



UNIVERSITÀ DI PISA

Dipartimento di Filologia Letteratura e Linguistica

**Corso di Laurea Magistrale in Lingue e Letterature
Moderne Euroamericane**

TESI DI LAUREA

Un boccale traboccante d'Irlanda:
Flann O'Brien tra narrativa e giornalismo

Relatrice:

CHIAR.MA PROF.SSA ROBERTA FERRARI

Candidata:

ALESSIA SCHIAVO

ANNO ACCADEMICO 2013-2014

INDICE

PREMESSA.....	III
CAPITOLO PRIMO	
I mille volti di Brian O’Nolan: cenni biografici	1
1.1 Brian O’Nolan: gli anni di formazione	2
1.2 Flann O’Brien: nascita di un romanziere	9
1.2.1 <i>O’Brien nel mondo della short story</i>	17
1.3 Myles na Gopaleen: il mondo a metà tra romanzo e cronaca.....	19
1.3.1 <i>La carriera giornalistica di Myles: dagli esordi a Cruiskeen Lawn</i>	22
CAPITOLO SECONDO	
L’opera di O’Brien tra postmoderno e postcoloniale	31
2.1 Nascita e sviluppo del pensiero postcoloniale in Irlanda.....	33
2.2 <i>At Swim-Two-Birds</i>	36
2.2.1 <i>Il plot</i>	38
2.2.2 <i>Chinese-box structure e metalessi</i>	39
2.2.3 <i>Metafiction</i>	44
2.2.4 <i>La rilettura postcoloniale di At Swim-Two-Birds</i>	47
2.3 <i>The Third Policeman</i>	56
2.3.1 <i>Il plot</i>	57
2.3.2 <i>Strategie postmoderne: struttura e destrutturazione</i>	59
2.3.3 <i>La contaminazione del pastiche tra scienza e fiction</i>	66
2.3.4 <i>The Third Policeman nel contesto postcoloniale</i>	70
2.4 <i>The Poor Mouth (An Béal Bocht)</i>	75
2.5 <i>The Dalkey Archive</i>	85
2.5.1 <i>Il plot</i>	86
2.5.2 <i>Il ribaltamento del modello joyciano</i>	87

2.5.3 <i>La critica alla religione</i>	90
CAPITOLO TERZO	
<i>Cruiskeen Lawn: l'Irlanda in bianco e nero</i>	93
3.1 Titolo e autore della rubrica	94
3.2 Struttura e ricezione	104
3.3 Le sezioni della rubrica: un ricco campionario umano e istituzionale	118
3.3.1 <i>La Waama e altre istituzioni</i>	118
3.3.2 <i>Central Research Bureau</i>	124
3.3.3 <i>Dramatis personae in Cruiskeen Lawn</i>	128
3.3.4 <i>The Brother: il flâneur di Dublino</i>	140
CAPITOLO QUARTO	
<i>The Hard Life</i> e lo squalore della realtà	155
4.1 Il plot	157
4.2 Il paratesto	161
4.3 Struttura e istanza narrativa	167
4.4 La dimensione temporale e spaziale	170
4.5 Temi	177
4.5.1 <i>La crisi della religione</i>	178
4.5.2 <i>Donne e famiglia</i>	182
4.5.3 <i>"Dubliners are back": la paralisi della società irlandese</i>	187
4.6 Personaggi	189
4.7 Manus: un ponte tra romanzo e giornalismo	199
CONCLUSIONE	209
BIBLIOGRAFIA	213

PREMESSA

Il presente lavoro si propone di fornire una panoramica della multiforme e, per certi aspetti, controversa carriera letteraria dello scrittore Brian O’Nolan, noto ai più con lo pseudonimo di Flann O’Brien. In particolare, l’indagine intende concentrarsi sull’analisi della società e del variegato universo irlandese del periodo successivo all’indipendenza dall’Inghilterra, filtrato attraverso gli occhi di un autore profondamente sensibile alle vicende nazionali e deluso dalle dinamiche emerse all’interno del nuovo Stato.

Per cogliere al meglio la complessità e la partecipazione emotiva di O’Brien a questo aspetto così decisivo per la sua vita, ma soprattutto per la sua attività artistica, si è scelto di rivolgere particolare attenzione alla sua ricca e decisamente meno nota produzione giornalistica e al romanzo forse più trascurato della sua intera carriera letteraria, *The Hard Life*. Due mondi apparentemente distanti, che invece si incontrano condividendo un obiettivo comune: una lucida sintesi dei mali dell’Irlanda, che rischiavano di mettere in pericolo il futuro del Paese. Nel confronto tra due produzioni così eterogenee tra loro, desta particolare interesse la trasposizione in chiave romanzesca di un personaggio, “The Brother”, nato sulle colonne di *Cruiskeen Lawn*, l’editoriale che O’Nolan firmò per molti anni con lo pseudonimo di Myles na Gopaleen sulle colonne dell’*Irish Times*.

La tesi propone un itinerario originale nel contesto degli studi critici dedicati allo scrittore tenendo conto di una prospettiva in essi emersa soltanto negli ultimi anni, quella postcoloniale. Dopo aver delineato, nel primo capitolo, un profilo il più esaustivo possibile della complessa identità autoriale, attraverso la miriade di eteronimi e pseudonimi usati da Brian O’Nolan nel corso della sua carriera, nel secondo capitolo propone un *excursus* nel suo macrotesto romanzesco alla luce di una lettura in termini postcoloniali dei romanzi, volta ad evidenziare elementi nuovi rispetto all’interpretazione in chiave postmoderna che ha costituito per decenni l’approccio privilegiato ai suoi testi.

Il terzo capitolo è invece dedicato all’attività giornalistica, che tanta parte ebbe nella carriera letteraria di O’Nolan e che si riflette anche sul suo profilo di romanziere, come dimostra *The Hard Life*, analizzato specificamente nel quarto e ultimo capitolo del presente lavoro.

Nell'affrontare lo studio di un autore contemporaneo così poliedrico e complesso come Brian O'Nolan si è trasportati in un intricatissimo labirinto stilistico e tematico, all'interno del quale l'autore si nasconde abilmente dietro molte maschere diverse. Si tratta di un viaggio affascinante, che mette il lettore a contatto con l'Irlanda post-indipendenza, un Paese che O'Nolan amava profondamente e che intendeva in qualche modo indirizzare sul faticoso cammino dell'affermazione nazionale. Il percorso qui proposto vuole essere anche un modo di rivalutare la figura di questo autore dublinese che, per troppo tempo, ha sofferto del paragone con il "grande precursore", James Joyce, e non ha ricevuto adeguata attenzione. L'analisi intende confermare il valore letterario del macrotesto di O'Nolan e sottolineare la carica irriverente del suo messaggio.

CAPITOLO PRIMO

I mille volti di Brian O’Nolan: cenni biografici

Nell’avvicinare un nuovo autore i lettori si mostrano preliminarmente interessati a conoscere almeno i contorni più generali della biografia dell’uomo che si cela dietro le pagine del libro che si accingono a leggere.

Nel caso di Brian O’Nolan, questa operazione non è tra le più banali ed immediate, in quanto risulta difficile tracciare un profilo univoco del personaggio che si nasconde fra pseudonimi e maschere destinate a dissimulare o quantomeno a tutelare la sua vera identità. Invero l’autore fu sempre molto restìo a fornire dettagli della sua vita privata a biografi zelanti o in cerca di notorietà. Egli non amava l’idea di una narrazione puntuale della sua biografia, forse perché la riteneva una violazione non tanto della propria identità, quanto piuttosto della propria personalità, che protesse sempre attraverso l’uso di svariati *noms de plume*.

O’Nolan arrivò a mettere in scena se stesso, a trasformarsi in un personaggio al pari di quelli dei suoi romanzi, anche perché fu per gran parte della sua vita un uomo pubblico e pertanto desideroso di tutelare il suo privato. Le biografie potevano perciò rappresentare una minaccia. In un articolo della rubrica giornalistica *Cruiskeen Lawn* datato 27 febbraio 1957, lo scrittore si espresse in maniera inequivocabile riguardo a questa prassi:

*Autobiography*¹ is not so bad – indeed it is probably advisable to get in first. But the type of biography that lifts the veil, hacks down the elaborate façades one has spent a life in erecting – that is horrible.²

È proprio a protezione di questa facciata, eretta con determinazione nell’arco di un’intera esistenza, che Brian adotta la strategia della deviazione dalla realtà, arrivando a raccontare fatti dai contorni nebulosi, se non addirittura fasulli della sua vita.³

¹ Corsivo dell’autore.

² MYLES NA GCOPALEEN, *Cruiskeen Lawn*, cit. in ANNE CLISSMANN, *Flann O’Brien. A Critical Introduction to His Writings*, Gill and Macmillan, Dublin 1975, p. 3.

³ Esempio a tal proposito risulta essere un episodio pubblicato su *Time* nel 1943 e raccontato direttamente da O’Nolan, in cui si parla del suo viaggio in Germania e di un presunto matrimonio con una giovane violinista tedesca, Clara Ungerland, durato solo un mese a causa dell’improvvisa morte della sposa. Questa vicenda verrà poi totalmente sconfessata ed attribuita all’inesauribile capacità immaginativa dello scrittore. Altrettanto sfuocati sono i contorni del suo soggiorno in terra tedesca, di cui sono pervenute solo notizie parziali.

Ciò che viene presentato ai lettori è pertanto un quadro sfaccettato e spesso difforme del vissuto dell'artista. D'altronde non poteva essere altrimenti per un uomo che aveva fatto della fantasia il suo punto di forza e che aveva scardinato con determinazione gli equilibri del reale. Buona parte delle informazioni biografiche pervenuteci sono imprecise o lacunose ma ben si confanno alla misteriosa e variegata personalità dell'uomo O'Nolan, molto restio ad attenersi ai canoni.

Data questa premessa, esistono comunque alcuni elementi sui quali più o meno tutti coloro che si sono addentrati in uno studio sull'autore si sono trovati concordi.⁴

1.1 Brian O'Nolan: gli anni di formazione

Quando Agnes Gormley e Michael O'Nolan si sposarono, la cerimonia fu celebrata in gaelico, evento piuttosto inconsueto all'epoca. Erano entrambi originari della contea di Tyrone, una delle più vaste del Nord dell'Irlanda, e si mostrarono da subito concordi nel sostenere con fervore la Lega Gaelica, movimento volto alla riabilitazione della lingua e della cultura irlandese.⁵ Scelsero quindi il gaelico come lingua in uso nell'ambito familiare e trasmisero questa tradizione ai loro dodici figli. Il terzo di questi, battezzato Brian Ó Nualláin, nacque a Strabane il 5 ottobre 1911.

Pochi anni dopo la nascita di Brian la famiglia si trasferì a Dublino, proprio durante il periodo delle rivolte del 1916.⁶ I frequenti traslochi erano dovuti principalmente all'attività del padre, ufficiale doganale, costretto a viaggiare e a spostarsi continuamente da un posto all'altro.

Per non privare la moglie del supporto dei suoi familiari, Michael scelse di prendere una casa a Strabane, proprio vicina a quella dei genitori di Agnes. L'ambiente linguistico dei bambini divenne, a questo punto, bilingue, in quanto la famiglia della

⁴ Tra le varie opere consultate per l'elaborazione di un quadro esaustivo della vicenda di O'Nolan la più dettagliata sembra essere quella di ANTHONY CRONIN, *No Laughing Matter. The Life and Times of Flann O'Brien*, Grafton Books, London 1989.

⁵ La Lega Gaelica, storicamente conosciuta con il nome inglese Gaelic League (dall'originale irlandese *Conradh na Gaeilge*) fu un'organizzazione letteraria fondata da Douglas Hyde nel 1893 in seguito ai moti di ribellione contro la dominazione britannica. La Lega fu la prima a promuovere il ripristino della lingua originaria sul territorio d'Irlanda, dando il simbolico avvio alla nascita del movimento indipendentista irlandese.

⁶ Nonostante all'epoca Brian avesse solo cinque anni, riuscì a ricordare alcuni momenti delle sommosse e della guerra civile di quegli anni, tanto da descriverne dei passaggi all'interno del suo primo romanzo *At Swim-Two-Birds*.

donna non parlava che l'inglese. Il piccolo Brian venne quindi, sin dalla prima infanzia, stimolato all'apertura verso differenti scenari linguistici e culturali.

Il padre, invece, temendo la possibilità di ibridazione del tessuto culturale dei figli, scelse volontariamente di non iscriverli a nessuna scuola, affidando la loro educazione prima a dei precettori privati, Miss Boyle e Mister Collins, e successivamente ripiegando addirittura su corsi per corrispondenza.

Se si eccettuano queste prese di posizione, la figura paterna risultò essere sempre piuttosto assente nella prima adolescenza dello scrittore, tanto che spesso nei suoi romanzi, come in *At Swim-Two-Birds* e in *The Hard Life*, la funzione di educatori viene assegnata agli zii, in sostituzione del padre, ricorrente testimonianza del ruolo rivestito da questi parenti nell'educazione dei giovani di casa O'Nolan.

Il quadro familiare offrì inoltre a Brian uno scenario culturale piuttosto eclettico, un'atmosfera propizia a livello intellettuale, artistico e letterario; tanto che negli anni a venire questa famiglia si contraddistinse come serbatoio diversificato di talenti. I fratelli, ad esempio, si imporranno come uomini d'affari, dottori, artisti e accademici. Brian ebbe anche la possibilità di attingere alla fornitissima biblioteca del padre, che comprendeva una grande varietà di classici greci e latini, ma anche grandi romanzieri inglesi quali Defoe, Dickens, Stevenson o Conan Doyle. Tutto ciò sicuramente incoraggiò in lui il fiorire di una buona dose di gioiosa incoscienza, di curiosità spontanea a sviluppare sia il proprio desiderio d'indipendenza rispetto alle realtà precostituite, sia il proprio spirito critico, unito ad una profonda libertà di giudizio. A questo periodo seguì una nuova e quanto mai entusiasmante parentesi a Tullamore, che rappresentò senz'altro un momento idilliaco nell'infanzia dell'autore.⁷

⁷ Durante questo soggiorno a Tullamore, Brian visse a stretto contatto con la natura, tanto che proprio il paesaggio delle *midlands* irlandesi sembra fare da sfondo alle vicende narrate in *The Third Policeman* (Cfr. ANTHONY CRONIN, *op. cit.*, p.17).



Fig. 1: Brian e i suoi fratelli presso la residenza degli O’Nolan a Copper Beeches, Tullamore.

Nel 1923 il padre ottenne finalmente una promozione a Dublino, dove i tre figli maggiori, Gearóid, Ciarán e ovviamente Brian, vennero iniziati alla formazione scolastica.

Furono iscritti alla Christian Brothers School di Synge Street e mai scelta fu più infelice, considerando l’impronta educativa dell’istituto. I Fratelli Cristiani erano notoriamente votati a metodi d’insegnamento tanto violenti, quanto inefficaci. I loro costumi erano di stampo profondamente nazionalista e cattolico e dato che la maggior parte delle scuole maschili nel territorio del nuovo Stato era nelle loro mani, avevano grande influenza sulla mentalità della nazione stessa. Inoltre il livello di preparazione degli insegnanti era piuttosto scarso ed approssimativo.

I fratelli O’Nolan, che avevano già una preparazione di base superiore alla media degli altri studenti, non foss’altro che per la spiccata padronanza dell’inglese e dell’irlandese, mostrarono fin da subito dolorosi sentimenti di frustrazione per questa esperienza scolastica. Brian soprattutto fu talmente segnato da questa tappa della sua vita, che in *The Hard Life* presenta l’istituto come un luogo tetro, sporco, dove le punizioni corporali venivano perpetrate con una certa soddisfazione.⁸ Oltre a subire i

⁸ Un altro accurato resoconto di questa terribile realtà viene offerto da O’Nolan all’interno della rubrica *Cruiskeen Lawn* dopo circa quaranta anni dagli avvenimenti, segno dell’impronta profonda lasciata nel suo essere: “The secondary schools are the true scenes of brutality and degradation and it is with sardonic glee that I give readers the toast of Synge Street [...] at least as that diabolical academy was over thirty years ago. I was there! [...] Each of the teachers regarded the class as his personal and private concern and distributed punishment and homework as if in watertight seclusion.

tormenti degli insegnanti, i tre giovani vennero anche presi di mira dai compagni, dalle cui angherie dovettero ben presto imparare a difendersi.

I ragazzi accolsero probabilmente con entusiasmo il nuovo trasferimento della famiglia a Blackrock nel 1927. Questa cittadina, situata nell'area costiera meridionale di Dublino, riscosse il favore di Brian, che la inserì come ambientazione nel romanzo *The Dalkey Archive*. Qui Michael scelse per i figli una nuova scuola: il Blackrock College degli Holy Ghost Fathers. Nati come ordine missionario, con sacerdoti inviati in missione di conversione in Africa, si erano anche occupati dell'educazione di una buona fetta dell'emergente ceto medio cattolico irlandese. Pure in questo caso la formazione era di stampo fortemente religioso, ma in questo istituto si respirava un'atmosfera molto più distesa e liberale rispetto a quella dei Fratelli di Synge Street. Anche qui si applicavano punizioni fisiche, ma con maggiore selettività e criterio rispetto ai precedenti. Brian, Ciáran e Gearóid stavolta si ambientarono con una certa facilità nel tessuto scolastico, anche grazie ad una certa attitudine dei compagni e degli insegnanti ad accettare le differenze e le specificità di ognuno.



Fig. 2: Brian studente dell'ultimo anno al Blackrock College.

Brian riuscì anche a farsi degli amici e ad entrare nel gruppo dei *Gasra an Fhainne* (ragazzi dell'anello).⁹ Il gruppo, di chiara vocazione nazionalista,

If your sums were wrong you would get a thorough bashing with “the leather”. [...] Teachers were both Christian Brothers and laymen and, though they were not by any means uniformly savage, the worst of them were scarcely human” (MYLES NA GCOPALEEN, *Cruiskeen Lawn*, 13 agosto 1959, cit. in ANTHONY CRONIN, *op. cit.*, pp. 24-25).

⁹ Questa associazione veniva denominata così per via di un cerchio di metallo posto all'interno degli abiti dei suoi membri, che stava ad indicare la loro conoscenza della lingua irlandese (Cfr. MONIQUE GALLAGHER, *Masques et Humeurs de Brian O’Nolan, fou-littéraire irlandais*, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d’Ascq 1998, p. 18).

organizzava manifestazioni di portata piuttosto limitata, come l'allestimento di serate danzanti su musiche irlandesi, o simbolica, ad esempio l'incendio di bandiere britanniche. Il giovane riuscì, però, a sottolineare anche le incoerenze dello sciovinismo irlandese che caratterizzavano quella scuola, che da un lato promulgava ideali nazionalistici e dall'altro affidava la realizzazione delle uniformi a manifatture inglesi.

O'Nolan sostenne gli esami di diploma nel 1929 e contemporaneamente riuscì a superare le prove d'accesso allo University College di Dublino, dove scelse un indirizzo letterario. Prima di intraprendere il nuovo percorso universitario, però, essendo appunto intenzionato a seguire un corso accademico di lingua gaelica, decise di trascorrere l'estate nella Gaeltacht del Donegal, il cui ambiente verrà trasposto anni dopo nelle pagine del romanzo *An Béal Bocht*.¹⁰

Gli anni universitari furono fondamentali per la formazione di Brian, ma soprattutto per un primo indirizzo della sua personalità e delle sue inclinazioni future. Si iscrisse a corsi di tedesco, inglese ed irlandese, ma benché gli insegnamenti dell'area irlandese venissero forniti in quegli anni da Douglas Hyde, futuro presidente d'Irlanda, O'Nolan trovò il corso di livello elementare e per niente stimolante. L'università per certi versi deluse le sue aspettative tanto da spingerlo a denigrarne in più occasioni il livello di formazione fornito. In *Cruiskeen Lawn*, infatti, sottolinea questo giudizio negativo:

I am myself a graduate of that place and certify that I found the level of "learning" and tuition contemptible, and the standard set in examination papers just a joke. [...] I paid no attention whatsoever to books or study and regarded lectures as a joke. The exams I found childish and in fact the whole university concept I found to be a sham. The only result my father got for his money was the certainty that his son had laid faultlessly the foundation of a system of heavy drinking.¹¹

Da questa descrizione emerge chiaramente come lo studio rappresentasse per il giovane O'Nolan soltanto un contorno che non riuscì mai a coinvolgerlo realmente. La sostanziale delusione, anzi, lo spinse ad uno stato di apatia, che lo condusse sulla strada dell'alcolismo e a dedicarsi ad attività ben più ludiche rispetto a quelle accademiche, come il biliardo o il poker. Contemporaneamente, però, iniziò ad

¹⁰ Con il termine Gaeltacht si designano le regioni d'Irlanda (situate principalmente ad Ovest) dove si utilizza in prevalenza la lingua gaelica.

¹¹ MYLES NA GOPALEEN, *Cruiskeen Lawn*, 2 marzo 1966, cit. in ANNE CLISSMANN, *op.cit.*, p.7.

emergere uno dei tanti talenti dell'autore, ovvero la sua capacità oratoria riconosciuta attraverso il conferimento della medaglia d'argento per l'improvvisazione da parte della "Literary & Historical Society".¹² Tale fu la rilevanza di questo riconoscimento, che Brian fu scelto dall'ateneo per rappresentare il punto di vista irlandese in alcuni dibattiti organizzati con degli universitari britannici.

In questa atmosfera O'Nolan riuscì a trovare molti stimoli alla scrittura, che gli provenivano non solo dal contesto ma anche e soprattutto dalla nutrita schiera di amici con i quali ebbe modo di entrare in contatto e di condividere momenti importanti della sua carriera universitaria. Tra questi si annoverarono personaggi come Denis Devlin, Donagh MacDonagh, Charlie Donnelly, Niall Sheridan, Vivion de Valera, destinati a diventare uomini di spicco della società e della cultura irlandese.¹³

In particolar modo con Sheridan, Brian strinse un profondo rapporto di amicizia e collaborazione. Fu proprio Niall uno dei primi a riconoscerne il talento ma anche la personalità a tratti contraddittoria, fornendone un ritratto limitato ma quanto mai esaustivo:

But the most striking talent among that variously gifted generation of students was undoubtedly Brian Nolan [...] I have a vivid memory of that shortish figure, with a round, sallow face, hair already thinning and small but prominent front teeth: the incarnation of a Satanic cherub. [...] he might have seemed to the casual observer, a rather ordinary person. He was very far from that. He was known to be formidable in argument and deadly with the pen.¹⁴

Queste qualità emersero, già completamente sviluppate, non soltanto grazie alla già citata L. & H. Society, ma anche grazie al contributo dell'autore alla redazione del giornale studentesco. Nel 1930, infatti, si celebrò l'anniversario dell'istituto e in quello stesso anno l'ateneo sentì la necessità di affermarsi come entità autonoma, auspicando la creazione di organi politici e letterari che potessero esprimere questo senso d'identità. Così si scelse di favorire la pubblicazione dell'organo ufficiale di stampa

¹² La "Literary & Historical Society" (L. & H.) fu una venerabile istituzione d'arte oratoria dello University College di Dublino fondata nel 1855 da John Henry Newman e rappresentò per lungo tempo un punto di riferimento importante tra le varie società studentesche.

¹³ Fu lo stesso Niall Sheridan a fornire un nostalgico ricordo di questo vivace gruppo di eruditi all'interno di un saggio principalmente dedicato alla narrazione delle vicende di O'Nolan negli anni universitari. Il saggio in questione è: NIALL SHERIDAN, "Brian, Flann and Myles", in TIMOTHY O'KEEFFE [ed.], *Myles. Portraits of Brian O'Nolan*, Martin Brian & O'Keeffe, London 1973, pp. 32-53.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 34-35.

The National Student, seguito solo poco tempo dopo dal *Comhthrom Féinne*, testata alternativa alla precedente, diretta dal Consiglio Rappresentativo degli Studenti.

Furono proprio le colonne di questo giornale che Brian scelse come rampa di lancio per la sua futura carriera giornalistica e fu sempre qui che fece il suo debutto Brother Barnabas, la prima maschera di O’Nolan.¹⁵ Da quel momento in poi questo personaggio apparve regolarmente e O’Nolan divenne una delle personalità più importanti dell’intero ateneo.

Capo redattore della testata a quel tempo era lo stesso Sheridan, che propose ai suoi collaboratori un progetto piuttosto ambizioso: la realizzazione di una grande saga dal titolo *Children of Destiny*, al cui centro vi sarebbero state le vicende di una famiglia irlandese nell’arco di un secolo, una sorta di *Decameron* moderno. Ad ogni scrittore sarebbe stata affidata una parte del romanzo ed in seguito i vari contributi sarebbero stati riuniti. O’Nolan accettò questo incarico, solo a condizione che gli venisse permesso di scrivere in gaelico antico, nuova conferma della sua volontà di tutelare il patrimonio irlandese.¹⁶ Il motivo della mancata realizzazione del progetto è avvolto nel mistero.

Altrettanto misterioso è il periodo che O’Nolan trascorse in Germania, in seguito all’ottenimento di una borsa di studio da dicembre 1933 a giugno 1934. Non sembrano essere pervenuti documenti che relazionassero sul suo soggiorno in terra tedesca, né confermassero gli episodi che, a detta di O’Nolan, sarebbero lì avvenuti.

Certa è invece la pubblicazione da parte dello scrittore nell’estate del 1934 di una rivista propria dal titolo *Blather*, che intendeva presentarsi come una sorta di “anti-giornale”, dove sarebbero stati evitati tutti gli argomenti convenzionali in favore di articoli incentrati su questioni considerate *taboo*. Si presentava come una rivista dai tratti satirici, dove emergeva una nuova umoristica versione dell’approccio all’arte. Al suo interno l’autore ebbe modo di fornire un suo nuovo eteronimo, il conte O’Blather, uomo senza scrupoli, che con l’aiuto del figlio diffonde una nuova droga, lo scramo.¹⁷ Questa pubblicazione mensile ebbe però vita breve, in quanto furono dati alle stampe soltanto cinque numeri.

¹⁵ Ulteriori e più precise informazioni sugli esordi giornalistici di Brian verranno forniti al paragrafo 1.3, dove si analizzeranno la nascita e lo sviluppo di O’Nolan come giornalista.

¹⁶ Cfr. SHERIDAN, *op. cit.* pp. 36-37.

¹⁷ JOSEPH BROOKER, *Flann O’Brien*, Northcote House Publishers, Horndon 2005, p. 21.

Dopo questa iniziativa, O’Nolan si dedicò alla scrittura della tesi finale sulla natura della poesia moderna irlandese ed ottenne il Master of Arts nel 1935.

Gli scarsi risultati ottenuti durante il percorso universitario spinsero lo scrittore a rinunciare alla carriera accademica e ad entrare come funzionario nell’amministrazione statale, lavoro poco entusiasmante ma economicamente sicuro. La decisione di accettare di adattarsi alla realtà burocratica dell’amministrazione statale rivela molto della natura dello scrittore. Quest’ultimo, a cui pertengono un’audacia ed una sfrontatezza soprattutto di ordine linguistico, nel momento in cui si trovò costretto a prendere decisioni importanti che avrebbero condizionato la sua vita, rivelò una moderazione, una lucidità ed una prudenza sorprendenti.

Lo stesso senso di responsabilità si manifestò in lui, quando nel luglio 1937, fu colpito da un grave lutto familiare: la morte del padre a causa di una improvvisa trombosi. Brian fu costretto ad assumere il ruolo di capofamiglia e a prendere su di sé la responsabilità del sostentamento di tutti, poiché i fratelli maggiori non possedevano i mezzi necessari.

Mettendo ordine tra gli oggetti personali del padre, Brian trovò non soltanto le copie dei cinque numeri di *Blather*, a conferma dell’interesse paterno per l’attività letteraria del figlio, ma anche una penna a lui appartenuta, che O’Nolan chiederà di custodire e con la quale porterà a termine la stesura del suo primo romanzo, cominciato tre anni prima.¹⁸

1.2 Flann O’Brien: nascita di un romanziere

Già nel 1934 l’autore rese partecipe l’amico Sheridan del progetto di un romanzo dalla trama piuttosto articolata, iniziando anche a stilare lo scheletro di vari personaggi: alcuni reali, altri appartenenti alla tradizione folklorica o alla mitologia irlandesi. Lo stesso Niall provò stupore nel vedersi rappresentato nel personaggio di Brinsley.¹⁹ Quando il manoscritto raggiunse la mole eccessiva di circa ottocento

¹⁸ L’episodio del ritrovamento di questa penna viene narrato da Kevin O’Nolan: “Our father died suddenly in 1937. Brian asked for his pen, a very old Waterman which he had used all his life. The hand changed but the pen wrote on” (KEVIN O’NOLAN, “The First Furlongs” in TIMOTHY O’KEEFFE, *op. cit.*, pp. 13-31). Brian O’Nolan doterà proprio di una penna Waterman anche il personaggio di Orlick in *At Swim-Two-Birds*.

¹⁹ Cfr. NIALL SHERIDAN, *op. cit.*, p. 44.

pagine dattiloscritte, Sheridan gli consigliò di ridurne le proporzioni; ma così come nel romanzo è Brinsley ad occuparsi della correzione del testo realizzato dal protagonista, fu a Sheridan che O’Nolan affidò la revisione del suo libro.

La stesura dell’opera terminò nel 1938 e, dopo varie titubanze sul titolo, lo scrittore optò per *At Swim-Two-Birds*, traduzione della località irlandese Snamh-Dá-Én dove il personaggio mitologico Sweeny, figura portante dell’immaginario d’Irlanda, aveva fatto una sosta durante il suo eterno peregrinare.²⁰ Lo scrittore pone, non a caso, proprio la leggenda di Sweeny al centro del romanzo. Dopo vari tentativi di pubblicazione, finalmente la casa editrice Longmans manifestò entusiasmo per il manoscritto e gli editori si mostrarono impazienti di incontrare l’autore per stabilire i termini contrattuali.

Prima dell’uscita sul mercato, però, O’Nolan espresse il desiderio di presentare al pubblico il suo libro utilizzando uno pseudonimo. L’opera poteva essere giudicata estremamente licenziosa e a tratti blasfema, per cui avrebbe preferito non associare il suo vero nome a quella pubblicazione. Non bisogna dimenticare che in quegli stessi anni, Brian stava occupando una carica pubblica, pertanto sarebbe stato ancor più difficile per lui giustificare una scrittura di questo tipo. Deciso, quindi, a garantire la sua persona e a proteggere il suo lavoro, optò per l’appellativo di Flann O’Brien, con il quale verrà maggiormente ricordato anche in futuro.

A suo dire questo nome associava ad un cognome più familiare, un elemento meno noto, poiché di chiara matrice antico irlandese.²¹ Con molta probabilità l’appellativo faceva riferimento al poeta erudito del XIX secolo Flann Mac Lonán, o anche allo storico Flann Mac Aodhagáin, mentre O’Brien era il cognome appartenuto a tutta una serie di sovrani irlandesi. Per cui il nome completo associava l’autore alle casate reali gaeliche e alla precedente tradizione letteraria ed accademica.²² John Garvin sottolinea, invece, come questo pseudonimo richiamerebbe la versione irlandese del nome Brian O’Lynn, ovvero Brian O’Fhloinn, eroe di una famosa ballata, che di tanto in tanto l’autore amava ricordare. Secondo Garvin, il romanziere sarebbe

²⁰ Cfr. ANTHONY CRONIN, *op. cit.*, p. 88.

²¹ In una lettera di O’Brien indirizzata alla casa editrice Longmans, datata 10 novembre 1938, egli afferma che questo pseudonimo “has the advantage that it contains an unusual name and one that is quite ordinary. Flann is an old Irish name now rarely heard” (cit. in ANNE CLISSMANN, *op. cit.*, p. 78).

²² *Ivi.*

stato entusiasta di poter rievocare i connotati dell'eroe di quella ballata, di restituirgli la giusta risonanza e al contempo di trasformare il suo stesso nome attraverso un patronimico.²³ Era questo, a suo avviso, l'appellativo più adatto alla sua nascente carriera di romanziere, anche grazie alle risonanze letterarie in esso contenute. Il testo apparve per la prima volta nel 1939, un paio di mesi prima dello scoppio della Seconda guerra mondiale. Se questo evento possa avere in qualche modo influito sulla scarsa vendita delle copie non è possibile appurarlo, però O'Brien affrontò anche questa delicata questione con la sua consueta vena ironica:

Adolf Hitler took serious exception to the book and in fact loathed it so much that he started World War II in order to torpedo it. In a grim irony that is not without charm, the book survived the war while Hitler did not.²⁴

Nonostante la tendenza di O'Brien a sdrammatizzare e le buone recensioni da parte della critica, *At Swim-Two-Birds* non fu certo un successo commerciale. Venne riscoperto e finalmente apprezzato soltanto nel 1960, quando fu riedito dalla casa editrice Penguin.

Mentre la carriera letteraria sembrava essere rapidamente precipitata, quella in campo amministrativo continuava a regalare a Flann grandi soddisfazioni. Fu proprio in quegli anni, infatti, che riuscì ad ottenere una promozione come segretario personale del Primo Ministro. L'impegno che questa occupazione richiedeva sottraeva tempo alla stesura di un secondo romanzo, di cui tra l'altro aveva già ben in mente la trama. Si sarebbe trattato di un misterioso omicidio avvenuto in un distretto rurale, in cui si sarebbero trovati coinvolti alcuni bizzarri poliziotti, custodi di un mondo ben lontano dalla realtà, dove l'Eternità avrebbe assunto forma concreta.

La critica ha scorto in queste pagine la rappresentazione di un inferno nel quale le anime dannate sono intrappolate in una sorta di eterno ripetersi degli eventi. Una specie di trappola sempiterna, senza principio né fine, della quale i condannati non riescono neanche a rendersi conto, credendo di possedere ancora il contatto con la realtà. Fu proprio questo slittamento tra realtà e sogno a scoraggiare tutti i possibili editori dal dare alle stampe questa nuova creatura del romanziere. Memori

²³ Si veda a tal proposito: JOHN GARVIN, "Sweetscented Manuscripts" in TIMOTHY O'KEEFFE, *op. cit.*, pp. 54-61.

²⁴ MYLES NA GCOPALEEN, *Cruiskeen Lawn*, 4 febbraio 1965, cit. in ANNE CLISSMANN, *op. cit.*, pp. 78-79.

dell'insuccesso del precedente romanzo, essi rifiutarono la pubblicazione di questo *thriller* sui generis, ritenendolo eccessivamente fantasioso e non adatto al pubblico dell'epoca.

A questo proposito è importante anche rilevare come questo inferno fatto di paure inconfessabili, di silenzi sinistri, di strane ossessioni, potesse venire accostato al tentativo di Flann di trasporre in materia letteraria il reale inferno d'Irlanda negli anni del conflitto mondiale e di mostrare il suo disprezzo per coloro che avrebbero dovuto proteggerla: i poliziotti. "This hell is a part of Ireland. [...] The police were a class to which Brian was allergic and here Flann O'Brien is at it again, presiding over an Inferno run by his dearest enemies: The Rozzers"²⁵. Così Garvin sottolinea questa interpretazione e allo stesso tempo pone delle questioni sul reale motivo della mancata pubblicazione, forse imputabile al fatto che nessuno voleva prendersi la responsabilità di pubblicare un'opera profondamente critica verso l'*Establishment* irlandese.

Comunque, per superare l'*impasse* derivante da questo diniego, O'Brien iniziò a diffondere la voce della perdita del manoscritto. Sheridan ricorda con chiarezza la delusione cocente provata dall'amico affermando che "Brian was greatly hurt and angered by this rejection [...] and I had the feeling that he subconsciously wished to 'lose' the book"²⁶. Fu Niall il primo a rendersi conto che la fantomatica perdita del manoscritto non era che una strategia di O'Nolan per limitare la frustrazione di questa nuova sconfitta. La ferita fu talmente profonda che l'autore decise di abbandonare totalmente quel libro, che verrà pubblicato con il titolo di *The Third Policeman* solo nel 1967, dopo la sua morte dunque, e che non faticerà ad imporsi come uno dei suoi capolavori assoluti. La critica accolse con entusiasmo il romanzo, riconoscendone il valore intrinseco e l'originalità strutturale e linguistica.

Anche un solo giudizio positivo sarebbe stato sufficiente a dare fiducia e speranza a Brian, che, disperando di poter destinare i suoi romanzi ad una platea internazionale, decise di indirizzarsi verso una narrazione molto più circoscritta e meno ambiziosa. Sempre con lo pseudonimo di Flann O'Brien, l'autore ripiegò su una scrittura molto più tradizionale, lontana dallo sperimentalismo dei primi romanzi. Nel 1960 iniziò la stesura di *The Hard Life*, concluso in tempi brevissimi e pubblicato

²⁵ JOHN GARVIN, *op. cit.*, p. 59. The Rozzers è un termine dello slang inglese per riferirsi, con un'accezione piuttosto dispregiativa, ai poliziotti.

²⁶ NIALL SHERIDAN, *op. cit.*, p. 52.

all'inizio dell'anno successivo. Lo stesso autore lo definì “my dirty book”, proprio perché al suo interno descrisse lo squallore di un'infanzia dublinese, con molti riferimenti autobiografici. Lo scritto venne presentato, quindi, come “an exegesis of squalor”, rappresentazione di una famiglia dublinese di ceto medio-basso, dipinta con sorprendente fedeltà al reale non soltanto nella rappresentazione dei personaggi, ma anche nella lingua utilizzata per i dialoghi, ripresa nelle sue espressioni più vernacolari. Tra le pagine è possibile rilevare un'attenzione minuziosa ai costumi e alle norme sociali dei dublinesi coinvolti nella narrazione. Inoltre, vi si scorge una curiosa combinazione tra gli incredibili sforzi per sopravvivere agli stenti e l'ottimismo misto ad ambizione nel credere di poterli non soltanto superare, ma anche trasformare a proprio vantaggio; tutti elementi profondamente radicati nella vita e nella letteratura irlandese.

O'Brien passa quindi da una scrittura decisamente sperimentale ad una dai tratti più realisti. Emerge l'intento di descrivere la realtà nel modo più oggettivo possibile, lasciando alle cose e agli stessi fatti narrati e descritti il compito di denunciare la situazione sociale, evidenziandone il degrado e le ingiustizie. In un certo senso, pertanto, questo romanzo sembra rappresentare un passo indietro nel percorso di crescita dello scrittore, soprattutto se paragonato alle prime due opere, *At Swim-Two-Birds* e *The Third Policeman*. Ciò farebbe intravedere anche la reazione di O'Brien al consiglio delle case editrici “to become less fantastic”, cosa che, a loro avviso, sarebbe stata apprezzata anche dal pubblico. In effetti, l'opera riscosse un buon successo commerciale a Dublino, anche se non suscitò grande interesse nella critica, che da allora l'ha spesso valutata come il risultato mediocre di un autore troppo impaurito e preoccupato dal giudizio degli editori, rinunciatario rispetto alle proprie idee innovatrici.

Nonostante il buon esito di questo libro, che contribuì anche alla riscoperta del suo nome, O'Brien continuò a nutrire dubbi sul giudizio della critica, colpevole, a suo avviso, di aver frainteso anche il suo ultimo romanzo compiuto, ovvero *The Dalkey Archive*. In esso, O'Brien aveva riutilizzato molti elementi dell'ormai dimenticato *The Third Policeman*, che all'epoca giaceva sempre chiuso in un cassetto. In particolare, questa narrazione si distingueva per il dibattito sulla teologia e la filosofia occidentale, con un notevole dispiego di erudizione, e con la partecipazione straordinaria di

Sant'Agostino. L'altra presenza illustre è invece quella di un redivivo James Joyce, che disconosce la paternità dei suoi libri e ha come unico desiderio quello di entrare nell'ordine dei gesuiti per riformare la religione, sebbene si ritrovi alla fine costretto a lavare la biancheria intima dei padri. Joyce viene chiamato in causa con l'intento di esorcizzarne in qualche modo l'ingombrante presenza che, da sempre, tormentava O'Brien e che quest'ultimo aveva prima celebrato (per esempio organizzando il "Bloomsday" in suo onore), e poi aspramente attaccato.²⁷ La sua intenzione era soprattutto quella di distruggerne l'immagine che i commentatori e gli esegeti, in particolare quelli americani, avevano diffuso in maniera virale.



Fig. 3: O'Nolan tra Anthony Cronin e Patrick Kavanagh durante il primo "Bloomsday" tenutosi il 16 giugno 1954 a Dublino.

La figura di Agostino, invece, aveva sempre affascinato O'Brien proprio perché trovava nel vissuto di questa persona molte analogie con la propria esperienza. L'adolescenza del Santo, infatti, era stata fortemente segnata da atteggiamenti dissoluti e da una certa inclinazione alla lussuria, che lo aveva spinto a commettere atti di vera e propria bestialità. Oltretutto egli era stato particolarmente dedito al consumo di alcool prima della conversione.²⁸ Erano proprio questi i dettagli scomodi che interessavano Flann, tanto da trovare le traduzioni svolte fin lì in inglese, francese o tedesco delle *Confessioni* insufficienti a rendere conto della complessità di questo personaggio, perché soprassedevano proprio a questi dettagli. Di conseguenza, lo

²⁷ Cfr. ROBERTA FERRARI, *La scrittura come travestimento dell'Io. La narrativa di Flann O'Brien*, Edizioni ETS, Pisa 1995, p. 38. Il Bloomsday è la commemorazione annuale che si tiene a Dublino, il 16 giugno per celebrare Joyce rievocando gli eventi di *Ulysses*.

²⁸ Cfr. SUE ASBEE, *Flann O'Brien*, Twayne Publishers, Boston 1991, p. 16.

scrittore si impegnò in una ricerca di tipo filologico per attingere direttamente agli originali in latino e coglierne gli accenti più reconditi e, in un certo senso, scomodi rispetto all'immagine che la Chiesa aveva costruito intorno a questa figura per avvalorarne la santità. La composizione del romanzo fu tormentata dai ricorrenti problemi di salute dell'autore, tanto che, in lui, iniziò ad alimentarsi l'idea di una sorta di vendetta da parte di S. Agostino per il trattamento ricevuto nelle sue pagine. Ancora una volta, comunque, O'Brien dette prova del suo eclettismo in una prosa capace di spaziare dalla fantascienza alla teologia, riuscendo sempre a sorprendere i lettori.

Tra gli ammiratori di quest'opera, che venne pubblicata nel 1964, ci fu anche il drammaturgo Hugh Leonard. Questi, poco dopo l'uscita del libro, sollecitò l'autorizzazione dell'autore ad adattare il romanzo alla scena. Quest'ultimo fu ben contento di concedergliela, a patto però che venissero conservati i dialoghi e lo stile originari e che, soprattutto, venissero eliminati alcuni riferimenti di natura teologica che avrebbero potuto turbare la platea. Avrebbe invece potuto lasciare intatti i passaggi antigesuitici che, a suo avviso, avrebbero riscosso il plauso della gente. *The Dalkey Archive* divenne pertanto opera teatrale con il titolo *When The Saints Go Cycling In*. Il titolo di questa *pièce* teatrale richiama immediatamente alla mente quello del brano gospel *When The Saints Go Marching In*. La scelta del titolo risulta essere particolarmente efficace, soprattutto se connessa al brano musicale ed al contenuto stesso del romanzo dal quale è stata tratta la rappresentazione. Originariamente la canzone di riferimento veniva utilizzata infatti come marcia funebre. Non a caso nella vicenda la minaccia di morte è incombente: uno scienziato pazzo di nome De Selby sembra essere intenzionato a distruggere l'intera umanità, privando l'atmosfera dell'ossigeno necessario a permettere la sopravvivenza degli esseri umani. Questa idea della catastrofe imminente viene rievocata sempre dall'associazione con il suddetto brano, che riprende molte delle sue immagini dal libro dell'*Apocalisse* (il suono della tromba è, ad esempio, il modo in cui viene annunciato il giudizio universale). Il richiamo ai Santi è esplicitamente legato alla figura centrale di Sant'Agostino, sia nel romanzo che nella rivisitazione teatrale. Infine il verbo "cycling", modificato rispetto al "marching" del gospel, non può non essere evocativo della teoria molecolare del sergente Fottrell. Secondo quest'ultimo, il rapporto tra una bicicletta e il suo proprietario arriverebbe a tali livelli di simbiosi, da favorire uno scambio reciproco di

molecole, per cui risulterebbe alla fine impossibile considerarli due entità distinte. La *pièce*, che si presenta parimenti consapevole delle complessità e degli intrecci narrativi del romanzo, venne rappresentata per la prima volta il 27 settembre 1965 al Gate Theatre. In questa occasione, O’Nolan fece un breve discorso introduttivo in cui ribadì nuovamente l’idea che Sant’Agostino perpetrasse ai suoi danni una feroce vendetta e, quasi a conferma di questo pensiero, ebbe un malore durante la rappresentazione che lo costrinse ad abbandonare la sala: scoprì così di avere un tumore alla gola.

Precedentemente l’infaticabile autore aveva anche esplorato un nuovo mezzo per la comunicazione del suo talento: la televisione. Nel 1955, infatti, affidò al direttore della BBC la sceneggiatura di un’opera intitolata *The Boy From Ballytearim*, destinata alla nuova catena televisiva di Belfast. Accolto ancora una volta con favore dai suoi connazionali, O’Brien continuò a scrivere molti altri episodi per il piccolo schermo, tra cui *The Handsome Carvers*, dove si dipinge l’atmosfera sordida di una famiglia rovinata dall’alcool, *The Time Freddie Retired*, che ordisce una trama sul tema dell’ozio, seguita da *Flight*, in cui si evidenzia il confronto tra un personaggio inglese e due irlandesi nella ristretta cornice di un aereo. Compose anche *The Man With Four Legs* sulle disavventure di un impiegato d’ufficio. Qualche anno dopo, realizzò addirittura una serie per la televisione irlandese Teilifíss Éireann, con lo scopo di associare la sua inventiva comica al talento dell’attore Jimmy O’Dea, all’epoca molto celebre a Dublino. La serie, nota al pubblico con il titolo *The Ideas of O’Dea*, passò sugli schermi irlandesi in sequenze di un quarto d’ora ciascuna. Esse erano caratterizzate da dialoghi comici creati grazie a determinati effetti linguistici ed inoltre fornivano un punto di vista piuttosto eccentrico su vari aspetti dell’esistenza umana. I ventisei episodi vennero trasmessi per sei mesi, aumentando la notorietà del loro autore.

L’entusiasmo derivante dal buon seguito di pubblico fece nascere in O’Brien l’idea di un nuovo romanzo, la cui redazione iniziò nel 1966. L’idea era di concentrarsi sulle implicazioni derivanti dall’introduzione in Irlanda del sago (da qui il titolo *Slattery’s Sago Saga*), una pianta originaria dell’Indonesia dalle proprietà nutritive simili a quelle delle patate, ma molto più resistente a malattie come la peronospora. La ricca moglie di un agricoltore irlandese emigrato negli Stati Uniti per dedicarsi a questa produzione bandita in Irlanda, decide di tornare nei territori d’origine del marito per

comprare tutte le terre, proibire le coltivazioni di patate e rimpiazzarle con il sago, per evitare una carestia. Tutto questo sarebbe andato comunque a favore degli americani, che avrebbero così evitato il pericolo di vedere sbarcare sulle proprie coste nuovi flussi di irlandesi parassiti e debosciati, oltretutto portatori di una lista tremendamente lunga di malattie e mali di ogni genere. Sono infatti frequenti i riferimenti del testo alle relazioni tra irlandesi ed americani ma soprattutto alla corruzione politica incoraggiata dal diffondersi dell'influenza irlandese negli Stati Uniti. L'autore offrì pertanto una nuova presentazione satirica dell'Irlanda e dei suoi abitanti, incapaci di emanciparsi e di affermare una propria identità senza gravare sulle spalle di qualcun'altro. L'opera, come suggerito fin dal titolo, avrebbe dovuto avere le dimensioni di una saga. Il condizionale è d'obbligo, però, in quanto lo scrittore riuscì a malapena a terminare sette capitoli prima di morire, lasciando il progetto incompiuto.

1.2.1 O'Brien nel mondo della short story

Nel corso del tempo O'Brien si dedicò anche alla scrittura di brevi racconti per i quali utilizzò, oltre al nome scelto per la sua identità di romanziere, una serie di altri pseudonimi, anche questi decisamente legati al suo portato irlandese come Brian O'Nuallaín o Lir O'Connor. Queste storie appaiono come produzioni piuttosto variegata, in quanto lo scrittore non ebbe molto rispetto delle convenzioni formali del genere. Nei suoi racconti, O'Brien impiega i giochi retorici o caricaturali familiari ai suoi lettori. Le storie ruotano molto anche intorno a giochi di parole, particolari caratteri tipografici o *layout*. Una per esempio, *Revenge On the English In the Year 2032*, scritta nel 1932, riguarda gli scherzi dialettici di un inglese con un ricco vocabolario irlandese, oppure *The Tale of Black Peter*, che anticipa chiaramente la capacità propria di *At Swim-Two-Birds* di giocare con la mitologia irlandese. Esse tengono poco conto delle forme tradizionali ed aprono a finali spesso inaspettati ed improvvisi; le trame diventano più un'occasione di scherzo che altro. Alcuni racconti sono scritti in inglese, altri invece fanno uso dell'irlandese e dei vari dialetti gaelici, mettendo in luce tutta una serie di strategie linguistiche come neologismi, *puns*, bilinguismo, tutte cose che aiutano ad identificare O'Brien come un prosatore brillante e sottilmente incisivo. Tra queste narrazioni emerge una complessità di voci multiple e, nonostante in ogni racconto si tenda a tracciare una trama che sfocia nell'assurdo,

la struttura è sempre puntuale. Quasi tutte le storie iniziano con una relazione su come il narratore sia venuto a conoscenza degli eventi in questione, creando una struttura intricata che contempla la sua presenza lungo tutto il corso della narrazione. I racconti invitano anche il lettore ad una profonda riflessione sulla situazione irlandese, sui progressi scientifici ma anche sulla condizione umana, lasciandosi talvolta andare ad eccessi deliranti della fantasia. Una fascinazione per il macabro emerge, ad esempio, all'interno di *Two in One*, in cui un tassidermista assassino arriva ad entrare fisicamente nella pelle della sua vittima fino a diventare tutt'uno con lei. L'intera storia è costruita sull'ipotesi che un corpo umano possa vestirsi dell'epidermide di un altro corpo umano. Lo scrittore crea pertanto in questi racconti un'atmosfera sufficientemente fantastica, volendo procurare al lettore una sensazione di disagio.

Anche la questione irlandese ritorna in questa produzione. *The Martyr's Crown* è infatti un racconto di guerra che ha per protagonista una donna che riesce a salvare e a nascondere dei soldati irlandesi vittime di un attacco aereo delle truppe inglesi. Sebbene sia una donna caratterizzata da rigidi valori morali e da una severa religiosità, decide di distrarre l'ufficiale inglese incaricato delle indagini su questa misteriosa scomparsa facendogli credere di essere una prostituta ed accettando di trascorrere la notte con lui. Nove mesi dopo viene alla luce il frutto di questo estremo sacrificio. O'Nolan sottolinea, così, che il figlio nato da questa unione è "born for Ireland", nato per la causa irlandese, per salvare la nazione dal pericolo derivante dall'invasore. Da una parte ci sono quindi gli uomini pronti a morire per l'Irlanda se necessario (i miliziani) e dall'altra coloro che nascono per salvarla. Pur appartenendo ad una produzione di rilevanza minore, i racconti di O'Brien non mancano comunque di fornire spunti interessanti di riflessione.

In *John Duffy's Brother*, l'autore scelse di rappresentare la vita di un semplice impiegato che si sveglia un giorno convinto di essere un treno e si comporta di conseguenza, immedesimandosi nel ruolo. Quando si rende conto di ciò che gli è successo, cerca di rimediare ma scopre che i suoi colleghi hanno già sottoposto il caso a degli specialisti. La trama sviluppa una critica più o meno velata all'alienazione causata da una società in cui gli uomini sono intrappolati in una routine senza fine. La narrazione, di pirandelliana memoria, mette in luce quanto acuto possa essere il senso di smarrimento di un uomo che si rende conto che dietro la forma che la società gli ha

imposto si nasconde il vuoto ma, nonostante questo, non può fuggire da essa né dalle relative convenzioni sociali. Non gli resta altra scelta se non quella di accettarle. Per sopportare tutto questo, però, deve necessariamente inventarsi dei momenti in cui dare libero sfogo a questo altro da sé. Il mondo si presenta come un gioco fatto di maschere, dove ognuno è chiamato a giocare la propria parte.

Questo è anche il pensiero sotteso alla scelta di O’Nolan di rifugiarsi dietro le sue innumerevoli maschere, ognuna delle quali spesso risponde ad una determinata funzione. Alle questioni relative alla grande madre Irlanda egli associò più di tutte quella di Myles na Gopaleen.

1.3 Myles na Gopaleen: il mondo a metà tra romanzo e cronaca

Precedentemente si è osservato come, ad un certo punto della sua carriera, la scrittura di O’Nolan si fosse rifugiata all’interno di confini ben più circoscritti, in favore di interessi maggiormente nazionalisti. L’Irlanda, con la sua lingua e i suoi abitanti, prende vita grazie alla penna di Myles na Gopaleen, pseudonimo dalle evidenti ascendenze gaeliche e perfetto per mediare questioni inerenti all’ambito nazionale.

Tra il 1940 ed il 1941 l’interesse di O’Nolan per la lingua irlandese e per le sue possibilità era più forte che mai. I movimenti a tutela del patrimonio linguistico di questa nazione, come la Lega Gaelica, si erano affermati da quasi mezzo secolo, coinvolgendo in vario modo la popolazione. In quegli anni si creò un immenso entusiasmo popolare per il recupero del gaelico. Poco dopo l’ascesa al potere del Fianna Fáil, principale partito repubblicano irlandese, nel 1932, il Governo iniziò a contribuire economicamente al bilancio delle famiglie i cui figli parlassero irlandese, attraverso il pagamento di un sussidio per l’agricoltura e la pesca.²⁹ Le Gaeltachts vennero prese d’assalto da tutti gli speculatori che si rendevano conto di quanto la conoscenza di questa lingua fosse indispensabile anche negli affari. Ciò nonostante, questi territori continuavano ad essere considerati al pari di ghetti, dei bassifondi nei

²⁹ Il Fianna Fáil venne fondato nel 1926 da Éamon de Valera. Inizialmente fu caratterizzato da posizioni piuttosto radicali e contrarie al mantenimento di legami stretti con la Gran Bretagna. Con il tempo le scelte del partito si sono spostate verso atteggiamenti liberal-democratici e conservatori, anche grazie alla sua affermazione come principale partito del Paese.

quali i problemi economici sembravano essersi radicati in maniera insolubile. Gli abitanti erano, di conseguenza, destinati all'isolamento, a meno che non rinunciassero alla loro identità e alla loro cultura. Quindi, nonostante i tentativi del ceto medio di edulcorare la realtà, la situazione in questi luoghi continuava a stagnare ai limiti dell'emergenza.

Fu proprio questa la realtà che O'Brien si propose di rappresentare quando, nel 1940, iniziò a meditare sulla realizzazione di un romanzo comicamente gaelico, dai tratti grotteschi ambientato nella Gaeltacht, che riuscisse a rispecchiare il degrado e l'abbandono a cui gli abitanti erano condannati. Vide così la luce il suo primo ed unico romanzo scritto interamente in lingua gaelica, intitolato *An Béal Bocht*. Opera dai tratti tendenzialmente satirici, si contrapponeva a tutta una tradizione letteraria che metteva in luce soltanto un'immagine convenzionale della vita in certe zone dell'Irlanda. Il suo principale obiettivo polemico erano gli stessi appassionati di simili stereotipi gaelici, quelli che chiama Gaeligores.

La scelta linguistica di O'Nolan circoscrisse sin dall'inizio il pubblico di destinazione. Solo una ristretta cerchia di persone sarebbe stata in grado di cogliere i contenuti e le sfumature presenti nella trama. Ciò aprì un processo di relativa marginalizzazione della scrittura di Brian, che iniziò forse a rifiutare il confronto con il grande pubblico in seguito alle delusioni avute precedentemente. Lo sperimentalismo dei primi anni lasciò il posto alla tradizione; dalle iniziali mire europeiste, si ritrasse entro confini più familiari.

Il libro ottenne un successo inaspettato e riuscì ad infondere nuovo entusiasmo nello scrittore, che decise di aprirsi anche a nuove realtà, sempre in ambito culturale, dedicandosi, ad esempio, alla scrittura teatrale. Negli anni '40, in qualità di segretario del Primo Ministro, frequentò sovente il Parlamento irlandese. Da questa esperienza prese spunto per scrivere *Faustus Kelly*, una rivisitazione della leggenda di Faust proiettata nell'ambito della vita politica irlandese, che prende di mira la falsità e l'opportunismo dei personaggi.

Si tratta di una satira politica, in cui il protagonista è il presidente del comitato di una piccola città, che, come nella più nota tradizione faustiana da Marlowe a Goethe, vende l'anima al diavolo, Mr. Strange, stavolta però per raggiungere l'apice del riconoscimento politico, ovvero ottenere un seggio nel parlamento irlandese.

Chiari sono i riferimenti alla realtà in cui si muove lo scrittore. Infatti, al centro di molta della sua satira c'è una classe politica che corrompe e devia la civiltà utilizzando una retorica perfettamente votata a tale scopo.³⁰ Il radicamento di questa vicenda nella realtà d'Irlanda, suggerito anche attraverso il cognome Kelly del protagonista, bastò allo scrittore per giustificare la scelta dello pseudonimo di Myles per la paternità dello scritto.³¹ *Faustus Kelly* è un esempio paradigmatico della direzione presa dalla scrittura dell'artista. La sua arguzia e inventiva sono più o meno le stesse, la marcata abilità di parodiare una certa varietà di stili è ancora abbondantemente evidente, ma la maggiore consapevolezza nell'ambito della critica morale, al quale tutti questi aspetti sono subordinati, costituisce l'elemento più evidente del testo.

L'opera andò in scena nel 1943 all'Abbey Theatre, mentre, appena un anno prima, il Gate Theatre aveva allestito un altro spettacolo dal titolo *Thirst*, avente come quadro un pub che rimane aperto al di là delle ore consentite dalla legge. I risultati furono ancora una volta soddisfacenti, tanto che il direttore del Gate Theatre gli propose di realizzare una versione irlandese del dramma di Capek *From The Insect World*. O'Brien offrì la sua variante con il titolo *The Insect Play*, trasformando le farfalle del drammaturgo ceco in vespe che parlano diversi accenti irlandesi.³²

Esattamente come il protagonista di *Thirst*, O'Nolan conosceva bene cosa significasse frequentare in clandestinità i pub ai quali la legge proibiva di rimanere aperti dopo una certa ora. Egli infatti era particolarmente dedito all'alcool ed amava cullarsi nella confortevole atmosfera *bohémien* dei locali dublinesi, dove si raccoglievano artisti di ogni genere. Purtroppo questo vizio iniziò a condizionare tutta la sua vita e neppure il matrimonio con la dattilografa Evelyn McDowel nel 1948 riuscì a mitigare la sua insoddisfazione. Con i suoi ripetuti *hangover* e i comportamenti spesso dissoluti arrivò addirittura a mettere a rischio il suo incarico pubblico, che fu poi costretto a lasciare nel 1953, sia perché colpito da una malattia, sia perché, forse, risultò invisibile a molti politici che ne chiesero la testa.

³⁰ Cfr. MILES ORVELL and DAVID POWELL, "Myles na Gopaleen: Mystic, Horse-Doctor, Hackney Journalist and Ideological Catalyst", *Éire-Ireland*, X, 2, 1975, pp. 44-72.

³¹ Kelly è un cognome di dichiarata matrice gaelico irlandese. La sua origine è infatti "Ceallach" ma l'etimologia è ancora incerta. Tradizionalmente il significato viene indicato con "dalla mente brillante" così come la mente del protagonista capace di compiere la sua scalata sociale.

³² Si veda MONIQUE GALLAGHER, *op. cit.*, p. 47.

1.3.1 La carriera giornalistica di Myles: dagli esordi a Cruiskeen Lawn

Le alterne vicende del cammino da romanziere e la delusione per il mancato riconoscimento del proprio valore, indussero O’Nolan a trasportare la sua creatività immaginativa e verbale in un gioco epistolare con i lettori dell’*Irish Times*. Prima però di soffermarci su questo fortunato momento della sua carriera, occorre ricordare gli esordi da giornalista, che risalgono ai tempi della formazione scolastica. Durante i sei anni allo University College di Dublino, l’autore ebbe modo di confrontarsi con una realtà molto stimolante per la sua creatività, dove la possibilità di accedere a nuove sfide era all’ordine del giorno.

Una di queste gli giunse con la fondazione della già menzionata rivista di ateneo, *Comhthrom Féinne*. Oltre ad offrire uno spaccato di alcuni aspetti poco noti della personalità di O’Nolan, gli permise anche di pubblicare i suoi primi articoli di carattere umoristico, semi preziosi per la successiva fioritura della sua carriera giornalistica. Grazie a questa pubblicazione, inoltre, egli ebbe modo di presentare la sua prima vera maschera ovvero Brother Barnabas, che divenne presto una figura di proporzioni leggendarie.

Il personaggio fu menzionato per la prima volta nella seconda edizione di *Comhthrom Féinne* nel maggio 1931, senza però delineare tratti caratteriali ben definiti. L’eteronimo, nella sua prima apparizione, non era altro che un ennesimo nome d’arte, come quelli di “Prospero” o “The Janitor” già usati da O’Nolan per firmare un paio di interventi sul *National Student*, rivista ufficiale del College. Soltanto con la prosecuzione delle uscite della rivista venne introdotta una sezione dedicata alla stesura di un profilo di Brother Barnabas, con un occhio alle sue abitudini e alla sua personalità. Venne trasformato ben presto in un personaggio proverbiale all’interno del College, ottenendo uno *status* di persona vivente, le cui attività erano narrate al pari di quelle di membri illustri dell’istituto. Inizialmente fu presentato come un accademico particolarmente attento a non urtare, con i suoi scritti, la suscettibilità del Censorship Board, organo preposto al controllo dei libri e dei giornali sul territorio d’Irlanda e a non incorrere nella censura. Allo stesso tempo Barnabas era anche un umanista dedito alla redazione di una colonna con consigli su problemi sentimentali. Come spesso accade in O’Brien, quindi, un personaggio dai tratti fortemente contraddittori, al limite della comicità. Gli articoli fanno emergere un uomo saggio,

comprensivo ed altruista, di formazione prevalentemente cattolica. Vengono affrontate questioni di vario tipo, con suggerimenti per la risoluzione di qualsiasi problema, da quelli di ordine pratico a quelli di natura morale. Il giornalista si distingue per un atteggiamento paterno nei confronti dei suoi lettori, ai quali rivela rimedi segreti anche per la cura di lievi malattie, producendo addirittura un almanacco. Brother Barnabas iniziò a poco a poco ad assumere quasi i tratti di una divinità, un personaggio onnisciente, la cui sapienza investiva tutti gli ambiti del vivere quotidiano. Grazie alle sue doti ottenne un gran seguito tra i lettori, tanto da diventare per loro una vera e propria istituzione. Barnabas chiese addirittura al suo pubblico di sottoscrivere un giuramento di lealtà, giustificandolo con il supporto fornito ai lettori, in particolare agli studenti dello UCD, che grazie a lui acquisivano molta più consapevolezza e capacità nei propri mezzi.³³ Barnabas divenne, insomma, una figura di proporzioni leggendarie che, anche se vecchio e sfinito dalla malattia, non rinunciava a ricordare il suo glorioso passato da uomo di Stato, diplomatico e addirittura presidente d'Irlanda nel 1945. La sua esistenza travalicava il tempo e lo spazio, si diceva fosse nato nel 1691 e che fosse stato un nobile russo, scappato tra le steppe a bordo di una slitta trainata da lupi. Dopo essersi recato in Spagna, avrebbe addirittura frustato l'imperatore a Vienna nel 1912. Le sue memorie rammentavano anche i giorni in cui sciolse il Parlamento danese nel 1887. In Irlanda invece si unì alla Gaelic League cambiando il suo nome in Bráthair Barnabes e allo UCD conobbe personalità del calibro di Shaw o Yeats. Una biografia straordinaria, evidentemente surreale, ma che, come detto, contribuì a creare un'aura di devozione intorno alla sua immagine.

Nel 1934 in un articolo dal titolo "Scenes in a Novel" Barnabas addirittura si diletta nello sviluppare un'idea che divenne poi ricorrente nella successiva produzione dello scrittore, e che rielaborò in *At Swim*. L'idea era quella di un personaggio romanzesco, Mcdaid, che si rifiutava di rubare una scatola piena di monete in Chiesa, ribellandosi dunque alla volontà del suo autore. Le fin troppo evidenti affinità tra Mcdaid e il futuro personaggio di Furriskey, protagonista del primo romanzo di Brian, dimostrano quanto la sua mente fosse già proiettata in un'altra direzione, ma ciò che Brother Barnabas aveva lasciato dietro sé era un immenso panorama di progetti, idee, invenzioni che non poteva essere abbandonato. Il seguito riscosso da questo alter ego

³³ ANNE CLISSMANN, *op. cit.*, p. 45.

giornalistico lo incoraggiò ulteriormente a proseguire su questo cammino, tanto che figure dai tratti simili a quelli delineati fin qui emergeranno anche più tardi nella sua produzione. In lui si collocano, ad esempio, le basi per il futuro Myles. Ben riconoscibili negli articoli firmati da Barnabas sono, infatti, le costruzioni immaginarie di cui Myles infarcì la sua cronaca. L'“Istituto di Psicologia Pratica” di Barnabas con le sue folli esagerazioni, le sue proposte ai limiti dell'assurdo, anticipò l'“Ufficio di Ricerche di Myles na Gopaleen”. Altra figura che trae linfa vitale da questo prototipo è quella di “The Brother”, che presenterà molte caratteristiche affini a quelle esposte fin qui e che verranno analizzate nei prossimi capitoli.

Con la “morte” artistica del cronista di *Cohmthrom Féinne*, Brian iniziò a sentire l'esigenza di esprimere la sua attitudine al giornalismo in un qualcosa di completamente suo e tale da poter essere plasmato secondo le sue esigenze. Finalmente trovò il coraggio insieme ad alcuni amici di iniziare una pubblicazione mensile, *Blather*, nel cui primo numero l'editore affermò sfacciatamente che la rivista non avrebbe seguito alcun principio di onore o di vergogna. Il progetto nacque, pertanto, con dei propositi ben definiti:

Blather has no principles, no honour, no shame. Our objects are the fostering of graft and corruption in public life, the furtherance of cant and hypocrisy, the encouragement of humbug and hysteria, the glorification of greed and gombeenism.³⁴

I veri mali che Blather voleva perseguire erano senza dubbio quelli che O'Nolan vedeva come predominanti nella realtà irlandese e che contribuivano a danneggiare ogni tentativo di ricostruzione della nazione: ipocrisia, imbrogli, frodi, cupidigia e *gombeenism*, particolare forma di usura in Irlanda.³⁵ Anche in questo caso, la rivista ebbe bisogno di un portavoce, che O'Nolan trovò nella figura del Conte O'Blather. Quest'ultimo fu innanzitutto uno straordinario coordinatore della politica promossa dalla rivista, molto diversa da *Comhthrom Féinne* e determinata proprio dagli interessi personali e dalle opinioni di O'Blather. Non esisteva per lui, infatti, alcuna volontà di compiacere: “you will look in vain for signs of servility or for any evidence of a slavish desire to please. We are an arrogant and depraved body of men”.³⁶ L'indirizzo del

³⁴ MYLES NA GOPALEEN, *Myles Before Myles*, Paladin Grafton Books, London 1988, p. 97.

³⁵ Il termine “gombeen” si riferisce ad una categoria di usurai irlandesi, che approfittava delle difficoltà del popolo per trarre profitto. L'origine è irlandese, dalla parola “gaimbín”, che significa “interesse”.

³⁶ *Ibidem*, p. 96.

giornale fu puramente comico. Furono escluse le fin troppo serie recensioni di libri o di opere teatrali, il confronto con temi alti e ricercati fu assolutamente bandito. Ciò che in esso era contenuto avrebbe subito gli effetti della parodia, della satira o dell'esagerazione. Tutto quello che nel giornalismo contemporaneo era considerato deprecabile e indegno di accedere agli onori della cronaca, in Blather trovò felice accoglimento. Inoltre esso venne abilmente illustrato, probabilmente dallo stesso O'Nolan, che non mancò così l'obiettivo di intrattenere i lettori anche con tecniche nuove. Il materiale della rivista consisteva in brevi sketch comici, racconti, giochi di parole, lezioni di irlandese, ma anche improbabili tentativi di poesia umoristica. Spesso l'intento era proprio quello di far ridere di una situazione o di un personaggio. Particolarmente colpito fu Éamon de Valera, uno dei padri della Repubblica d'Irlanda. Tra le varie edizioni trovarono spazio anche invenzioni che promettevano risultati miracolosi o suggerimenti per ottenere guadagni facili.

Per quanto riguarda invece il *deus ex machina* di questa rivista, ovvero il conte O'Blather, i lettori seppero inizialmente soltanto che egli era il rampollo di una nobile casata con contatti in Inghilterra. Con il tempo invece scoprirono che il conte era un abile sportivo, appassionato di cricket e rugby ma anche una persona dai mille talenti, filosofo, uomo di Stato ed erudito. Di contro, suo figlio Blazes era un emerito incapace, aspirante poeta destinato a sicuro insuccesso. Oltre a offrire lezioni di gaelico, il periodico teneva aggiornati i lettori sulle novità in campo letterario, presentando loro puntualmente le più recenti pubblicazioni appartenenti ai generi più svariati. Blather ebbe così tanto da offrire, non solo sulla carta stampata: si affermò anche radiofonicamente sulla Blather Pirate Station.

Quando O'Nolan lasciò lo University College, cessò anche il suo impegno con le riviste che avevano accompagnato questo percorso. Le sue energie furono infatti indirizzate verso altri orizzonti e le creazioni pseudonime fin qui sviluppate vennero dimenticate, fin quando aspetti dell'uno e dell'altro riemersero, personificati nei panni di Myles na Gopaleen.

Nei primi mesi del 1939, mentre *At Swim-Two-Birds* era ancora in attesa di pubblicazione, O'Nolan e Sheridan presero parte ad una controversia sulle pagine dell'*Irish Times* a proposito di un'opera teatrale di Frank O'Connor, *Time's Pocket*, accolta molto negativamente dalla critica, con pessime recensioni. L'opera venne

strenuamente difesa, oltre che dall'autore, anche da Seán Ó Faoláin, che, con supponente autorità, giudicava il proprio parere come l'unico degno di essere preso in considerazione. Per O'Nolan non poteva esserci occasione più ghiotta di questa per mettere in ridicolo la pretesa di alcuni scrittori di realizzare un'arte di carattere erudito. Nell'attaccare questo tipo di obiettivo artistico, l'autore annunciò l'arrivo di un vento nuovo nella scrittura, che avrebbe spazzato via i retaggi di un narrativa ormai anacronistica. Prese quindi la palla al balzo e, insieme a Niall, si spese a sostegno dei pareri critici contro O'Connor. Iniziò un infuocato scambio di lettere, nelle quali Brian usò per la prima volta lo pseudonimo di Flann O'Brien, e la controversia lo appassionò a tal punto da decidere di inventarsi i nomi più svariati per firmare molte altre lettere che alimentarono la polemica. In realtà, sia Ó Faoláin sia O'Connor non impiegarono molto tempo a capire che la firma apposta alle lettere era solo uno pseudonimo, tuttavia non riuscivano ad identificare chi vi si nascondesse dietro. Si riferirono a questo avversario come "an Easter egg with whiskers" o come "the man in Gaelic mask" ed iniziarono addirittura a sospettare che l'autore potesse essere lo stesso editore della rivista.³⁷ Questa discussione andò avanti per alcune settimane e fu presa talmente sul serio da O'Nolan che si rifiutò di inviare al contendente Ó Faoláin una copia del manoscritto di *At Swim*.

A Brian non era però sfuggito l'interesse e la partecipazione profusa dall'editore del giornale nei confronti di questa diatriba. Cavalcando quindi l'onda dell'entusiasmo, terminata questa prima *querelle*, decise poco dopo di iniziarne altre, stavolta condotte all'interno della rubrica "Letters to the Editor" dell'*Irish Times*. Le lettere divagavano sui temi più disparati: dagli scioperi, al balletto, al declino della popolazione protestante e vennero firmate con gli pseudonimi più fantasiosi. Questa corrispondenza andò avanti per oltre un anno e fu un ottimo palcoscenico per dare prova della sua incredibile capacità immaginativa, ma anche di quella di Sheridan, che lo accompagnò in questo percorso. Risulta infatti impossibile dedurre chi effettivamente fosse l'estensore delle lettere, anche perché lo stesso Niall aveva già dimostrato una certa capacità comica e parodistica in *Comhthrom Féinne*, a cui pure aveva collaborato. È possibile, inoltre, che anche i contributi apparentemente più comici fossero lettere di corrispondenti reali. O'Nolan e Sheridan firmavano invece

³⁷ Cfr. ANTHONY CRONIN, *op. cit.*, p. 107.

con gli appellativi più disparati, alcuni presi in prestito, altri derivati da vere e proprie perifrasi, tutti comunque imitanti quelli di coloro che normalmente inviavano lettere alla redazione e che desideravano mantenere l'anonimato. Spesso adeguavano questi nomi in modo da renderli appropriati all'argomento in questione, ma la costante fantasiosa giocava un ruolo predominante. "An Irishman from Aberdeen", "A Father of Eight", "Earnest Christian" o "X-Ray" sono solo alcuni esempi di questo vastissimo campionario.

Gli scrittori iniziarono a comportarsi come dei veri e propri giocolieri, trovando diletto nel constatare quanti argomenti riuscissero a portare avanti contemporaneamente. Un tema poteva essere discusso per intere settimane oppure venire ripreso dopo un'interruzione di qualche mese. Il tono oscillava tra la veemente indignazione per questioni di nessuna importanza e le pose pedanti e dottrinali tipiche dei letterati o degli speculatori politico-filosofici. Nella maggior parte dei casi i soggetti erano fantastici, talvolta insensati. La futilità e la capacità di glissare sulle problematiche che quotidianamente scuotevano l'Europa sembravano contrastare fortemente con la serietà degli altri articoli pubblicati sul giornale, che invece spendevano più che semplici allusioni sulla situazione del Continente. Tutto questo però non sembrò interessare ai lettori dell'*Irish Times*, che, probabilmente, essendo in tempi di guerra, sentivano la necessità di trovare una valvola di sfogo e che, grazie alla curiosità destata da queste lettere, crebbero a dismisura di pari passo alla tiratura della testata, che in poco tempo acquisì una portata di un certo rilievo.

Questo sbalorditivo successo non lasciò ovviamente indifferente neanche l'allora redattore capo Robert Marie Smyllie, un esteta capace di riconoscere ed apprezzare il talento. Jack White lo definì un direttore per diritto divino, capace di infondere l'impronta della sua personalità a tutto il giornale.³⁸ Spirito libero ed eccentrico, egli amava contornarsi di personalità originali, che riuscissero anche a sfidare i limiti e i pregiudizi della società. Questo fu sufficiente a destare in lui il desiderio di conoscere O'Nolan. Pur di incontrarlo, non badò neanche alle proteste delle persone originariamente titolari di alcuni pseudonimi utilizzati dal giornalista e che pertanto lo accusavano di diffamazione a mezzo stampa. Il talento di Brian non poteva essere sprecato, per cui a settembre 1940 Smyllie organizzò un incontro al

³⁸ JACK WHITE, "Myles, Flann and Brian", in TIMOTHY O'KEEFFE, *op. cit.*, p. 64.

termine del quale fu stabilito che O’Nolan avrebbe avuto l’esclusivo incarico di redigere una rubrica sull’*Irish Times*. Fu dunque questo l’inizio di *Cruiskeen Lawn*, il cui primo articolo apparve il 4 ottobre firmato in irlandese “An Broc”, scritto parte in inglese e parte in irlandese. Solo dal secondo articolo in poi comparve la firma di Myles na Gopaleen. Questo personaggio fu mediatore di un progetto vastissimo, con il preciso obiettivo di farsi custode di una coscienza nazionale, da preservare utilizzando il canale dell’umorismo.

L’Irlanda degli anni della guerra, infatti, sentiva la profonda necessità di uno scrittore satirico, che riuscisse a fare riemergere la nazione dall’isolamento degli anni Trenta e dall’emarginazione provocata dal conflitto mondiale. Questi fattori avevano trasformato il Paese in una riserva culturale, totalmente estranea agli influssi e agli stimoli provenienti dall’esterno. Myles, con la sua *verve* comica, le sue acute sferzate satiriche rivolte a tanti aspetti della quotidianità irlandese e le sue improbabili invenzioni, assolse puntualmente a questo compito, con la leggerezza di cui gli irlandesi avevano bisogno. Perseguendo questo scopo, il giornalista cercò addirittura di fare meno riferimenti possibili alla guerra in corso, che stava sconvolgendo il resto del mondo, per non avvilitare i lettori già profondamente provati. Nel 1940 O’Nolan si dimostrò capace di una creatività detonante e, nonostante il suo impegno istituzionale lo tenesse impegnato per gran parte del giorno, riuscì comunque a garantire il suo contributo all’*Irish Times*, scrivendo un articolo ogni due giorni. Inizialmente, infatti, gli vennero commissionati tre articoli a settimana, scritti esclusivamente in irlandese fino al 1941, il che permise di attirare anche un nuovo bacino di lettori di stampo nazionalista, contrari allo spirito filo-britannico dell’*Irish Times*. Allo stesso tempo, però, la redazione si rese conto che Myles, scrivendo in irlandese, sarebbe stato compreso solo da un ristretto numero di lettori abituali. Lo stesso Smyllie e i suoi collaboratori non riuscivano a comprendere il contenuto di questi articoli, cosa che a lungo andare avrebbe creato non poco imbarazzo. Smyllie decise perciò di raddoppiare la frequenza di pubblicazione della rivista per permettere ad O’Nolan, senza ridurre il numero di articoli in irlandese, di pubblicarne lo stesso numero anche in inglese. Si passò pertanto da tre a sei uscite settimanali, nonostante le difficoltà economiche in cui versava la testata, segno di quanto questa rubrica fosse ritenuta importante dai suoi vertici. O’Nolan fu spesso invitato a proseguire la redazione di articoli in irlandese,

che, con il tempo, divennero sempre più sporadici, forse perché lo scrittore aveva deciso di rispondere ad un pubblico più vasto, optando per una lingua più inclusiva. All'interno di questo mondo, Myles riuscì ad essere ciò che Brian non avrebbe potuto: un critico osservatore della realtà, con l'orecchio proteso verso le mille voci di un'Irlanda da riformare, in cerca della propria identità.

Per la sua collaborazione al giornale egli riceveva un compenso di due guinee, per un articolo di circa cinquecento parole. Una volta giunte in redazione, le bozze degli articoli venivano sottoposte ad una scrupolosa revisione: quelli ritenuti troppo offensivi o scurrili potevano anche essere maldestramente epurati o addirittura cestinati, cosa che, ovviamente O'Nolan tollerava con molta fatica. Quando nel 1945 *Cruiskeen Lawn* raggiunse l'apice della notorietà, anche l'autore era al culmine delle proprie capacità artistiche. La sua mente energica e vitale gli consentiva di produrre materiale prezioso per la rubrica. Dopo tale data, però, qualcosa in questo straordinario meccanismo si guastò. Iniziarono anni di profondo sconforto, frustrazione, acredine crescente verso una realtà nella quale stentava a riconoscersi e verso personaggi che esercitavano la loro autorità a suo avviso in modo del tutto arbitrario. Le sue invettive divennero sempre più aspre e iniziò ad essere difficile riuscire ad intravedere nell'uomo irascibile e litigioso che era diventato, la personalità dinamica e l'ingegno brillante che fino a poco prima lo avevano accompagnato. La sua penna si trasformò in una spada sferzante per colpire persone a lui sgradite. La carriera pubblica cominciò a diventare incompatibile con quella giornalistica, poiché lo scrittore non poteva fare a meno di denunciare nei suoi articoli il degrado insito nella realtà politica, di cui si trovava ad essere osservatore diretto grazie alla sua professione. In un certo modo, fu come se Myles stesse invadendo sempre più l'esistenza di Brian O'Nolan, l'uomo pubblico non poteva più prescindere dal giornalista fustigatore della società sulla quale, indirettamente, era chiamato anche lui a sorvegliare. Gli attacchi frequenti a personaggi di spicco della realtà irlandese lo resero invisibile a molti e la sua libertà di pensiero venne, di conseguenza, notevolmente limitata.

Dopo essere stato sollevato dal suo incarico per il Civil Service, ufficialmente per motivi di salute, anche i rapporti con i vertici dell'*Irish Times* si fecero sempre più tesi. O'Nolan, infatti, nella corrispondenza con amici lamentava insistentemente le continue pressioni da parte della redazione, che, sempre più spesso, esercitava

operazioni di censura nei confronti dei suoi articoli. Inoltre, la paga continuava ad essere scarsa, insufficiente a sostenere la dipendenza dello scrittore dall'alcool. Così, egli si rivolse ad alcuni giornali minori come *Southern Star*, *Nationalist and Leinster Times* o *Sunday Review* per arrotondare lo stipendio, scrivendo qualche articolo di poco conto e portando alla ribalta qualche nuovo pseudonimo, come John James Doe, George Knowall e Matt Duffy. Più volte O'Nolan minacciò di porre fine a quella che lui stesso definì "*Irish Times* slavery", rifiutandosi di scrivere anche per diversi mesi, ma trovò sempre un mediatore pronto a fargli cambiare idea. Il suo legame con questo giornale era, in fondo, troppo profondo per essere reciso completamente. Solo con la morte questa relazione avrebbe potuto esaurirsi, una morte che giunse improvvisa ed inesorabile il 1 aprile del 1966, nel giorno che gli inglesi chiamano "Fools' Day". Questa, considerando la personalità stravagante dell'autore e il suo modo bizzarro di accostarsi alla vita attraverso delle maschere, potrebbe sembrare più che una semplice coincidenza.

CAPITOLO SECONDO

L'opera di O'Brien tra postmoderno e postcoloniale

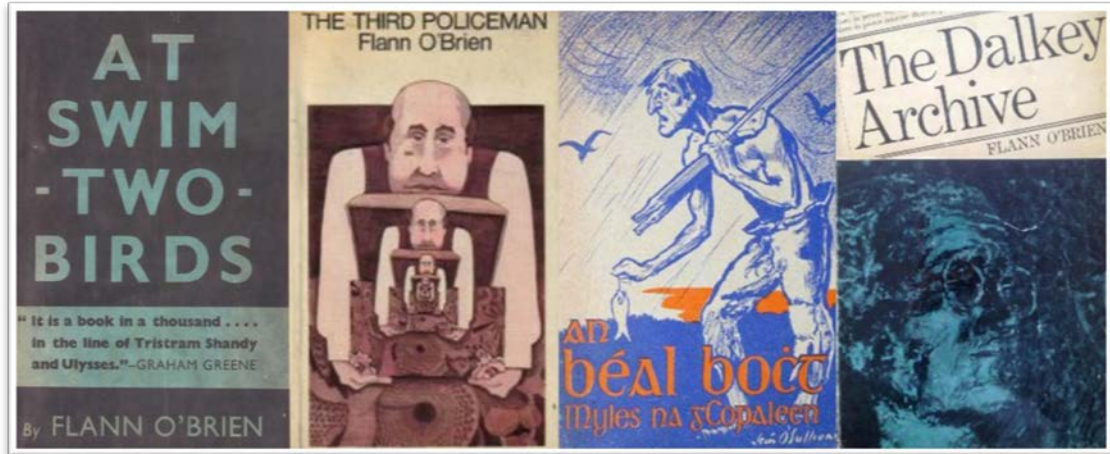


Fig. 4: Copertine delle prime edizioni di alcuni romanzi di O'Brien.

La scrittura di O'Brien è sempre stata oggetto di studi in ambito postmoderno. Il suo stile enigmatico, la sua tendenza all'ibridazione di generi, nonché l'attenzione crescente per la problematica ontologica ne hanno permesso una categorizzazione all'interno di questa corrente letteraria. Negli ultimi anni, però, nuovi studi della critica hanno tentato di proporre un'interpretazione delle opere dell'autore in un più ampio contesto postcoloniale, evidenziandone la carica dissacratoria volta a sovvertire l'intera tradizione della coscienza nazionale irlandese.

Postmoderno e Postcoloniale ricoprono una grande importanza negli studi sulla letteratura contemporanea, tanto che i critici hanno cercato di articolarne la relazione in maniera più chiara e precisa. Inizialmente i due termini circoscrivevano ambiti geograficamente distinti, in quanto con la definizione di postmoderno ci si riferiva ad un movimento estetico che interessava prevalentemente il bacino euro-americano, mentre postcoloniale descriveva un campo di indagine critica riguardante soprattutto i Paesi del cosiddetto "Terzo Mondo"¹.

Una divisione così netta si rivelò ben presto inefficace, poiché nell'ambito degli studi postcoloniali rientrano anche quei Paesi considerati sviluppati come il Canada e l'Australia. Tutto ciò ha portato a concludere che le due realtà potessero sovrapporsi,

¹ Cfr. JOSHUA ESTY, "Flann O'Brien's "At Swim-Two-Birds" and the Post-Post Debate", *ARIEL*, XXVI, 4, 1995, pp. 23-46, qui p. 23.

riconoscendo esempi di strategie narrative postmoderne nella “periferia” del mondo, e di condizioni postcoloniali nelle metropoli: basti pensare alla Londra multiculturale dipinta da Rushdie in *Midnight's Children*. Gli intenti dei testi appartenenti all'una o all'altra categoria sembrano, però, essere diversi. Postmoderni sono stati infatti definiti quei testi contemporanei diretti verso la sperimentazione formale, mentre postcoloniali sono quelli che vengono indirizzati all'impegno sociale e politico, con il preciso scopo di emancipare la letteratura della ex-colonia dalle imposizioni dell'imperialismo.

Il critico Declan Kiberd afferma, inoltre, che la narrativa postcoloniale inizia non soltanto quando un Paese conquista l'indipendenza ma anche quando “a native writer formulates a text committed to cultural resistance to colonial rule”.² I suoi studi considerano dunque la letteratura irlandese moderna legata al postcoloniale, perchè essa si impone come tentativo di emancipazione dall'egemonia, anche culturale, dell'Impero britannico. Lo studioso, al quale va attribuita la paternità dell'introduzione della critica postcoloniale nell'ambito degli studi culturali irlandesi, non annovera, però, la prima opera di O'Brien, *At Swim-Two-Birds*, all'interno di questo filone. Egli piuttosto la considera un capolavoro del modernismo irlandese, che non mostrerebbe, almeno apparentemente, quella volontà di critica politica che ci si aspetterebbe da uno scritto postcoloniale. Tuttavia è stato notato come il romanzo moderno irlandese sia sempre stato terreno fertile per le tematiche postcoloniali, poiché nell'Irlanda del XX secolo i fenomeni della decolonizzazione e del modernismo coincisero.³

Questa idea viene avvalorata proprio dall'attività di O'Brien, che riuscì a dar vita ad una sperimentazione letteraria di tipo postmoderno, affidando però spesso ad essa una missione tipicamente postcoloniale. Questa si presentò non soltanto come una sfida all'ideologia incarnata dalla tradizione realista inglese, di cui si prese apertamente gioco, ma soprattutto come ripudio verso certe tendenze letterarie sviluppatasi all'interno della tradizione anticoloniale del nazionalismo irlandese. L'apparente contraddizione nel riferimento contemporaneo alle due correnti sembra essere, in realtà, un esperimento dell'autore. Esso consiste nell'applicare alla difensiva

² DECLAN KIBERD, *Inventing Ireland. The Literature of the Modern Nation*, Vintage, London 1996, p. 6.

³ L'anno 1922 risulta particolarmente significativo in questo senso. Risalgono infatti a questo momento storico sia la fondazione dell'Irish Free State, che segnò il definitivo superamento della colonizzazione britannica, ma anche la pubblicazione di *Ulysses* di Joyce, testo chiave del modernismo inglese.

e conservatrice mentalità dell'Irlanda post-colonizzazione, un'identità postmoderna piuttosto incerta e frammentaria. La produzione di O'Brien si affermò come tentativo di incarnare un processo di decolonizzazione anche intellettuale, attraverso delle prestazioni letterarie fortemente creative.

Partendo da questi presupposti, sarà pertanto possibile affrontare un'analisi dei romanzi di O'Nolan cercando, per quanto possibile, di seguire questo nuovo indirizzo interpretativo e di mettere in luce l'interazione tra tecniche postmoderne ed intenti postcoloniali. Essendo un campo di ricerca piuttosto recente, le teorie sono ancora tutte in fase di sviluppo e soprattutto non si sono concentrate in maniera univoca su tutte le opere dello scrittore. Nonostante questo, si cercherà di fornire per ogni testo un taglio esegetico che ne metta in luce gli aspetti di discontinuità con le tradizioni precedenti. Prima di iniziare la disamina dei testi sembra opportuno, però, tracciare un breve profilo della situazione irlandese in seguito alla decolonizzazione.

2.1 Nascita e sviluppo del pensiero postcoloniale in Irlanda

Come sottolinea Joe Cleary, l'applicazione di una prospettiva e di una metodologia postcoloniale allo studio della letteratura e della cultura moderna irlandese non risulta essere un'operazione immediata, anzi questo aspetto ha scatenato uno tra i dibattiti più controversi e rilevanti negli studi irlandesi degli ultimi anni.⁴ Molti studiosi, soffermandosi sulla realtà sociale ed economica del Paese, hanno considerato la posizione irlandese ben lontana da quella delle colonie africane e asiatiche d'oltremare. La povertà, la violenza e l'oppressione razziale subita da queste ultime nulla avrebbero a che fare con l'esperienza irlandese. Anche la posizione dell'Irlanda non ne favorisce l'identificazione come realtà coloniale, più frequentemente attribuita a possedimenti d'oltremare. Altro fattore determinante risulterebbe essere l'aspetto linguistico e, quindi, il comune uso della lingua inglese come idioma nazionale sia in Irlanda che nell'Impero, a prescindere dalla colonizzazione. Quest'ultimo aspetto potrebbe tuttavia essere confutato perché, come evidenzia Kenny, esso non considererebbe che l'uso dell'inglese nell'Irlanda moderna fu comunque una conseguenza dello sradicamento nei suoi territori della cultura

⁴ Cfr. JOE CLEARY, "Postcolonial Ireland", in KEVIN KENNY [ed.], *Ireland and the British Empire*, Oxford University Press, Oxford 2004, pp. 251-288, qui p. 251.

gaelica.⁵ L'elenco delle motivazioni addotte dall'una e dall'altra fazione potrebbe procedere all'infinito, così come, di converso, si potrebbero elencare molteplici similitudini fra l'Irlanda e le colonie d'oltremare evidenziate dai sostenitori della realtà coloniale e postcoloniale.

In primo luogo ci sono delle esperienze, come il processo di formazione della nazione, il ritiro del dominio britannico e la conseguente divisione dell'isola, che permettono di associare l'Irlanda ad altre colonie quali India e Cipro. Inoltre a partire dal XIX secolo, l'emigrazione delle masse povere verso l'Inghilterra o gli Stati Uniti divenne un fenomeno sociale di rilievo nella realtà irlandese del XX secolo, anticipando le migrazioni su larga scala verso l'Inghilterra che interessarono le masse afro-caraibiche e sud-africane con lo scoppio della Seconda guerra mondiale. Degno di considerazione è anche il tentativo dell'Irish Free State di superare il sottosviluppo agricolo e industriale nei primi quarant'anni d'indipendenza attraverso un sistema economico non più imperniato sull'impero, ma basato su un'impostazione autarchica dell'economia, sulla scia di Paesi come Cuba, Ghana e Tanzania.⁶ Un ulteriore aspetto da evidenziare a sostegno di un parallelismo tra l'Irlanda e le altre colonie dell'Impero è dato dal processo di progressiva marginalizzazione della lingua, della cultura e delle tradizioni indigene irlandesi, soppiantate dalle imposizioni del dominio inglese, accentratore ed incurante delle peculiarità dei Paesi colonizzati.

Da un punto di vista propriamente culturale, invece, ciò che l'Irlanda condivise con le altre colonie fu la necessità di forgiare una cultura nazionale che avesse caratteri di unicità e autenticità. Questo percorso portò ad una sempre maggiore consapevolezza della centralità delle attività culturali per la costruzione di una specifica identità nazionale. Come molti altri Stati che passarono dalla colonizzazione all'indipendenza, anche l'Irlanda affrontò un difficile periodo di assestamento, in cui la classe dirigente lottò per la stabilità economica e culturale del Paese, credendo che questa potesse essere raggiunta attraverso atteggiamenti tipici del conservatorismo. Dopo un primo tentativo di assimilazione alla cultura dei colonizzatori, vi fu un vero e proprio rigetto di quest'ultima. In tale clima il nazionalismo irlandese ebbe modo di radicarsi profondamente nella società, accompagnato da un forte fervore culturale sfociato nel

⁵ Si veda: KEVIN KENNY, "Ireland and the British Empire. An Introduction" in *ibidem*, pp. 1-25, qui p. 2.

⁶ Cfr. JOE CLEARY, *op. cit.*, pp. 252-255.

cosiddetto Irish Revival. Il Rinascimento irlandese tradusse la necessità di un ritorno ad una sorta di età dell'oro precoloniale, in cui l'identità culturale della nazione potesse opporsi a quella della potenza colonizzatrice.

Molti furono i sottogruppi che fiorirono partendo da questa prima spinta propulsiva. Tra essi si distinsero l'Irish Literary Revival e il Gaelic Revival. Il primo si impegnò nel tentativo di creare una letteratura irlandese nazionale in lingua inglese, mentre il secondo si fece carico dello stesso obiettivo recuperando, però, la lingua gaelica. Entrambi si trasformarono in un vero e proprio impeto politico, che andò ad alimentare e rafforzare il desiderio di autonomia. La maggior parte dei membri della Gaelic League ritennero, ad esempio, che l'indipendenza non soltanto politica ma anche culturale, fosse raggiungibile soltanto attraverso il ripristino della lingua gaelica. Esemplificativo a tal proposito fu l'intervento di Douglas Hyde che sottolineò come:

[...] every Irish-feeling Irishman, who hates the reproach of West-Britonism, should set himself to encourage the efforts, which are being made to keep alive our once great national tongue. The losing of it is our greatest blow, and the sorest stroke that the rapid Anglicisation of Ireland has inflicted upon us. In order to de-Anglicise ourselves we must at once arrest the decay of the language.⁷

Ciò dimostra che l'obiettivo principale del nazionalismo culturale irlandese era quello di consolidare un'identità nazionale propriamente "Irish": gaelica, cattolica, contadina e religiosa. Dopo l'indipendenza ottenuta nel 1922, questa nostalgia per un passato gaelico idealizzato e per una società autoritaria e patriarcale sfociò in atteggiamenti di censura verso i tentativi di modernità di molti scrittori che avrebbero potuto minare la purezza della nazione. L'atmosfera divenne satura di norme a protezione di questa autenticità. Gli scrittori vennero sottoposti a rigide leggi censorie e a campagne xenofobe contro le minacce esterne, tra le quali i film hollywoodiani, le radio inglesi o le avanguardie continentali. Nacquero addirittura organi come il Censorship Board, con il compito di controllare l'attività delle case editrici per i testi in lingua irlandese e che lavorò per promuovere l'immagine solida di un'Irlanda profondamente legata ad un patrimonio ereditario tradizionale e ad una cultura indigena precoloniale andata perduta durante la colonizzazione. Un diretto corollario

⁷ DOUGLAS HYDE, "The Necessity for De-Anglicising Ireland", in CHARLES GAVAN DUFFY, *The Revival of Irish Literature – Addresses by Sir Charles Gavan Duffy, K.G.M.G., Dr George Sigerson, and Dr Douglas Hyde*, T. Fisher Unwin, London 1904, pp. 117-161. La risonanza di questo saggio sarà tale da diventare manifesto della Gaelic League.

di questo organo fu l'emanazione del Censorship Publication Act del 1929, con l'intento di bandire i testi dai contenuti ritenuti immorali o di nessuna attinenza con le questioni relative all'*Irishness*. La censura divenne un meccanismo per la tutela dei confini e dell'identità nazionali dalle minacce interne ed esterne. La purezza morale fu assunta a specchio della purezza stessa della razza e questa equazione spinse l'Irlanda lontano dal mondo moderno, in continuo fermento. Per le classi dirigenti del Paese, il ritorno incondizionato alle radici, significava, invece, riuscire ad opporsi al caos di una realtà in subbuglio: un atto di protezionismo culturale, che a lungo andare avrebbe prodotto un diffuso malcontento.

L'indirizzo adottato da questi movimenti non mancò di sollevare varie critiche, prima fra tutte quella secondo cui l'exasperata idealizzazione del passato non avrebbe favorito lo sviluppo della nazione nel presente, ma anzi l'avrebbe cristallizzata in un nazionalismo radicale e militante, privandola di qualsiasi possibilità di autonomia. Questa posizione trovò concorde proprio O'Nolan, che rifiutò l'approccio difensivo e insulare dello Stato, in favore di una polivalenza culturale che lo porterà a combinare nelle sue opere elementi della tradizione irlandese con quelli della cultura moderna, in una sperimentazione formale che sarà tipica del Postmodernismo. Questa commistione è rintracciabile sin dal suo primo romanzo, nonché capolavoro indiscusso della sua intera produzione, *At Swim-Two-Birds*.

2.2 *At Swim-Two-Birds*

Tra gli accademici vi è un consenso unanime nel considerare il primo romanzo di O'Brien come una vera e propria anticipazione dello sperimentalismo di matrice postmoderna che si affermerà a pieno titolo soltanto a partire dagli anni Sessanta. L'autore, infatti, aveva precorso i tempi con quest'opera pubblicata nel 1939. Essa si mostrò come vera e propria sintesi *ante-litteram* di molte delle tecniche e dei principi del Postmodernismo.

In effetti, lo scritto mostra la sua carica innovativa fin dalla prima pagina, dove tre possibili incipit stravolgono l'idea di romanzo tradizionale a livello strutturale. Il caos la fa subito da padrone, ad epitome della complessità e poliedricità di un reale di cui l'autore è perfettamente consapevole e che non gli permette di fornire una descrizione univoca. Tale strategia risponde perfettamente alla tecnica compositiva

individuata da David Lodge con il nome di *permutation*. È un processo legato alla consapevolezza che ogni qualvolta l'autore si trovi a descrivere un testo, ha diverse possibilità, ad esempio, di iniziare una frase o descrivere un personaggio, e dovrebbe scegliere quella che ritiene più pertinente. Proprio in nome del principio di pluralità del reale, il romanziere decide di non scegliere, optando per l'inclusività al fine di palesare nella narrazione non una sola bensì tutte, o almeno molte, delle diverse possibilità che gli si presentano.⁸ La scelta di questa triplice possibilità di inizio del racconto ben esprime la logica di evasione dalle convenzioni narrative che i romanziere postmoderni pongono alla base della loro scrittura. Sin dal primo paragrafo si offre una riflessione sulle modalità di realizzazione del romanzo, quando il narratore, riflettendo proprio sulle possibilità di apertura di un'opera, afferma:

One beginning and one ending for a book was a thing I did not agree with. A good book may have three openings entirely dissimilar and inter-related only in the presence of the author, or for that matter one hundred times as many endings.⁹

Da subito risulta evidente l'interesse per la sperimentazione narrativa, lontana dal realismo che aveva contraddistinto molta parte della letteratura fino a quel momento. Il numero tre ritorna varie volte all'interno del testo, quasi come un'ossessione, portando immediatamente alla mente il mistero della Trinità, che nell'apparente scissione, si riconduce comunque ad un'unità.

Qui invece l'unità viene totalmente distrutta, la realtà totalmente sovvertita. Gli scrittori postmoderni – e O'Brien qui anticipa la loro poetica – definiscono il mondo caotico, impossibile da interpretare in maniera univoca. Sorprendente è, però, la loro capacità di accettare la realtà per come si presenta, proteiforme e a volte ai limiti dell'assurdo. A differenza dell'artista modernista, che si interrogava su problematiche concernenti la conoscenza, quello postmodernista sviluppa una dominante di tipo ontologico, maggiormente incentrata sullo studio dell'essere.¹⁰ Egli si pone domande

⁸ Cfr. DAVID LODGE, *The Modes of Modern Writing. Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*, Edward Arnold, London 1991, p. 230.

⁹ FLANN O'BRIEN, *At Swim-Two-Birds*, Dalkey Archive Press, Dublin 1998, p. 1. Tutte le citazioni dal testo si riferiscono a questa edizione e d'ora in poi compariranno con la sigla AS e l'indicazione delle pagine in parentesi.

¹⁰ La definizione di "dominante" viene delineata da Brian McHale come "the focusing component of a work of art: it rules, determines, and transforms the remaining components. It is the dominant which guarantees the integrity of the structure" (*Postmodernist Fiction*, Routledge, New York 1987, p. 5). Il cambiamento di dominante determina, secondo l'autore, il passaggio dal Modernismo al Postmodernismo. Il primo movimento si basava, infatti, su una dominante di tipo epistemologico,

sulla realtà, ma senza tentare di interpretarla, proponendola così com'è. Il lettore è messo immediatamente dinanzi alla volontà di mostrare quanto di artificiale vi sia all'interno delle strutture convenzionali e quanto esse siano inevitabilmente destinate ad essere sovvertite. In *At Swim* si attacca sin dal principio la progressione lineare degli eventi, tipica dei romanzi tradizionali. Ancor prima della già citata scelta dei tre inizi, vi è un altro aspetto evasivo rispetto alla norma; viene inserita l'intestazione "Chapter 1", ma nelle restanti pagine non seguirà mai un secondo capitolo. Questo dà proprio l'idea di una convenzione che viene adottata (la divisione in capitoli come pratica comune nei romanzi tradizionali), per poi essere puntualmente decostruita.

2.2.1 *Il plot*

Parte del significato di questo romanzo si muove proprio intorno al rifiuto di comportarsi come un'opera dai tratti consueti e la sua peculiarità consiste nella resistenza ad essere tradotta in termini più semplici. Per questo motivo il tentativo di fornire una presentazione dettagliata della trama di *At Swim* risulterebbe essere un'operazione azzardata e contraria alla volontà autoriale. Tuttavia, per comprenderne la struttura intrinseca e le operazioni che vi anticipano la poetica postmodernista, sarà necessario introdurre almeno lo scheletro.

Il libro si concentra inizialmente sulle alterne vicende del narratore, un giovane studente dello University College di Dublino, il cui nome si scopre solo alla fine, che indugia a tempo perso in attività letterarie e che trascorre gran parte delle giornate tra le quattro mura della sua stanza. Il ragazzo, particolarmente dedito all'alcool e all'ozio, viene costantemente sorvegliato dallo zio, responsabile della sua formazione scolastica e morale, che veglia su di lui con una sollecitudine paternalista e borghese. Dal canto suo, lo studente non sembra tenere particolarmente in considerazione gli inviti di quest'ultimo a concentrarsi sugli studi, preferendo piuttosto la scrittura di un libro su un romanziere dublinese di nome Dermot Trellis, il quale a sua volta inizia a scrivere un romanzo in cui i personaggi sono creati con tale minuziosità, che finiscono per agire come persone reali.

interessato in primis alla conoscenza. Il Postmodernismo, invece, adotta una dominante di tipo ontologico, in cui si rivolge maggiore attenzione allo studio dell'essere, della realtà e del mondo.

Trellis intende ergersi a censore della decadente società irlandese e offre il proprio romanzo come antidoto a tutti i mali radicati nel tessuto sociale della nazione. Per fare questo esso dovrà contenere una descrizione dettagliata dei principali peccati che si appresta a condannare, incarnati nel personaggio del *villain*, Furriskey. Nella volontà dell'autore quest'ultimo dovrebbe incarnare la quintessenza del male e della depravazione, macchiandosi dei peggiori misfatti, tra cui lo stupro di Sheila Lamont, simbolo di bellezza e bontà. Come detto, tutti questi personaggi sono dotati di una volontà e di una coscienza proprie, che permettono loro di ribellarsi alla volontà di Trellis quando questi dorme. Furriskey, pertanto, non solo non violenta Sheila, ma addirittura si innamora di Peggy, che sposa e con la quale convive nelle ore di riposo dell'autore. Quest'ultimo, al contrario del personaggio da lui creato, non resiste al fascino di Sheila, usandole violenza. Da questa unione "incestuosa" nasce Orlick, che, d'accordo con gli altri personaggi della storia, stanchi delle angherie subite dal despota padre-autore, decide a sua volta di scrivere un romanzo, in cui Trellis è vessato e condannato per i suoi misfatti. Solo l'intervento della cameriera Teresa, che getta inavvertitamente il manoscritto con i personaggi ribelli nel fuoco, riesce a porre fine al tormento di Trellis, salvandogli la vita.

Anche al primo livello della narrazione si ristabilisce un ordine, in quanto la storia dello studente si conclude in maniera positiva con il superamento degli esami universitari.

2.2.2 *Chinese-box structure e metalessi*

Dalla trama emerge chiaramente come il romanzo si articoli in una serie di livelli che si intersecano l'uno nell'altro, quasi a formare una ragnatela in cui i fili s'intrecciano, seguendo schemi ogni volta diversi. La compenetrazione simultanea di differenti piani diegetici ben si identifica con un altro *device* tipico della scrittura postmodernista, ovvero quella della *chinese-box structure*.

Questa strategia si basa sull'incastro di vari livelli narrativi, ognuno ad introdurre un piano di realtà diverso, a dimostrare ancora una volta il caos che regna al di sotto dell'apparenza fenomenica del reale. Molto spesso si verifica una vera e propria interazione dei diversi piani ontologici e quindi una loro trasgressione o *metalessi*, in cui personaggi di mondi diversi arrivano ad incontrarsi. Un preciso riferimento a

questo tipo di costruzione narrativa viene fornito dall'immagine ricorrente del canguro, descritto come "an animal that is fitted with a built-in sack the way it can carry its young ones about" (AS, p. 131). Questa metafora esprime con chiarezza l'interpolazione con una struttura madre contenente al suo interno le creature che da essa vengono generate. O'Brien porta all'exasperazione questa tecnica, con molteplici narratori e storie che si intersecano. Nel romanzo tradizionale, infatti, essa era utilizzata con una ben precisa simmetria, con le narrazioni che si aprivano l'una nell'altra regolarmente. Qui invece lo scrittore impiega una serie di piani narrativi, che si intrecciano tanto caoticamente che il lettore riesce a fatica a trovare un preciso filo conduttore.

Il romanzo si sviluppa, pertanto, su quattro livelli narrativi distinti. Il primo è costituito da dieci reminiscenze biografiche, attraverso le quali si ripercorre la vicenda dello studente, partendo dall'abulica frequentazione del College, passando per le fumose atmosfere dei pub di Dublino, fino alle interminabili ore trascorse nella stanza a scrivere il romanzo. In esso il giovane trasferisce molti degli eventi della sua vita e presumibilmente anche i frutti della sua educazione. I frammenti biografici vengono presentati ad intervalli regolari, attraverso un'intestazione cronologicamente numerata, "*Biographical reminiscence, part the first*" (AS, p. 14, corsivo nel testo). Molto spesso, però, vengono interrotti attraverso l'inserimento di spiegazioni su ciò che è stato appena detto, di descrizioni dettagliate o semplicemente di divagazioni su temi collaterali. Ogni estratto inserito ad interrompere la diegesi primaria può essere tratto da giornali, enciclopedie o testi di varia natura e viene prontamente incorniciato da un titolo introduttivo in corsivo ed una didascalia.¹¹ I critici hanno visto in queste sezioni biografiche un tentativo di parodiare il genere autobiografico, che prevede solitamente una certa coerenza fattuale e cronologica, nonché una forma equilibrata e in linea con l'evoluzione del personaggio.¹²

¹¹ "I proceeded home one evening in October after leaving a gallon of half-digested porter on the floor of a public house in Parnell Street and put myself with considerable difficulty into bed, where I remained for three days on the presence of a chill. I was compelled to secret my suit beneath the mattress because it was offensive to at least two of the senses and bore an explanation of my illness contrary to that already advanced. *The two senses referred to: Vision, smell*" (AS, p. 17, corsivo nel testo).

¹² Cfr. CATERINA RICCIARDI, "Aperture sulla letteratura irlandese contemporanea. Struttura e significato in «At Swim-Two-Birds» di Flann O'Brien", *Cultura e Scuola*, XIII, 52, ottobre 1974, pp. 80-97, qui p. 88.

Il primo livello è anche quello nel quale vengono fornite le coordinate temporali del romanzo. Seguendo le varie reminiscenze è infatti possibile dedurre che l'intera azione si svolge in un arco di tempo coincidente con un anno accademico. In questi passi si fa spesso riferimento alla stagione in corso e si nota che nella prima si parla di ottobre, con lo studente di umore malinconico, pronto a ritirarsi in un "letargo", che sarà però produttivo per la stesura del suo romanzo. Nella terza reminiscenza siamo a febbraio, vicini alla primavera e alla rinascita. Infatti lo studente decide di riprendere a frequentare i corsi al College e le sue visite ai circoli letterari. Nell'ultima, siamo al termine dell'anno accademico, agli esordi dell'estate, e troviamo un giovane totalmente rinato, che supera brillantemente gli esami finali, con grande soddisfazione dello zio.

Il secondo livello appartiene, invece, agli eventi narrati nel manoscritto dello studente, imperniati sulla figura di Trellis e sulla sua attività letteraria. Esso viene sempre incorniciato tra due titoletti: "Extract from the Manuscript" e "End of the Extract". Trellis, invece, mosso da un profondo spirito moralistico "conceives the project of writing a salutary book on the consequences which follow wrong-doing" (AS, p. 59). A questo proposito crea un gruppo di personaggi stravagantemente assortiti e spesso mutuati da altre opere, che andranno a comporre un ulteriore livello diegetico, il terzo. Tra essi si annoverano le figure più svariate: il Pooka MacPhellimey, un diavolo irlandese dotato di poteri magici, Good Fairy, altra figura del folklore irlandese, Finn MacCool, personaggio della mitologia celtica adottato da Trellis affinché svolga la parte del padre di Peggy, una giovane domestica, che diventerà la moglie del ribelle Furriskey, Paul Shanahan e Anthony Lamont, Slug Willard e Shorty Andrews, presi in prestito dalla tradizione dei romanzi *western*. O'Brien si sofferma sempre a descriverli nella loro dimensione privata, vale a dire quando sono svincolati dal potere del loro "padrone". È come se questi personaggi venissero traghettati da un livello ad un altro a mo' di attori che, dopo aver interpretato il loro ruolo sulla scena, vivono una vita diversa rispetto a quella presentata sul palco.

Del quarto e ultimo stadio della narrazione fanno invece parte indistintamente tutti i personaggi. Questo piano viene sempre introdotto dall'intestazione "Extract from the Manuscript by O. Trellis", poichè vede al suo centro il romanzo corale realizzato da Orlick, con l'intento di processare e punire il tirannico Trellis. Per ben

tre volte Orlick è costretto a scrivere l'incipit del romanzo, continuamente incalzato dalle proposte degli altri personaggi, tutte riportate per tener fede, ancora una volta, al principio di inclusività e non selezione del materiale.

La struttura fin qui presa in esame venne sfruttata da O'Brien per prendersi gioco di coloro che professavano la necessità di regole nella strutturazione di un testo e che esigevano pertanto una precisa distinzione tra i vari piani ontologici. A differenza dei letterati modernisti che vedevano la frammentarietà e il caos come un vizio, i postmodernisti celebrano questa disgregazione del reale, venerandola come "an exhilarating, liberating phenomenon, symptomatic of our escape from the claustrophobic embrace of fixed systems of belief".¹³ Il sistema di pensiero a cui si fa riferimento è quello di una tradizione letteraria ormai consolidata, per cui il distacco da essa rappresenterebbe una sorta di eversione all'autorità.

L'unica regola che Flann rispettò fu proprio l'abolizione di tutte le regole, cosa che lo spinse ad adottare nel testo il processo di metalessi, per ottenere proprio la trasgressione della separazione ontologica tra un livello ed un altro. Nella storia, quindi, i personaggi che appartengono ad una certa dimensione si ritrovano su un piano di realtà completamente diverso, con le alterazioni che tale salto comporta. Una delle modalità principali attraverso cui questo processo trova attuazione è quella dell'*aestho-autogamy*, meccanismo abbastanza misterioso per cui i personaggi letterari compaiono già adulti al momento della loro nascita, quando cioè vengono presentati sul palcoscenico della narrazione. Attraverso questo espediente un personaggio fittizio può vivere allo stesso livello del suo creatore ed unirsi a lui in circostanze quantomeno inusuali. Nel romanzo il caso più eclatante è quello di Sheila Lamont, essendo l'incesto tra lei e Trellis particolarmente emblematico della trasgressione di livelli di realtà diversi.¹⁴

Il momento che, però, più di tutti contribuisce a questa trasgressione ontologica è senz'altro quello della ribellione dei personaggi del manoscritto di Trellis perpetrata proprio ai danni di quest'ultimo. Queste figure, tramite la metalessi, inseguono la libertà rispetto allo strapotere autoriale che per secoli hanno subito passivamente,

¹³ PETER BARRY, *Beginning Theory. An Introduction to Literary and Cultural Theory*, Manchester University Press, Manchester 2002, p. 84.

¹⁴ Il *plot* prevede, infatti, che Trellis decida di creare il personaggio di Sheila Lamont pensando ad un modello femminile di alta moralità. Al momento della nascita, avvenuta proprio tramite l'*aestho-autogamy*, la violenta, infatuato dalla sua bellezza.

facendo delle loro azioni un grido di “non serviam”. Si rifiuta l’idea di personaggi fantocci, sottomessi alla dittatura del loro creatore. A questo proposito Lodge, partendo dalla teoria di Barthes, ha identificato uno strumento utilizzato dagli scrittori postmodernisti per sovvertire il rapporto di sottomissione dei personaggi nei confronti del loro autore. Questa tecnica prende il nome di *short circuit* e consiste nel demolire la gerarchia tra autore, lettore e personaggi all’interno del testo.¹⁵ L’autore, cioè, non è più il creatore paragonabile a una divinità, il personaggio non rappresenta più la marionetta che si muove a seconda dei suoi voleri ed il lettore non ha più bisogno di essere preso per mano e guidato passo passo nei meandri della narrazione. Al contrario, le figure del patto narrativo possono essere coinvolte contemporaneamente nel mondo del romanzo e addirittura possono essere proprio i personaggi ad avere la meglio e a condurre l’azione. Con questa tecnica, Trellis verrà prontamente beffato dai suoi personaggi e da burattinaio sarà trasformato in una marionetta nelle loro mani.

Il narratore teorizza la possibilità di accordare alle creature del romanzo non soltanto una vita privata, ma anche un’autonomia di scelte, che includa eventualmente anche la possibilità di spostarsi a piacimento da un libro ad un altro. Il risultato di tali scelte sarà quello di favorire il percorso di democratizzazione dell’arte e conseguentemente di incentivare la visione del romanzo come “a work of reference”. Tale principio poetico, noto con il nome di plagio o prestito, viene presentato fin dall’inizio dal narratore in termini piuttosto chiari:

Characters should be interchangeable as between one book and another. The entire corpus of existing literature should be regarded as a limbo from which discerning authors could draw their characters as required, creating only when they failed to find a suitable existing puppet. The modern novel should be largely a work of reference (AS, pp. 19-20).

Trellis sfrutta questa idea, scegliendo per il suo romanzo tutti personaggi appartenenti ad opere e a generi differenti. Partendo dalla narrativa *western* di William Tracy (anch'esso presente nel *cast* di *At Swim-Two-Birds*), passando per la mitologia (Finn MacCool, Sweeny) e approdando al folklore (Pooka e Good Fairy). Tali figure si muovono su due mondi: quello al quale sono stati strappati e quello a cui Trellis li destina. Finn è, ad esempio, sia figura mitologica che abitante del Red Swan Hotel,

¹⁵ Cfr. DAVID LODGE, *op. cit.*, p. 239.

quindi sottoposto alle logiche del romanzo di Trellis.¹⁶ Il plagio, però, non è da intendersi in maniera accusatoria, come faranno i personaggi di Trellis, che lo incolperanno di aver copiato altre opere, ma come un riconoscimento rispettoso di una letteratura preesistente, il cui materiale può essere riutilizzato e rivisitato per dar vita a nuove manifestazioni espressive.

2.2.3 *Metafiction*

Con alcune delle precedenti citazioni dal testo è emersa chiaramente l'importanza della riflessione sulle strategie narrative e sugli espedienti formali usati dall'autore. Questo ha portato la quasi unanimità dei critici a vedere la prima opera di O'Brien come un esempio efficace di *metafiction* sofisticata e giocosa. Tale tecnica favorisce, con ancor maggiore decisione, l'interpretazione di *At Swim-Two-Birds* in chiave postmoderna. La *metafiction* diviene un aspetto ricorrente nella narrativa del secondo Novecento, descritta come "fiction which self-consciously reflects upon its own nature, its modes of production and its intended effect upon the reader".¹⁷ Aumenta così la possibilità che si inneschino giochi tra autore, lettore e personaggi, per cui il lettore non può più essere osservatore passivo, ma viene chiamato direttamente in causa dal narratore, che fornisce suggerimenti sui percorsi di lettura.

O'Brien sembra aver seguito proprio questa strategia, lasciando allo studente-narratore la possibilità di fornire tutta una serie di riflessioni sulle tecniche narrative utilizzate nel suo romanzo o di generalizzazioni estetiche sulla sua scrittura. L'autoreferenzialità del testo permette di focalizzare l'attenzione sulle strutture formali e di sferrare un attacco deciso all'idea che l'arte possa imitare la realtà. Le ultime parole di Trellis nell'opera sono "Ars est celare artem" (AS, p. 237), ma esse vengono puntualmente smentite dall'operato del narratore, che invece non pretende mai di dissimulare il carattere artificiale e fittizio del suo racconto. Se Trellis rappresenta la tradizione dell'illusione realista, lo studente pone invece l'accento sulla *fictionality* che governa l'opera. Esemplificativo a questo proposito è il pensiero

¹⁶ Il Red Swan Hotel rappresenta uno dei *setting* principali dell'intera vicenda. È qui che il processo di *metalessi* si mostra efficacemente, in quanto al suo interno convivono sia Trellis che i personaggi del suo romanzo, con un totale sovvertimento delle leggi ontologiche. Anche l'uso di un *setting* non facilmente identificabile risulta essere un espediente molto in voga nei testi postmoderni.

¹⁷ BERNARD ENGLER, *Metafiction*, The Literary Encyclopedia, 2004, <http://www.litencyc.com/php/sttopics.php?rec=true&UID=715> (ultimo accesso: 17/11/2014).

espresso nelle pagine del romanzo, secondo cui: “a satisfactory novel should be a self-evident sham to which the reader could regulate at will the degree of his credulity” (AS, p. 19).

Essendo nient'altro che un artefatto, il testo fa continuo riferimento ai suoi stessi espedienti narrativi, ponendo in primo piano l'obiettivo dell'autore di attirare l'attenzione sugli aspetti prettamente tecnici della pratica scrittoria. Talvolta lo studente fa delle considerazioni sulla propria opera, evidenziandone magari le mancanze:

With regard to my present work, however, the forty pages which follow the lost portion were so vital to the operation of the ingenious plot which I had devised that I deemed it advisable to spend an April forenoon [...] glancing through them in a critical if precipitate manner. This was fortunate for I found two things which caused me considerable consternation. *The first thing*: An explicable chasm in the pagination, four pages of unascertained content being wanting. *The second thing*: An unaccountable omission of one of the four improper assaults required by the ramification of the plot or argument, together with an absence of structural cohesion and a general feebleness of literary style (AS, p. 159, corsivo nel testo).

Altre volte, invece, quando si rende conto di essersi preso troppa libertà nella manipolazione del materiale narrativo, proponendo un testo eccessivamente caotico, cerca di ripercorrere a ritroso la narrazione, focalizzandone i punti principali con dei riassunti: “*Synopsis, being a summary of what has gone before*” (ivi, corsivo nel testo). Spesso addirittura sottolinea le figure retoriche, che stanno alla base di alcune sue affermazioni: “*Name of figure of speech: Synecdoche (or Autonomasia)*” (AS, p. 43, corsivo nel testo).

Un'ulteriore modalità, efficace per fare emergere la *fictionality* del testo, è costituita dall'evidenziazione del gap ontologico che separa il libro in senso materiale, ovvero il testo nella sua fisicità (insieme di pagine, copertina ecc.) e il libro quale storia narrata. Per fare ciò, lo scrittore postmoderno usa tecniche grafiche particolari, che esplicitino al lettore l'artificio sotteso alla narrazione e ne impediscano l'identificazione con ciò che viene raccontato. O'Brien, in un certo senso, anticipa questo espediente, quando deve presentare l'episodio in cui Furriskey insegna agli altri suoi compagni d'avventura come leggere il contatore del gas. In questa occasione, il narratore non si limita a descrivere a parole il procedimento, ma ripropone sulla pagina il disegno dei quadranti, presentati nel racconto:

With the end of his costly malacca cane, he cleared away the dead leaves at his feet and drew the outline of three dials or clock-faces on the fertile soil in this fashion:



How to read the gas-meter, he announced. Similar dials to these somewhat crudely depicted at my feet may be observed on any gas-meter. To ascertain the consumption of gas, one should procure pencil and paper and write down the figures nearest to the indicator on each dial – thus in the present hypothetical case 963 (AS, p. 209).

La rappresentazione visiva concentra il lettore sull'artificialità del prodotto narrativo e sul fatto che esiste un divario fra l'opera e la vita.

La dimensione autoreferenziale del testo viene enfatizzata anche attraverso l'apparato paratestuale. La prima occorrenza è sicuramente data dalla dichiarazione di non responsabilità, presente nelle prime pagine del libro, ancora prima dell'inizio vero e proprio: "All characters represented in this book, including the first person singular, are entirely fictitious and bear no relation to any person living or dead". Sebbene questa possa apparire come una formalità legale presente spesso prima dei titoli di coda di un film, risulta essere invece piuttosto rara nelle pagine iniziali di un libro. Da una parte, la si potrebbe leggere come una formalità usata con scopo ironico per conferire un tono giocoso al testo. Dall'altra, la dichiarazione mette in guardia il lettore sulla mancanza di qualsiasi tipo di rapporto con la realtà all'interno del romanzo. Si intende, quindi, distruggere ogni illusione di mimesi nella narrazione, e per farlo, l'autore deve calcare la mano sui processi che stanno alla base del racconto.

Si è già evidenziato come, in un'ulteriore dichiarazione di poetica, lo studente ponga la necessità di impostare il romanzo come a "work of reference" ed infatti non mancano i riferimenti e le citazioni tratte da altre opere. In particolare, quando cita dei brani tratti dall'enciclopedia intitolata *A Conspectus of the Natural Arts and Sciences*, diversamente da come era consuetudine, il narratore fornisce sempre la fonte, facendo precedere la citazione dall'intestazione "*Extract from 'A Conspectus of the Natural Arts and Sciences' being a description of Trellis' person*". L'intertestualità prevede, inoltre, l'ibridazione di brani tratti da romanzi diversi, le citazioni di passi enciclopedici, così come frammenti estrapolati dai quotidiani e frequenti inserzioni di

poesia celtica. Tutto ciò contribuisce alla realizzazione di un *pastiche* che permette di annoverare quest'opera con ancora maggior convinzione nel catalogo della letteratura postmoderna. Il Postmodernismo utilizza, infatti, strumenti come la parodia, il *pastiche*, la satira per distruggere le rigide strutture dell'*Establishment*, celebrando l'autonomia di scrittura.

2.2.4 La rilettura postcoloniale di *At Swim-Two-Birds*

Sulla scia della tendenza di O'Brien alla contestazione nei confronti delle norme precostituite e della costante delegittimazione di una tradizione letteraria imposta, si sono sviluppate recentemente delle posizioni esegetiche che hanno permesso di inserire questo autore, e di conseguenza le sue opere, nell'ambito degli studi postcoloniali.

Pubblicato nel 1939, solo due anni dopo aver dichiarato la totale sovranità dell'Irish Free State sul territorio irlandese e, quindi, l'assoluta indipendenza dalla Gran Bretagna, *At Swim-Two-Birds* può essere considerato uno dei primi testi importanti nel panorama letterario ad essere prodotto in una vera Irlanda postcoloniale. Esso venne scritto in un momento piuttosto delicato dal punto di vista culturale, sullo sfondo, cioè, delle battaglie del nuovo governo irlandese per l'affermazione di una nuova cultura, vitale ed autonoma, dopo un lungo periodo di sottomissione all'egemonia britannica. Tutto ciò sfociò, come già detto, in atteggiamenti profondamente nazionalisti e conservatori, che travolsero con forza anche l'ambito letterario. Sappiamo inoltre che O'Brien non fu soltanto un attento osservatore dei fenomeni sociali ma anche, all'occorrenza, un critico molto scrupoloso, che non rinunciava a prendere posizioni decise, qualora ritenuto necessario. Pertanto, considerando il contesto di produzione e i suoi contenuti, è stato possibile interpretare il primo romanzo dello scrittore come una critica all'approccio monologico della tradizione letteraria nazionalista irlandese. L'autore mise in discussione questo processo sciovinista di formazione di un canone, che aveva come unico scopo l'affermazione di un'identità nazionale entro limiti imposti e ben definiti. Le tendenze quasi "anarchiche" di *At Swim-Two-Birds* possono essere identificate come deliberati tentativi di O'Brien di evidenziare la repressione e l'assurdità nascosta dietro al modo in cui l'identità irlandese era stata tematizzata. Egli riuscì a relazionarsi con questo

canone, rileggendolo però sulla base di nuovi orizzonti allargati, con l'intento di ricostruirne uno nuovo, svincolato dai condizionamenti ideologici autoritari, che si presumevano assoluti ed universali. In questo modo, si augurava il raggiungimento della tanto auspicata fase di decolonizzazione culturale, in cui pluralità ed ibridismo fossero parole chiave, garanti di tolleranza ed emancipazione. Accettare questa sfida significava per lui riconoscere di vivere in un contesto mutevole, in un mondo che non poteva più concepire l'esistenza di valori immutabili. La pratica di riscrittura del canone fu, infatti, una tappa indispensabile nel percorso di trasformazione culturale che caratterizzò il Postcolonialismo. In esso, fu la scrittura creativa a giocare un ruolo di primo piano.¹⁸

Nell'Irlanda post-indipendenza, un ruolo determinante nella promozione di una tradizione ben radicata nel tessuto nazionale venne senz'altro giocato dal riferimento alla mitologia, tanto che la pubblicazione e la diffusione di miti e leggende celtiche divenne un'operazione incredibilmente popolare. Dalla lettura di *At Swim-Two-Birds* si nota chiaramente che O'Brien aveva una conoscenza approfondita della mitologia irlandese, in quanto il testo pullula di riferimenti ad essa, attraverso l'inclusione di figure portanti. L'autore usò spesso questa fonte, rivisitandola con effetti parodici, per celebrare e allo stesso tempo per ironizzare sui miti della rinascita celtica. Il racconto mitico era stato, infatti, largamente sfruttato dal Celtic Revival che, promuovendo il risveglio dello spirito nazionalistico, aveva riscoperto il fascino di questa tradizione. L'approccio a questo sistema di riferimento aveva, però, acuito le tendenze di ripiegamento all'interno di confini nazionali, che non avrebbero favorito l'evoluzione culturale del Paese. Il Free State aveva fallito nella missione di costruire una cultura eterogenea, aperta al dialogo con il passato, ma pronta ad affrontare anche la molteplicità del presente e il dinamismo del futuro.

Insurgent nationalisms attempt to create a version of history for themselves in which their intrinsic essence has always manifested itself, they produced readings of the past that are as monolithic as that which they are trying to supplant, [...] a highly prescriptive sense of Irish identity. They are usually under the additional disadvantage that much of their past has been destroyed, silenced, erased. Therefore, the amalgam they produce is susceptible to attack and derision.¹⁹

¹⁸ Cfr. KIM McMULLEN, "Culture as Colloquy: Flann O'Brien's Postmodern Dialogue with Irish Tradition", *Novel: A Forum on Fiction*, XXVII, 1, 1993, pp. 62-84, qui p. 74.

¹⁹ SEAMUS DEANE, "Introduction", in TERRY EAGLETON, FREDRIC JAMESON, EDWARD SAID, *Nationalism, Colonialism and Literature*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1990, p. 9.

L'affermazione di Deane compendia perfettamente il trattamento che O'Brien riservò ai personaggi mitologici, presentando una critica all'atteggiamento postcoloniale del governo irlandese. Popolando il suo romanzo con versioni semicomiche di figure fisse della tradizione, come guerrieri antichi o personaggi dai poteri magici, egli continua ad obbedire alle leggi di tutela del patrimonio culturale, venendo meno, però, alle rigide strutture imposte dal Celtic Revival. Nel romanzo non cerca di negare il valore dei poemi celtici o dei cicli epici, ma sottolinea le assurdità che provengono dalla venerazione incondizionata di un passato ormai perduto.

Un primo esempio di questa operazione consiste nello svilimento del personaggio di Finn MacCool. Quest'ultimo è la figura portante di uno dei cicli della mitologia irlandese, il Ciclo finnico.²⁰ Il suo ruolo dovrebbe essere quello di portavoce dell'antica Irlanda, nonché di narratore per eccellenza. Inizialmente viene presentato in termini altisonanti, tipici della narrazione mitologica, con chiaro intento demistificante dello stile ampolloso delle storie leggendarie. Finn qui è ancora descritto nell'ambito del suo *setting* originario, l'antica Irlanda, in compagnia di figure leggendarie del ciclo finnico alle quali egli narra vecchie leggende. Successivamente, questa figura viene trasferita all'interno della trama del romanzo di Trellis, inserito tra le mura del Red Swan Hotel e relegato al ruolo di padre di Peggy: compito piuttosto svilente per un personaggio del suo calibro. Da questa duplice presentazione emerge la contrastante visione eroica ed antierica di Finn, che permette ad O'Brien di portare alla luce il divario tra l'arcaismo della tradizione e la modernità della letteratura emergente. L'autore trasforma l'eroe in narratore dell'episodio riguardante la pazzia del leggendario re Sweeny, sfruttando la tradizione e adattandola ai registri della *fiction* moderna. Anne Clissmann dimostra in maniera convincente come nelle pagine dedicate a questa figura si compia "a parody of the solemn and joyless or excessively romantic translations of the Ossianic tales which began to proliferate in the 1890s".²¹

²⁰ I cicli mitologici, pervenuti all'interno di manoscritti medievali, sono quattro. Il Ciclo mitologico, che rappresenta ciò che rimane della mitologia pagana dell'Irlanda pre-cristiana, il Ciclo dell'Ulster, che ruota attorno agli eroi dell'Ulaid (odierno Ulster orientale) tra i quali emerge Cuchulain, il Ciclo dei Re, storie inventate di presunti sovrani che regnarono tra il terzo secolo a.C. e l'ottavo d.C. Infine il Ciclo finnico o ossianico, riguardante le vicende Finn, di suo figlio Oisín e del gruppo di guerrieri Fianna. (Cfr. PATRICIA O'HARA, "Finn MacCool and the Bard's Lament in Flann O'Brien's *At Swim-Two-Birds*", *Journal of Irish Literature*, XV, 1, 1986, pp. 55-61, qui p. 61).

²¹ ANNE CLISSMANN, *op.cit.*, p. 122.

At Swim-Two-Birds è votato, per volere dell'autore, allo svilimento di tutte quelle figure che si ergevano a portavoce della nazione. Uno di questi era sicuramente il re Sweeny, la cui storia di follia è stata magistralmente riletta in chiave postcoloniale. La vicenda di questo sovrano riproduce fedelmente il testo originale del mito intitolato *The Frenzy of Suibhne*, in cui si narra della furia di Sweeny, quando scoprì che una Chiesa stava per essere costruita nel suo regno. L'uomo, allora, decise di sfidare apertamente un sacerdote romano, gettandone il salterio nel lago. In seguito a questo affronto, il chierico pronunciò una maledizione contro di lui, condannandolo alla pazzia e a vivere come un uccello, conducendo un'esistenza errabonda.²² Il gesto chiaramente provocatorio di Sweeny è stato interpretato come un atto di resistenza pagana al Cristianesimo, ma soprattutto di oltraggio ad uno dei testi sacri della Cristianità. Il riferimento a questo credo religioso non può non far pensare ad un implicito richiamo alla nuova Irlanda, profondamente profusa di spirito cristiano. La contestazione di Sweeny viene traslata da O'Brien nel nuovo contesto culturale irlandese, proprio a simbolo del rifiuto incondizionato a chinare il capo di fronte alle pressioni, in questo caso di ambito religioso, dell'Irish Free State. Sappiamo, inoltre, che nella versione mitica della vicenda, Sweeny viene riaccolto nel grembo della Chiesa e riabbraccia la cristianità, proprio nei pressi di Snàmh-dà-én. Questo guado sul fiume Shannon, dove Sweeny si posa a recitare le sue tristi poesie, è anche quello che dà il titolo al romanzo. Nella versione di O'Brien, però, Sweeny non subisce nessuna conversione, rimanendo ribelle, maledetto e pagano. *At Swim-Two-Birds* si riferisce pertanto al luogo di una redenzione non avvenuta, ad una non capitolazione dell'artista al volere delle forze al potere. Rivisitando questa leggenda, l'autore ha mostrato con determinazione la sua posizione avversa alla forza gravitazionale della cultura postcoloniale irlandese.

Il trattamento irriverente di figure della tradizione riguarda anche il mondo del folklore, attraverso l'uso comico di personaggi come Pooka McPhellimey o Good Fairy. Entrambi contribuiscono all'inserimento della dimensione fiabesca all'interno del racconto, come rappresentanti di un universo dove l'immaginazione regna sovrana. Il Pooka è introdotto come "a member of the devil class" (AS, p. 1), dotato di poteri

²² Cfr. EVA WÄPPLING, *Four Irish Legendary Figures in At Swim-Two-Birds*, Almqvist & Wiksell International, Stockholm 1984, p. 53.

magici, associato tradizionalmente al Male, mentre Good Fairy è ciò che il suo stesso nome anticipa: una fata che dovrebbe incarnare i principi del Bene. Ma anche in questo caso O'Brien si diverte a sovvertire i canoni di riferimento, mettendo in dubbio la validità stessa dei concetti assimilati a questi personaggi e provocando uno stravolgimento del mito. Il Pooka, al momento del suo ingresso in scena, viene rappresentato con gli attributi tipici del suo statuto demoniaco, ovvero la coda, il piede equino e le unghie lunghe ed affilate, sempre intento a dispensare maledizioni. Allo stesso tempo, però, la descrizione contiene anche caratteristiche in netto contrasto con quelle della tradizione folklorica:

It was the shine of the morning sun [...] that recalled the Pooka MacPhellimey from his heavy sleep by the side of his wife. [...] He then lay on his back with his eyes half-closed and his sharp-nailed hands cupped together in the scrub of his poll, uttering his maledictions and his matins in an undertone and reflecting on the hump of his clubfoot in the bed in the morning. The Pooka was for taking a hold of his pipe, his pen-knife and his and his twist of plug-tabacca (AS, p. 109).

The Pooka had arisen with modest grace and was removing his silk nightshirt and reaching for his well-cut suit of seaman's kerseymere [...]. The Pooka had put on his black underdrawers and his grey trousers and his old world cravat and was engaged with his hands behind him in a fastidious adjustment of his tail of hair (AS, p. 118).

Curioso è quindi il modo in cui O'Brien, descrivendo questo demone in un ambito familiare, ne attualizza l'immagine, anzi in un certo senso la urbanizza: indossa abiti tipici dei *gentlemen* irlandesi, fuma la pipa, indossa biancheria intima. Tutto ciò contribuisce alla caduta del mito, che viene decostruito in maniera sottile e ironica dallo scrittore. Nella mitologia il Pooka appare come uno spirito animale, infatti l'origine del suo nome è Poc, che significa caprone²³. Può assumere varie forme: cavallo, toro, asino, capra, aquila, ma non viene mai descritto con tratti così ingentiliti ed aristocratici come in *At Swim-Two-Birds*. Ironizzare sul mito, significa per O'Brien, lottare contro la volontà di porlo a fondamento dell'identità culturale nazionale. C'è stato anche chi ha voluto vedere in questi due personaggi fiabeschi una trasposizione di due figure shakesperiane: Ariel e Caliban.²⁴ Associando le specifiche di entrambi a Pooka e Good Fairy, verrebbe da dire che Ariel potrebbe rispecchiarsi nella fata, mentre il malvagio Caliban sarebbe il diretto corrispettivo del Pooka. In realtà, però, anche in questo caso, O'Brien stravolge gli schemi. Attraverso un procedimento di

²³ A tal proposito si veda EVA WÄPPLING, *op. cit.*, p. 85.

²⁴ Cfr. ANNE CLISSMANN, *op. cit.*, p. 140

capovolgimento ironico dei ruoli, l'autore pone seri dubbi su chi tra i due rappresenti effettivamente il Bene e chi il Male. Nonostante Pooka sia classificato nella categoria dei demoni, si mostra in più di un'occasione gentile e innocuo. Durante il processo a carico di Trellis, ad esempio, pur trovandosi dalla parte dei giudici, sembra mostrare compassione per lui: "Woe to the man that shall refuse a small kindness" (AS, p. 212). Dal canto suo, invece, Good Fairy è irriverente, imbrogliona e stizzosa, a conferma della relativizzazione di qualsiasi certezza. In questo modo egli evidenzia l'impossibilità di giungere ad una verità assoluta o ad un sistema di valori morali inconfutabili.

O'Brien inserisce un'ulteriore parodia del protezionismo culturale diffusosi in Irlanda attraverso la mania di Trellis di rifiutare la lettura di molti testi, ritenuti immorali, tranne quelli con la copertina di colore verde, che, come noto, è simbolo dell'Irlanda. Sulla bandiera tricolore esso rappresenta le popolazioni nazionaliste cattoliche, che hanno combattuto per l'indipendenza, ma viene anche associato all'antica Irlanda, chiamata Isola dello Smeraldo, per le sue immense distese verdi. Verde è anche il colore del trifoglio, pianta sacra agli antichi Celti e più tardi, collegata a San Patrizio, patrono e protettore dell'isola.²⁵ Il fatto che Trellis esprima ammirazione assoluta solo per questi libri, diventa un palese richiamo all'ossessione per un passato gaelico e profondamente cattolico.²⁶ O'Brien esprime, pertanto, la sua critica verso gli atteggiamenti unilaterali, che non lasciano spazio al confronto con la diversità e verso il fanatismo dei nazionalisti, considerato una minaccia per il futuro del Paese.

Sempre a proposito del valore che possono assumere i riferimenti cromatici in un'opera dove nulla sembra essere lasciato al caso, anche il colore rosso gioca un ruolo importante. Tradizionalmente associato alla Gran Bretagna, ritorna nel nome di uno dei luoghi cardine della vicenda: il Red Swan Hotel, situato però a Croppies Acre. In questo luogo si cela tutta la sostanza del pensiero di O'Brien. L'hotel rappresenta il posto in cui Trellis esercita il suo controllo su tutti i personaggi, una sorta di quartier generale per sorvegliare le loro esistenze. Con questo richiamo al colore, risulta facile assimilare il controllo posto in essere da Trellis a quello che, per O'Brien, gli inglesi

²⁵ Secondo la leggenda, San Patrizio utilizzò un trifoglio per spiegare alle popolazioni pagane dell'isola il significato della Trinità cristiana.

²⁶ Cfr. KIM MCMULLEN, *op. cit.*, p. 69.

continuavano ad esercitare sull'Irlanda, anche durante il periodo della rinascita celtica.²⁷ Croppies Acre è un parco commemorativo di Dublino, in cui si dice giacciono i resti dei ribelli processati durante le sommosse del 1798.²⁸ Se da un lato, quindi, il Red Swan Hotel è visto come il luogo dell'oppressione, del controllo, dall'altro porta con sé un vento di rinascita, di rivolta rispetto al potere dominante. Il vento della ribellione aleggia sempre nelle pagine del romanzo, non soltanto nei confronti della pesante eredità inglese, ma anche della chiusura culturale provocata dal nazionalismo eccessivo.

At Swim-Two-Birds sfida ulteriormente le convenzioni, traendo particolare diletto nel mettere in mostra la violenza e la volgarità insita nel panorama irlandese. Trellis, infatti, realizza ben presto che per fare in modo che il suo "salutary book" raggiunga un pubblico vasto, non può limitarsi a realizzare una narrazione dai tratti puramente moraleggianti. Pertanto aggiunge "plenty of smut into his book" (AS, p. 31), così da rendere più immediata la possibilità di immedesimazione con le circostanze e i personaggi della vicenda. Digressioni letterarie di tono erudito vengono spesso interrotte dall'intrusione di elementi e circostanze infime e degradate, come dolore, vomito, animali infestanti, appetiti incontrollati:

Because when you were listening to my singing this morning, my good woman, said Furriskey stressing with his finger the caesura of his case, I was blowing my nose in the lavatory. That's a quare one for you. – Oh that's a shame for you, said Mrs Furriskey contributing her averted giggle to an arpeggio of low sniggers. You shouldn't use language like that at the table. Where are you manners Mr. Furriskey? – Clearing my head in the bowl of the W.C., he repeated with coarse laughing, that's the singing I was at (AS, p. 164).

It was in the New Year, in February, I think, I discovered that my person was verminous. A growing irritation in various parts of my body led me to examine my bedclothes and the discovery of lice in large numbers was the result of my researches (AS, p. 41).

L'uso di immagini appartenenti ad un registro così basso rappresenta l'ennesima insofferenza di O'Brien verso i canoni imposti dal decoro sociale, e quindi verso le rigide norme costituzionali e comportamentali dell'Irlanda postcoloniale.

²⁷ Il Red Swan Hotel richiama anche l'uomo simbolo della letteratura inglese: William Shakespeare. Quest'ultimo, infatti, veniva anche conosciuto come "the Swan of Avon" (Cfr. TODD A. COMER, "A Mortal Agency: Flann O'Brien's *At Swim Two Birds*", *Journal of Modern Literature*, XXXI, 2, 2008, pp. 104-114, qui p. 105.

²⁸ EIBHLÍN EVANS, "A lacuna in the palimpsest: A Reading of Flann O'Brien's *At Swim two Birds*", *Critical Survey*, XV, 1, 2003, pp. 91-107, qui p. 107.

Anche la figura del narratore, caratterizzato da evidenti valori *bohémien*, marca la volontà di resistenza al filisteismo borghese dei legislatori o di coloro che dettavano le regole di comportamento. Le assidue frequentazioni dei pub dublinesi, la totale perdita di dignità tra i fumi dell'alcool, così come la passiva conduzione di una "supine existence"²⁹, suggeriscono una satira mesta ed autocosciente dell'artista irlandese, ma allo stesso tempo ne supportano l'autonomia rispetto alle imposizioni sociali. O'Grady sottolinea come le abitudini dello studente possano essere paragonate a quelle dei frequentatori delle "Bardic Schools", fiorite in Irlanda tra VI e XVII sec. d.C. In queste scuole venivano proposti dei metodi di apprendimento o di produzione artistica piuttosto singolari ed incentrati sulla reclusione dei bardi nelle loro stanze. Lo stile di vita degli studenti di queste scuole si concentrava all'interno di un motto: "to lie in the beds of the school".³⁰ Questa abitudine si rispecchia nell'esistenza socialmente passiva del narratore, che cerca, quanto più possibile, di rimanere rinchiuso nella propria stanza e di evitare le interminabili prediche dello zio. Quest'ultimo incarna l'etica del lavoro, sponsorizzata dalle nuove classi dirigenti irlandesi, come mezzo per emanciparsi dal potere dei colonizzatori e per contribuire alla costruzione di un'Irlanda indipendente. Pertanto, la "idleness" del narratore serve sia a favorirne l'inserimento nella tradizione dei bardi irlandesi, sia a fornire una versione alternativa, rispetto a quella dell'artista votato all'attività incessante, promossa dall'Irish Free State.³¹

Un'ulteriore strategia di contrasto alla rigida tradizione irlandese utilizzata da O'Brien si basò sulla fusione di aspetti tipici dell'Irlanda moderna con quelli del suo passato. A quei tempi, uno dei più forti interessi della popolazione era rivolto al cinema americano, in particolare all'emergente genere *western*. L'autore sfrutta personaggi tratti da questo filone narrativo, affiancandoli ai personaggi mitici ormai obsoleti, in cerca di rinascita. In *At Swim-Two-Birds*, ad esempio, Finn MacCool diventa coinquilino di due cowboy, Slug Willard e Shorty Andrews, presi in prestito dai romanzi *western* di William Tracy. In una visione prettamente postcoloniale, questa commistione tra personaggi tipici dell'immaginario irlandese e i cowboy americani,

²⁹ THOMAS B. O'GRADY, "At Swim-Two-Birds and the Bardic Schools", *Éire Ireland*, XXIV, 1989, pp. 65-77, qui p. 68.

³⁰ *Ibidem*, p. 69.

³¹ Il tema della "idleness", contrapposta al lavoro per lo sviluppo della nazione viene affrontato nell'articolo di Gregory Dobbins: "Constitutional Laziness and the Novel: Idleness, Irish Modernism, and Flann O'Brien's *At Swim-Two-Birds*", *Novel*, XLII, 1, 2009, pp. 86-108.

dà la possibilità all'autore di creare un legame tra le due nazioni, in alternativa alla cultura inglese, considerata inferiore. Il narratore di *At Swim* trova profondo compiacimento nel porre in rilievo l'inferiorità della letteratura inglese. In una conversazione con Brinsley, ad esempio, si discute della "primacy of America and Ireland in contemporary letters and commenting on the inferior work produced by writers of the English nationality" (AS, p. 42). Questa esplicita derisione doveva rappresentare il giusto castigo per una cultura che aveva relegato l'Irlanda al ruolo di nazione satellite. L'America, invece, rappresentava per l'Irlanda un'alleanza importante per l'affermazione dell'indipendenza, tanto che Éamon de Valera, una delle figure principali di questa lotta, aveva origini americane e la cittadinanza statunitense. Al momento della stesura del romanzo, il rapporto tra i due Paesi era ormai consolidato e O'Brien si servì di questa complicità per trovare un'ulteriore strada per decostruire il rigido disegno identitario. L'uso dei cowboy americani in commistione con il mito irlandese, offrì, pertanto, un'alternativa per opporre il ricco patrimonio interculturale dei due paesi all'oppressiva eredità del colonialismo britannico.

In questo senso anche l'uso del linguaggio risulta significativo. Il romanziere non poteva certamente ignorare il ruolo predominante dell'inglese come lingua internazionale della cultura. Allo stesso tempo, era consapevole che l'uso e la sperimentazione dell'irlandese come linguaggio letterario avrebbe contribuito in modo determinante all'affermazione di una vera identità per l'Irlanda. Pertanto inserisce questo principio all'interno di *At Swim-Two-Birds*, attraverso l'uso di dialetti irlandesi (Finn ad esempio si esprime con una ricca parlata autoctona), che finiscono col trasformare l'inglese in una sorta di "virtual creole".³² In questo modo, lo scrittore utilizza l'inglese per i propri scopi, relativizzandone la forza e l'influenza sulla cultura dei paesi colonizzati.

Abbiamo visto fin qui come il primo romanzo di O'Brien destabilizzi totalmente la narrativa convenzionale, attraverso la costante giustapposizione di stili letterari diversi e di versioni variegata dell'identità irlandese. Tutto ciò con l'intento di non privilegiare alcun discorso sull'Irlanda post-indipendenza. L'autore rifiuta, al pari di molti altri scrittori postcoloniali, di entrare nel novero di coloro che venivano chiamati ad essere le voci della nazione. Si oppone all'idea che una realtà così complessa e

³² Cfr. JOSHUA ESTY, *op. cit.*, p. 30.

mutevole come quella dell'Irlanda postcoloniale possa essere rappresentata nella sua totalità, o comunque in maniera univoca ed incontrovertibile. Anche la revisione del mito contribuì a questa precarietà: da una parte l'importazione di materiale mitico in un contesto moderno serviva a sfidarne l'autorità, dall'altra poteva evidenziare la decadenza dell'Irlanda moderna rispetto alla grandezza di un passato mitico glorioso.

At Swim-Two-Birds viene definito da Evans “a lacuna in the palimpsest”³³, poiché riesce ad imporre delle caratteristiche di modernità, all'interno di una tradizione eretta a suggello di una ritrovata identità, ma limitante per lo sviluppo e l'emancipazione della cultura nazionale. Il romanzo di O'Brien scrive il futuro sui resti di un passato non ancora del tutto cancellato. Il canone viene, quindi, sovvertito per introdurre anarchia e caos in una rigida realtà postcoloniale.

2.3 *The Third Policeman*

La vocazione sperimentale della scrittura di O'Brien si perfeziona nel suo secondo romanzo, *The Third Policeman*, seguendo però un percorso diverso rispetto a quello adottato nell'opera precedente. *At Swim-Two Birds* focalizzava l'attenzione sui vari modi di presentare la realtà nel processo narrativo, affermandosi fin da subito con una struttura piuttosto atipica, difficilmente apprezzabile dal lettore incapace di coglierne le implicazioni nascoste. Questo secondo romanzo, invece, si interessa soprattutto alla presentazione di una realtà vista attraverso una lente prevalentemente scientifica e filosofica. La narrazione sembra scorrere in maniera piuttosto lineare, grazie ad un *plot* avvincente, tipico di un *thriller*. Ciò non ha, però, limitato la carica innovativa dello scritto, anch'esso anticipatore di tipiche sperimentazioni postmoderniste, condizionandone anche l'accoglimento da parte di critica e pubblico. Alla complessità della forma, O'Brien sostituisce la problematicità del contenuto, che si inerpicava in lambiccosi discorsi scientifico-filosofici. In una lettera, indirizzata alla casa editrice Longmans, l'autore aveva già dato voce a questa volontà:

Briefly, the story I have in mind opens as a very orthodox murder mystery in a rural district. The perplexed parties have recourse to the local barrack which, however, contains some very extraordinary policemen who do not confine their investigations or activities to this world or to any known planes or dimensions. The most casual remarks create a thousand other mysteries but there will be no question of the difficulty or

³³ EIBHLÍN EVANS, *op. cit.*, p. 93.

‘fireworks’ of the last book. The whole point of my plan will be the perfectly logical and matter-of-fact treatment of the most brain staggering imponderables of the policemen.³⁴

The Third Policeman si presenta, fin dal suo concepimento, come un’opera avvolta nel mistero, che trasporta il lettore verso mondi inimmaginabili. Essa riesce a dare forma accessibile all’imponderabile, attraverso un egregio connubio di elementi diversi. Sotto la trama poliziesca, si nasconde un intricatissimo compendio ironico di alcune dottrine scientifiche, analizzate in maniera semiseria e decostruite, con l’intento di metterne in luce l’inconsistenza. Lo scrittore tende a minare la presunzione di alcuni intellettuali, che, convinti dell’inconfutabilità delle loro teorie, credevano di possedere verità assolute ed universali. Questo aspetto potrebbe essere alla base di un’interpretazione in chiave postcoloniale del romanzo. Si pone in essere, ancora una volta, una disamina degli assurdi atteggiamenti devozionali verso ciò che, in maniera piuttosto arbitraria, viene considerato fondamento della società. Un po’ come facevano gli intellettuali irlandesi al governo della nazione, i quali, credendo di essere depositari di tutto il sapere, imponevano le loro scelte non democratiche sull’intera popolazione.

In realtà la critica non ha ancora preso molto in considerazione questo aspetto, preferendo individuare nell’opera i tratti più tipici della scrittura postmoderna, che verranno anche qui presentati, non senza aver prima accennato ai momenti essenziali dell’intreccio.

2.3.1 *Il plot*

La narrazione viene affidata ad un giovane anonimo protagonista, che sin dalle prime battute presenta il suo personale inferno, vissuto già nell’infanzia. Oltre alla prematura scomparsa dei genitori, il narratore aveva anche subito un incidente, che lo aveva privato di una gamba, sostituita da un moncone di legno. Dopo un lungo periodo di studi in collegio, era tornato a casa, dove lo attendeva l’amico John Divney, rimasto ad occuparsi degli affari di famiglia durante la sua assenza. In questa prima fase di vita, il narratore racconta di aver coltivato un interesse smisurato per le teorie di un eccentrico scienziato di nome De Selby. Proprio in nome della devozione assoluta a quest’uomo e guidato dal desiderio di pubblicare il *corpus* completo delle sue opere, decide di assecondare il piano omicida di Divney, macchiandosi del delitto del vecchio

³⁴ Cit. in ANTHONY CRONIN, *op. cit.*, p. 97.

Mathers, proprietario di una misteriosa cassetta, contenente un'incalcolabile fortuna. Divney, però, si impossessa del bottino, rifiutandosi di rivelare al complice il nascondiglio prescelto per custodirlo. Solo dopo tre anni decide di svelarglielo, spingendolo ovviamente ad andare a recuperare il denaro necessario alla realizzazione del suo sogno. Ma proprio quando il narratore si trova ad un passo dal recupero di questa fortuna, inizia ad essere testimone di strani fenomeni: prima l'apparizione del defunto Mathers, che inizia a parlargli, poi l'improvvisa amnesia che gli fa dimenticare il proprio nome e la successiva duplicazione della sua persona, con l'ingresso in scena di Joe, incarnazione della sua anima.

Ciò che colpisce maggiormente è la percezione di essere a contatto con una nuova dimensione, dove le leggi naturali vengono sovvertite. Da questo momento in poi, si susseguono una serie di avventure bizzarre all'interno di un fantomatico commissariato, popolato da poliziotti ossessionati dalle biciclette e portavoce di pensieri e di azioni devianti il senso comune. I primi due che il giovane incontra, Pluck e MacCruiskeen, lo conducono in una specie di Aldilà, indicato con il nome di Eternità, dove ognuno può ottenere ciò che vuole, ma non può portarlo via con sé. Qui è anche possibile accedere ad una sostanza, l'"omnium", considerata l'essenza stessa dell'universo, che permette agli uomini di creare qualsiasi cosa essi desiderino. Tornato alla caserma, viene accusato di omicidio e condannato a morte. Riesce però a scappare a bordo di una bicicletta, con la quale instaura un singolare rapporto simbiotico, e incontra il terzo poliziotto, Fox. Quest'ultimo rivela di essere entrato in possesso della famosa scatola nera, contenente ben quattro onces di "omnium", e di averla già spedita presso l'abitazione del narratore, che, ritornato nel suo mondo, scopre una sconcertante verità: sedici anni prima, Divney aveva messo una certa quantità di esplosivo all'interno della cassetta, poi esplosa al momento del ritrovamento da parte del giovane, causandone la morte immediata. Il traditore, nel rivederlo sulla soglia di casa, muore di crepacuore, accompagnando il narratore nello stesso identico percorso da lui compiuto molti anni prima. L'atmosfera soffocante di un incubo che si ripete chiude il romanzo, abbandonando i lettori ad un'angoscia senza fine.

Il *plot* si presenta già sufficientemente articolato, in una sequenza di livelli ontologici certamente più lineare e consequenziale rispetto a quella osservata in *At*

Swim-Two-Birds. Essa comunque favorisce l'interpretazione dell'opera sulla base dei canoni postmoderni, rivelando, se ce ne fosse stato ancora bisogno, la carica innovativa sprigionata dalla penna di O'Brien.

2.3.2 Strategie postmoderne: struttura e destrutturazione

La struttura di *The Third Policeman* viene concepita, come nel primo romanzo, seguendo la tecnica delle scatole cinesi. Vengono presentati vari livelli all'interno della narrazione, ma, a differenza di quanto accaduto in *At Swim-Two-Birds*, essi sono predisposti in maniera più geometrica e precisa, evitando le innumerevoli sovrapposizioni a cui ci aveva abituati l'opera precedente. Il riferimento a questa tecnica compositiva è presente numerose volte nel testo, ma quello più diretto emerge senz'altro da una delle tante invenzioni di MacCruiskeen. Egli, infatti, aveva ideato un sistema di scatole cinesi inserite una dentro l'altra, le più piccole delle quali risultavano praticamente invisibili, anche utilizzando una lente d'ingrandimento:

He went to the little chest and opened it up again [...] and took out of it a smaller chest but one resembling its mother-chest in every particular of appearance and dimension. [...] The last of them was so tiny that you would not quite see the brasswork at all only for the glitter of it in the light.³⁵

Six years ago they began to get invisible, glass or no glass. Nobody has ever seen the last five I made because no glass is strong enough to make them big enough to be regarded truly as the smallest things ever made. [...] Number One would hold a million of them at the same time. The dear knows where it will stop and terminate (*TP*, p. 76).

Il processo descritto dal poliziotto non sembra essere destinato ad un punto di approdo, perchè non verrà mai creata un'ultima scatola. Ad un certo punto addirittura la percezione umana sembra fallire e si mette in dubbio la capacità dell'uomo di giungere alle fondamenta dell'esistenza, o alla conoscenza epistemologica delle dottrine scientifiche presentate nel corso della vicenda.³⁶

Risulta evidente come l'immagine delle scatole cinesi ideate dal poliziotto funga da correlativo oggettivo della strategia narrativa del romanzo. In questo modo, l'autore sfrutta il principio della *mise en abyme* per illustrare metaforicamente la presenza di

³⁵ FLANN O'BRIEN, *The Third Policeman*, Flamingo, London 1993, p. 74. Le prossime citazioni faranno riferimento a questa edizione e verranno indicate con la dicitura abbreviata *TP* e il numero delle pagine in parentesi.

³⁶ Cfr. KEITH BOOKER, "Science, Philosophy, and the 'Third Policeman': Flann O'Brien and the Epistemology of Futility", *South Atlantic Review*, LVI, 4, 1991, pp. 37-56, qui p. 45.

vari piani nel racconto. Il primo livello è quello più esterno, ed è rappresentato iconicamente dalla scatola più grande, che contiene quelle più piccole. Questo è il piano della realtà quotidiana, dove si incontrano Divney e il narratore. Quest'ultimo si trova ancora allo stato di veglia ed è ancora totalmente responsabile delle proprie azioni, tanto che anche l'omicidio di Mathers viene descritto nei minimi particolari, preparativi compresi. La forte aderenza alla realtà di questo livello narrativo è ben veicolata anche attraverso il linguaggio, che in questa prima fase si rivela scorrevole, colloquiale, lontano dagli artifici retorici tipici della dimensione successiva.

Il secondo livello è invece quello in cui vengono registrate le strambe avventure del protagonista dopo l'irruzione nell'abitazione di Mathers. Il narratore entra in contatto con una serie di personaggi insoliti, in particolare i poliziotti. Da questo momento inizia un processo di sgretolamento della realtà, con l'ingresso in una dimensione onirica, che sembra sovvertire qualsiasi certezza. Il primo segnale evidente di questo cambiamento è senz'altro rappresentato dalla dimenticanza del nome da parte del protagonista. Il nome, infatti, gioca un ruolo fondamentale nel complesso dell'opera, poiché contribuisce all'attribuzione di un'identità al personaggio.³⁷ L'improvvisa mancanza di questo elemento sottolinea, pertanto, la perdita di contatto con la realtà e il conseguente salto in una dimensione irreali. L'assenza del nome diviene un indizio della non-esistenza del protagonista, avvalorando l'idea della sua morte, pur senza darne effettiva conferma.

Di conseguenza, anche il linguaggio assume in questo livello dei tratti ambigui, mantenendo il codice invariato, ma usando le parole con intento metaforico. L'uso frequente della metafora e di altre figure retoriche nel testo, in particolare personificazioni e similitudini, contribuisce ad illustrare i fenomeni ultraterreni evocati in questa sezione del romanzo. La codificazione di questi episodi, attraverso forme linguistiche riconosciute da tutti, fornisce l'occasione di trovare dei punti di contatto tra l'Aldilà e il mondo dell'esperienza. È questa, dunque, la strategia usata dall'autore

³⁷ Friedhelm Debus, in un suo studio sulla funzione dell'onomastica all'interno delle opere letterarie, sottolinea come ogni nome comunichi un messaggio al lettore, diventando spesso un veicolo di svelamento di caratteristiche del personaggio, di cui si inizia a definire l'identità. Tutto ciò avviene grazie all'intervento dell'autore che, con il processo di denominazione, attribuisce ai protagonisti della sua opera non solo carattere e specificità, ma definisce anche il loro posto nel mondo (Cfr. FRIEDHELM DEBUS, *Namen in literarischen Werken: (Er-)Findung – Form – Funktion*, Franz Steiner Verlag, Mainz-Stuttgart 2002, p. 40).

per dare forma concreta ad una realtà astratta, rendendola di conseguenza più accessibile anche ai lettori più ingenui.³⁸ Inoltre la goffaggine stilistica, evidenziata soprattutto attraverso la violazione delle regole grammaticali sia da parte dei poliziotti che di Mathers e assimilata in parte anche dal narratore, favorisce il percorso di decostruzione delle rigide regole della narrativa tradizionale, così come auspicato dall'estetica postmodernista. L'insistenza su aggettivi come "queer", "hidden", "strange" o di sostantivi come "smoke" diventa una strategia per sottolineare la nebulosità caratterizzante questo specifico piano del racconto. La stessa insicurezza riguarda anche la narrazione del protagonista che, incapace di descrivere razionalmente ciò che vede intorno a sé, ricorre spesso ad un linguaggio in negativo, ovvero all'abuso del "no" o del prefisso "un-".

Il dubbio domina anche il terzo livello, che è quello ambientato nell'Eternità, in cui il narratore viene guidato da Pluck e MacCruiskeen e dove si raggiunge il culmine dell'incertezza narrativa e la totale frantumazione delle leggi che governano la realtà. Il procedimento linguistico della negazione, iniziato già nel livello precedente, si impone qui in maniera inequivocabile. Esempio in questo senso risulta essere un episodio in cui il narratore, incapace di descrivere in maniera univoca e precisa alcune cose che fuoriescono da un macchinario contenuto all'interno di questa dimensione, decide di arrangiarsi con i mezzi linguistici a sua disposizione e fornisce una spiegazione alquanto ambigua:

But what can I say about them? In colour they were not white or black and certainly bore no intermediate colour; they were far from dark and anything but bright. But strange to say it was not their unprecedented hue that took most of my attention. They had another quality that made me watch them wild-eyed, dry-throated and with no breathing. I can make no attempt to describe this quality. It took me hours of thought long afterwards to realize why these articles were astonishing. *They lacked an essential property of all known objects.* I cannot call it shape or configuration [...] I can only say that these objects, not one of which resembled the other, were of no known dimensions. They were not square or rectangular or circular [...]. Simply their appearance, if even

³⁸ Particolare attenzione all'uso strumentale del linguaggio in *The Third Policeman* viene riservata da WERNER HUBER, nel saggio "Flann O'Brien and the Language of the Grotesque" in BIRGIT BRAMSBÄCK and MARTIN CROGHAN [eds.], *Anglo-Irish and Irish Literature: Aspects of Language and Culture*, Proceedings of the IXth International Congress of the International Association for the Study of Anglo-Irish Literature held at Uppsala University, 4-7 August, 1986, vol. II, Almqvist & Wiksell International, Stockholm 1988, pp. 123-130. Qui l'autore sottolinea come O'Brien utilizzasse particolari procedimenti linguistici, sperimentati poi anche nel Teatro dell'Assurdo, per conferire un effetto grottesco, mescolando il comico e il pauroso.

that word is not inadmissible, was not understood by the eye and was in any event indescribable (*TP*, pp. 139-140).

Le capacità linguistiche del narratore non sono, quindi, sufficienti a dare statuto di realtà ad un mondo che non ha niente a che fare con essa.

Si è osservato fin qui come l'immagine delle scatole ideate dal poliziotto MacCruiskeen possa essere elevata a simbolo della riflessione metanarrativa di O'Brien. Il ricorso a tali esempi di contenimento reiterato risulta essere molto frequente nell'opera. Un primo caso si ha quando, nel secondo capitolo, il narratore racconta di aver incontrato il redivivo Mathers, soffermandosi in particolare sugli occhi dell'anziano, immaginati come finti e contenenti al loro interno una serie di altri occhi identici. In questa sorta di meccanismo infernale "the real eye, possibly behind thousands of these absurd disguises, gazed out through a barrel of serried peep-holes" (*TP*, p. 26). Un elemento contiene, pertanto, dentro sé una riproduzione in scala minore di se stesso, a sua volta una copia, e così via all'infinito, fino a rilevare l'intima essenza di quel costituente. Allo stesso modo, anche la casa di Mathers contiene all'interno delle proprie mura la caserma di polizia dove dimora Fox, che racchiude nel volto l'immagine dello stesso Mathers. Il riferimento alla principale modalità strutturale dell'opera ritorna anche nella presentazione di Joe, presenza spirituale contenuta all'interno del corpo del narratore. Quest'ultimo, attribuendo all'anima consistenza corporea, prospetta, anche per la sua persona, una struttura ad incastro:

What if he had a body? A body with another body inside it in turn, thousands of such bodies within each other like the skins of an onion, receding to some unimaginable ultimum? Was I in turn merely a link in a vast sequence of imponderable beings, the world I knew merely the interior of the being whose inner voice I myself was? (*TP*, p. 123).

L'esistenza stessa del protagonista viene messa in discussione in un ciclo reiterativo, dal quale non sembra esserci via d'uscita. L'immagine delle bucce di cipolla, invece, rimanda ad un passo in cui Mathers illustra il progressivo invecchiamento dell'uomo, come il risultato dell'ispessimento di tuniche colorate, sovrapposte sul corpo umano nel corso degli anni, fino a diventare nere al momento della morte. Assimilabile a tale funzione metanarrativa è, in ultima istanza, anche il complesso gioco di specchi proposto da De Selby, secondo il quale l'immagine dell'uomo non sarebbe reale, ma il risultato della riproduzione riflessa della sua persona in una serie infinita di specchi successivi:

If a man stands before a mirror and sees in it his reflection what he sees is not a true reproduction of himself but a picture of himself when he was a younger man. De Selby's explanation of this phenomenon is quite simple. [...] Hence before the reflection of any object in a mirror can be said to be accomplished, it is necessary that rays of light should first strike the object and subsequently impinge on the glass, to be thrown back again to the object. [...] De Selby insists on reflecting the first reflection in a further mirror and professing to detect minute changes in this second image. Ultimately he constructed the familiar arrangement of parallel mirrors each reflecting diminishing images of an interposed object indefinitely (*TP*, p. 66-67).

La teoria deselbiana fornisce l'esempio di uno dei tanti tentativi dello scienziato di analizzare i concetti di tempo ed eternità, ed una parodia delle logiche alla base del ragionamento di presunti intellettuali, che non riescono neanche pienamente a comprendere i risultati delle proprie razionalizzazioni. Per quanto riguarda le considerazioni metanarrative, però, questa teoria rimanda al principio di "infinite regress", elaborato da Jerry McGuire.³⁹ Questo procedimento è visto come uno strumento importante, che riesce perfettamente a riflettere la struttura del testo, in cui la fine coincide con l'inizio, rispecchiando la situazione del narratore, intrappolato all'interno di un cerchio interminabile e ripetitivo. La struttura circolare del romanzo viene, quindi, riproposta attraverso una fitta rete di rimandi intertestuali. Se con *At Swim-Two-Birds* O'Brien aveva rifiutato la linearità del romanzo, disintegrando l'equilibrio narrativo con continue sovrapposizioni tra piani diversi, in *The Third Policeman* lo fa creando un finale che riparta dagli esordi del racconto: "Hell goes round and round. In shape it is circular and by nature it is interminable, repetitive and very nearly unbearable" (*TP*, p. 207). Con questa frase l'autore compendia non soltanto la scelta stilistica per la struttura della sua opera, ma anche la sua visione del mondo, visto come un inferno senza via d'uscita, in cui lo spazio è illusorio e gli uomini restano imprigionati senza alcuna possibilità di progresso.

È proprio per porre l'attenzione sull'incapacità di evoluzione dell'uomo che O'Brien adotta un altro espediente di matrice postmoderna: lo scardinamento dei consueti steccati tra generi letterari diversi e il superamento delle strutture e degli stili tradizionali. Il Postmodernismo, infatti, si configura come progressivo deterioramento delle pretese di assolutismo culturale e spodestamento delle forme di ordine artificialmente imposto. Anche O'Brien agisce in questo senso, per esempio

³⁹ Per la riflessione sul valore metanarrativo che può assumere questo principio si veda JERRY MCGUIRE, "Teasing after Death: Metatextuality in *The Third Policeman*", *Éire Ireland*, XVI, 2, 1981, pp. 107-121, qui p. 112.

demolendo totalmente lo schema classico del *Bildungsroman*. Nelle prime pagine del libro, infatti, sembrerebbero esserci tutti gli indizi per ricondurre il romanzo a questo genere. Il narratore è un uomo sulla trentina, che immediatamente inizia a parlare della propria infanzia e della famiglia, descritte con toni quasi picareschi. Subito dopo presenta le tappe della sua formazione scolastica ed i successivi viaggi. L'incipit sembra, pertanto, essere quello tipico dei romanzi di formazione, in cui si affrontano le varie tappe di un viaggio, dall'infanzia alla situazione presente. Nel percorrerlo si intende anche registrare un processo di crescita, di sviluppo interiore della persona, nonché di formazione culturale e morale. La strategia compositiva dell'opera allude al genere, ma in realtà soltanto per evidenziare ancora di più l'intento dissacratorio. In effetti, il protagonista affronta le avventure più disparate e si confronta con situazioni e personaggi di ogni tipo, ma non sembra mai cogliere il lato edificante delle esperienze vissute. La strada percorsa non contribuisce al progresso del personaggio, piuttosto attua un processo di regressione costante, che lo porta ciclicamente ad affrontare un cammino già battuto, dove non esiste possibilità di sviluppo. Anche gli stimoli formativi con i quali entra in contatto sono in profondo contrasto con i principi della realtà, per cui vengono considerati inaffidabili e incapaci di procurare insegnamenti utili alla crescita personale.⁴⁰

Il romanzo di formazione non è, però, l'unico genere ad essere preso di mira dall'autore. Egli mette in discussione anche il saggio, in cui la dimensione scientifica si unisce a quella filosofica. Per farlo, lo scrittore elabora un'intricatissima rete di note a piè di pagina che intervallano l'enunciazione delle teorie di De Selby. I riferimenti contengono non soltanto considerazioni sullo scienziato oggetto di studio, ma anche le posizioni adottate dai suoi commentatori: Du Garbandier (che spesso utilizza lo pseudonimo Kraus), oppure Hatchjaw. Questi, a loro volta, si fanno portavoce di tesi altrettanto cervelotiche, mostrandosi sempre pronti ad avventurarsi in *querelles* virulente a proposito di qualche aspetto del pensiero deselbiano. Se, da un lato, le note contribuiscono all'inserimento del romanzo all'interno del genere saggistico-scientifico, dall'altro gettano un velo di ironia sulle pedanti elucubrazioni di critici ed

⁴⁰ Alcuni critici hanno avvertito in questo romanzo di O'Brien anche l'influenza di *Alice in Wonderland* di Lewis Carroll, in cui si ritrova il tema del viaggio nel mondo alla rovescia dei sogni, e l'incontro con creature bizzarre che si prendono gioco dei fondamenti del sapere, sovvertendoli (Cfr. JOSEPH BROOKER, *op.cit.*, p. 48).

esegeti, che trattano le più evidenti assurdità come fossero capisaldi del sapere.⁴¹ Bisogna ricordare che O'Brien non aveva un rapporto idilliaco con i critici, pertanto usa questa strategia per prendersi gioco di loro. Si diverte ad insistere sulle procedure lambiccate adottate nei loro scritti, dove creano note deliberatamente tediose e complicate. Tutto ciò ad imitazione della tendenza dei testi saggistici a fare sfoggio di erudizione, utilizzando inutili divagazioni ostentatamente manierate e ridondanti.

La principale funzione di questo apparato paratestuale è quella di interrompere il naturale flusso della narrazione, operando come elemento di disturbo durante la lettura. Esso infatti agisce come "sportive sidebet(s) within the novel, complicating the play, opening up the game, and freeing the proceedings from predictable direction".⁴² Queste digressioni sono nello stesso tempo parte del romanzo e avulse da esso, passando dal ruolo di supplemento al testo, a quello di antagonista alla sua corretta fruizione ed interpretazione. Le note fratturano le procedure narrative e critiche e sovvertono le gerarchie testuali. Quando l'attenzione del lettore viene attirata dall'apice numerico inserito nel testo, il suo sguardo si indirizza immediatamente nella parte inferiore della pagina, in cui è esposto il contenuto della nota. L'inevitabile risultato è quello di deviare l'interesse dalla narrazione principale a quella secondaria, complicando così anche la corretta comprensione degli eventi cardine della vicenda. Non a caso, la presenza delle note aumenta con il procedere dei capitoli. Addirittura nell'undicesimo capitolo si viene catturati da una di queste note, che occupa all'incirca sette pagine: si parte da riflessioni riguardanti la narcolessia di De Selby e, muovendosi da un rimando ad un altro, si finisce per contemplare la carriera di Hatchjaw come protettore della tenutaria di un bordello ad Amburgo. Questa tecnica induce un senso di capovolgimento delle familiari procedure atte a preservare la continuità narrativa. Allo stesso modo, però, incoraggia la percezione di una duplicità di voci, spingendo il lettore a fare una scelta: abbandonare il discorso principale e concentrarsi sul contenuto

⁴¹ Abbastanza esemplificativa in questo senso è la seconda nota del nono capitolo, riguardante la questione del "Codex", una raccolta ormai illeggibile e di carattere misterioso di circa duemila fogli. Sull'interpretazione del contenuto e delle caratteristiche di tale opere si erano spesi numerosissimi commentatori. Per alcuni si trattava di una dissertazione sull'allevamento bovino, per altri una *summa* di massime sull'amore o anche uno studio sulla vecchiaia. Quattro diverse persone asseriscono di possedere l'unico documento originale: tra loro c'è chi afferma che ci siano undici pagine con la stessa numerazione, oppure chi dice che nessun foglio porti quel numero. Tutto ciò mostra come un mistero del genere, diventi pane prezioso per esegeti sciacalli, che speculano senza remore sull'interpretazione delle opere.

⁴² THOMAS F. SHEA, *Exorbitant Novels*, Bucknell University Press, London 1992, p. 137.

della nota, oppure tralasciarlo momentaneamente per ritornarvi solo alla fine del capitolo. In entrambi i casi, il processo di lettura è interrotto e l'autorità del testo principale viene inevitabilmente sovvertita. O'Brien costruisce all'interno delle note delle vere e proprie storie parallele alla trama centrale, dando l'impressione, in alcuni casi, di aver gettato le basi di un vero e proprio *novel within the novel* e confermando la predilezione per la struttura ad incastro che caratterizza l'intero romanzo.

2.3.3 *La contaminazione del pastiche tra scienza e fiction*

La dismissione delle certezze assolute non può non giocare un ruolo fondamentale in un romanzo come *The Third Policeman*, dove gran parte della vicenda si svolge in una dimensione ultraterrena. Le immagini tradizionali e il linguaggio consueto non sono sufficienti a rendere la complessità di questa dimensione. Pertanto O'Brien, trovandosi nella necessità di individuare un mezzo per descriverla, decide di compendiare con la tecnica del *pastiche* le teorie di Planck e di Einstein, collegate agli episodi del romanzo.⁴³ Per la descrizione della caserma dei carabinieri, ad esempio, lo scrittore si serve della teoria einsteiniana, in particolare del concetto di distorsione spaziale, secondo cui ad una velocità superiore rispetto a quella della luce, un corpo risulta appiattito, in quanto privato della terza dimensione. Ecco fornita la spiegazione della mancanza di profondità della caserma dei carabinieri, bidimensionale come se fosse riprodotta su un foglio di carta:

About a hundred yards away on the left-hand side was a house which astonished me. It looked as if it were painted like an advertisement on a board on the roadside and indeed very poorly painted. It looked completely false and unconvincing. It did not seem to have any depth or breadth [...]. I had no doubt at all that it was the barracks of the policemen. [...] My gaze faltered about the thing uncomprehendingly as if at least one of the customary dimensions was missing (*TP*, p. 55).

Per spiegare, invece, lo scarto esistente tra la percezione che il narratore ha della durata del suo viaggio e l'effettivo lasso temporale trascorso, O'Brien ricorre nuovamente ad Einstein e in particolare al cosiddetto "paradosso dei gemelli", corollario affascinante della ben più nota teoria della relatività. Lo scienziato aveva ipotizzato che se un gemello partisse con un razzo diretto a una lontana stella e viaggiasse ad una velocità pari a quella della luce, il tempo per lui scorrerebbe più

⁴³ Per l'illustrazione delle teorie di questi scienziati, ed in seguito di Freud, si veda ROBERTA FERRARI, *op. cit.*, pp. 80-94.

lentamente rispetto a quello rimasto sulla Terra. Al suo ritorno dopo un certo numero di anni “terrestri”, quest’ultimo risulterebbe più anziano, mentre l’astronauta avrebbe solo qualche anno in più rispetto a quando è partito. Ecco spiegato perché il narratore, che in realtà impiega ben sedici anni a percorrere il proprio viaggio nell’Aldilà, crede che siano passati appena pochi giorni.

La presentazione di queste teorie permette di riflettere sul fatto che, all’interno del romanzo, anche le nozioni di spazio e tempo subiscono una profonda rilettura. Esse vengono rivisitate e radicalmente modificate, coerentemente all’affrancamento da tutte le certezze che caratterizzano il reale. Il passaggio da una dimensione concreta ad una surreale viene avvertito proprio attraverso lo stravolgimento di queste coordinate. Nel primo livello della narrazione, ancora profondamente legato al reale, lo spazio viene descritto dettagliatamente e il tempo scandito in maniera regolare, talvolta addirittura ossessivamente, indicando con esattezza ogni dettaglio cronologico che accompagna un determinato evento: “It was here that I first came to know something of De Selby [...] I was about sixteen and the date was the seventh of March” (*TP*, p. 9). Con il passaggio alla dimensione ultraterrena, le coordinate spazio-temporali vengono improvvisamente smarrite. Come sottolineato da Clissmann, l’ambiente riprodotto sembra fare riferimento alle *midlands* irlandesi,⁴⁴ trasformate poi in un paesaggio minaccioso e distorto, più confacente a quello infernale. Le leggi della fisica vengono meno, creando una percezione confusa dello spazio e delle dimensioni: la natura esiste soltanto per proiettare al suo interno gli stati d’animo angosciati del protagonista. Il paesaggio non aderisce alle regole dello spazio quantificabile. Conseguentemente, anche la computazione oggettiva del tempo diventa problematica, fortemente influenzata dalla percezione del narratore.⁴⁵ Esso si dilata e si contrae senza seguire una logica precisa, in un eterno reiterarsi degli eventi.

L’Aldilà che si prospetta al narratore non si colloca in alcuna dimensione temporale. La presunta perdita dell’orologio, chiaro riferimento al tempo, esemplifica in modo evidente l’atemporalità connessa a questo mondo. Anche l’alternarsi di giorno e notte non risponde alle normali leggi naturali:

⁴⁴ L’ipotesi è addotta da ANNE CLISSMANN, *op. cit.*, p. 5.

⁴⁵ Quando O’Brien scrive questo romanzo, ha sicuramente affrontato la lettura del libro di J. W. Dunne *An Experiment with Time*. Per Dunne, l’uomo non ha coscienza del tempo assoluto (Tempo 2), ma soltanto di un’immagine deformata dalle sue percezioni (Tempo 1) (Cfr. MONIQUE GALLAGHER, *op. cit.*, p. 111).

The outside light of morning had faded away almost to nothingness. I glanced out of the window and gave a start. Coming into the room I had noticed that the window was to the east and that the sun was rising in that quarter and firing the heavy clouds with light. Now it was setting with last glimmers of feeble red in exactly the same place (*TP*, p. 37).

Il Sole infrange il suo corso tradizionale e, non a caso, il narratore crede che siano sempre le cinque del pomeriggio o che il suo viaggio sia durato solo pochi giorni, quando invece sono trascorsi moltissimi anni. Il concetto di tempo viene relativizzato e la perdita di un ordine temporale sembra metaforizzare la scomparsa di una precisa collocazione del soggetto, costretto a barcamenarsi in un'irrazionale condizione ontologica. Le teorie della fisica contemporanea, applicate a questi aspetti, partecipano alla narrazione, creando una straordinaria alchimia tra la scienza, pertinente al massimo grado con il reale, e la finzione narrativa.

Un ulteriore *pastiche* pseudo-scientifico viene offerto anche attraverso la teoria atomica proposta dal commissario Pluck e riferibile agli esperimenti di Planck, padre della fisica quantistica:⁴⁶

Everything is composed of small particles of itself and they are flying around in concentric circles and arcs and segments and innumerable other geometrical figures [...] never standing still or resting but spinning away and darting hither and thither and back again, all the time on the go. These diminutive gentlemen are called atoms. [...] Now take a sheep. What is a sheep only millions of little bits of sheepness whirling around and doing intricate convolutions inside the sheep? [...] Consecutively and consequentially you can safely infer that you are made of atoms yourself and so is your fob pocket and the tail of your shirt [...] (*TP*, pp. 86-87).

La Teoria Atomica del sergente Pluck si basa pertanto sull'interscambio di atomi costituenti la materia che, entrando in contatto tra loro, per il continuo movimento, possono facilmente trasferirsi da un corpo all'altro. Le corrispondenze con la teoria quantistica sono evidenti, in quanto Planck aveva posto al suo centro la descrizione dei moti continui degli atomi e delle molecole.⁴⁷ Nel romanzo, le deduzioni del poliziotto vengono concretizzate nella simbiosi che si instaura tra il narratore e la sua bicicletta. Tra i due si crea uno scambio di atomi talmente intenso da far diventare il ciclista più bicicletta che uomo, e viceversa la bicicletta, più uomo che macchina. Tra

⁴⁶ L'associazione tra i due personaggi viene favorita anche dai loro nomi. Pluck richiama, infatti, per omofonia, il cognome Planck.

⁴⁷ "It is the fully developed theory of quantum mechanics that governs the narration in *The Third Policeman*; quantum mechanics is the atomic theory at work" (CHARLES KEMNITZ, "Beyond the Zone of Middle Dimensions: A Relativistic Reading of *The Third Policeman*", *Irish University Review*, XV, 1, 1985, pp. 56-72, qui p. 56).

l'altro l'immagine della bicicletta, con le sue oscillazioni ondulatorie, richiamerebbe per Silverthorne la struttura dell'opera, caratterizzata da continui movimenti di *climax* e *anticlimax*.⁴⁸

Scienza e *fiction*, due mondi apparentemente paralleli, si uniscono tra le pagine di questo libro, alimentandone il fascino. Un importante contributo viene apportato anche dagli studi psicoanalitici di Freud, in particolare dalle teorie sul sogno che, allo stesso modo di quelle di Einstein e Planck, vengono riprese e inserite nel tessuto narrativo, come in una sorta di collage. Le suggestioni freudiane permeano l'avventura del narratore nell'Aldilà, che si presenta come una successione illogica di pensieri e azioni. Questo viaggio, però, nonostante l'apparente atmosfera angosciante, si mostra come un appagamento dei desideri del protagonista. Tutte le azioni di quest'ultimo, anche le più nefaste, sono compiute con l'unico scopo di procurarsi i soldi per la pubblicazione dell'opera omnia di De Selby. Non sembra assurdo pensare che egli brami anche a vivere in un mondo interamente regolato e strutturato sulle teorie deselbiane. Ciò risponderebbe al pensiero di Freud secondo cui, nel processo onirico, ogni sogno, anche quello più angustiante, altro non sarebbe che la trasposizione di un desiderio.

Evidente è anche il processo di rimozione e compensazione che si evince analizzando l'episodio dell'omicidio di Mathers. A livello psichico, infatti, l'inconscio allontana residui mnestici intollerabili per l'Io, ma questo contenuto rimosso può tornare a manifestarsi attraverso un meccanismo di compensazione, sebbene in forme diverse rispetto al suo contenuto originale. Lo stesso accade al narratore, che inconsciamente rimuove il ricordo di questo misfatto, per vederlo poi riaffiorare nel sogno ma con caratteristiche diverse. Mathers viene ucciso anche nel sogno, ma non con la vanga, come era avvenuto nella realtà, bensì per squartamento. Altro principio cardine del lavoro onirico è quello di condensazione, ovvero il collegamento nel sogno di elementi che nelle veglia sarebbero scollegati. O'Brien lo riprende, facendo sì che il terzo poliziotto, Fox, appaia al protagonista con il volto di Mathers, quasi a dimostrazione che la colpa del narratore continua a gravare pesantemente sulla sua psiche, riaffiorando nella dimensione onirica.

⁴⁸ Cfr. MARTIN J. SILVERTHORNE, "Time, Literature, and Failure: Flann O'Brien's *At Swim-Two-Birds* and *The Third Policeman*, *Éire Ireland*, XI, 4, 1976, pp. 66-83, qui p. 73.

Nel *pastiche* delle teorie freudiane lo scrittore inserisce anche uno dei loro capisaldi, ovvero il complesso di Edipo. La figura materna viene incarnata da Mathers, che la richiama anche etimologicamente (Mathers-mother). Non a caso, il narratore entra in casa dell'anziano attraverso una minuscola finestra, ricordando il momento della nascita. L'autorità paterna è invece rappresentata dai poliziotti, destinatari dell'avversione del narratore e tenuti, per questo, molto alla larga. L'immagine finale del poliziotto Fox, con il volto di Mathers starebbe a rappresentare il definitivo superamento di tale complesso. Sempre connessa con la sfera edipica, l'idea della castrazione torna più volte nel romanzo, con l'ossessivo ricorso all'immagine dei denti e soprattutto della loro caduta, ma anche con la menomazione dell'arto, sia del narratore, che di Martin Finnuane.⁴⁹

Attraverso questa carrellata di riferimenti ad alcune tra le più importanti teorie scientifiche e psicoanalitiche del Novecento, poste alla base di episodi decisivi della narrazione, lo scrittore ha cercato di abbattere la stabilizzazione di paradigmi culturali, che intendevano dare al mondo una forma univoca e monologica. Punto di approdo di questa sperimentazione del *pastiche*, tipicamente postmoderna, è quella di confondere le gerarchie di valori, di creare realtà multiformi, in cui sistemi apparentemente inconciliabili possano trovare spazi di sinergia.

2.3.4 The Third Policeman *nel contesto postcoloniale*

Il secondo romanzo di O'Brien è senza dubbio quello che più difficilmente può essere filtrato attraverso una lente postcoloniale. L'interesse dell'opera sembra essere espressamente indirizzato alla disamina di postulati scientifici che, per loro natura, conferiscono un'aura quasi surreale al testo. Risulta, perciò, complicato inserire il testo stesso in un discorso connesso con la realtà come quello che riguarda la situazione irlandese post-indipendenza. Tuttavia, partendo proprio dal nucleo più scientifico della vicenda, è possibile individuare alcune caratteristiche che evidenziano la necessità dell'autore di muovere una critica agli atteggiamenti di chiusura adottati dalla nazione. Inoltre, alcuni elementi presenti nell'opera richiamano allegoricamente la situazione dell'Irlanda postcoloniale, in particolare il difficile rapporto con gli ex colonizzatori.

⁴⁹ *Ivi.*

Già precedentemente è stato messo in luce come O'Brien rivisiti, in maniera quasi irriverente, alcune delle teorie più importanti del Novecento nel campo delle scienze. Lo stesso trattamento viene riservato a quelle proposte dal fantomatico scienziato De Selby, tra le quali la spassosa ipotesi di una terra a forma di salsiccia, così come l'improbabile convinzione di poter compiere un viaggio lunghissimo soltanto osservando all'interno della propria stanza una serie di cartoline di posti lontani. Esse vengono corredate da una nota palesemente ironica, volta a sminuirle fin dalla loro presentazione. L'improbabile validità di queste congetture e la totale fiducia riposta in loro dal narratore diventano senz'altro il veicolo per innescare una critica a chi credeva di possedere la verità assoluta, affidandosi a modelli considerati incontrovertibili. Lo stesso errore compiuto dai nuovi amministratori e uomini di cultura irlandesi, che trovavano nelle tradizioni del passato i valori universali di riferimento, rinnegando e tarpando sul nascere qualsiasi spinta di rinnovamento.

Lo stesso schema parodico di una tradizione ritenuta insufficiente a riprodurre la complessità del presente viene riproposto attraverso il personaggio di Martin Finnucane. La radice di questo cognome porta con sé nuovamente il richiamo all'eroe irlandese Finn, già presentato in *At Swim-Two-Birds*. Qui però l'uomo non ha niente a che fare con la leggendaria figura del mito, al contrario essa viene svilita, poichè associata ad un ladro e assassino. Egli ha inoltre una menomazione fisica piuttosto seria, avendo perso una gamba che lo ha privato, quindi, del giusto sostegno. Ciò porterebbe a pensare che O'Brien vedesse la tradizione come incapace, da sola, di sostenere il peso di un territorio in fermento e bisognoso di modernità. Inoltre, facendo riferimento al processo edipico della castrazione, potrebbe dare voce al complesso di colpa che affliggeva i letterati del tempo, inermi di fronte allo scempio al quale la nazione era stata condannata.

Il personaggio che, però, più di qualsiasi altro, incarna le istanze irlandesi è Mathers, che già nel riferimento onomastico alla figura materna può richiamare la madrepatria, ovvero l'Irlanda, colpita a morte da chi avrebbe invece dovuto proteggerla e agire nei suoi interessi, innanzitutto gli artisti, di cui il protagonista è proiezione. Egli, infatti, fa spesso riferimento ad una *fountain-pen*, un oggetto con evidente valenza metanarrativa, ma che esprime anche il grande amore del protagonista per la cultura. "A fountain-pen and writing materials" (*TP*, p.141) sono

tra l'altro le prime cose che il narratore richiede nell'Eternità, dove gli è concesso di ottenere tutto ciò che desidera. Ancor più decisivo risulta però essere il paragone tra la penna stilografica e la pompa di una bicicletta, descritta come "long and thin, [...] like a large fountain-pen" (*TP*, p. 81). Questo accostamento parrebbe privo di particolari valenze, se non fosse che la pompa è proprio l'oggetto usato dal personaggio principale per assassinare il vecchio Mathers. Quest'ultimo viene ucciso metaforicamente da una penna e l'assassino commette il reato per la sua infatuazione nei confronti di un ideale estetico, la pubblicazione dell'opera completa di De Selby. Old Mathers rappresenterebbe pertanto la Vecchia Madre, l'Irlanda, e la colpa da lui subita non sarebbe altro che il peccato di chi, attraverso la scrittura (simbolizzata dalla penna), sferra colpi mortali alla sua stessa patria.

La prima ipotesi potrebbe essere quella che vede O'Brien muovere in questo modo una critica feroce agli scrittori che anteponevano i propri biechi interessi a quelli della nazione. Essendo principalmente interessati ad entrare nelle grazie dell'*Establishment* irlandese che, come abbiamo visto, sponsorizzava atteggiamenti protezionisti soprattutto sotto il profilo culturale, essi avrebbero adeguato le loro opere, in modo da renderle innocue ed in linea con gli standard richiesti. Secondo l'artista, quindi, il loro peccato sarebbe stato proprio quello di aver tradito la patria, favorendone il ripiegamento all'interno dei propri confini, portando ad una recrudescenza dell'isolamento già subito durante la colonizzazione.

Un'altra ipotesi, invece, porterebbe ad identificare lo stesso O'Brien col narratore che, ribellandosi a questa situazione di paralisi culturale, sferrerebbe sferzate mortali all'Irlanda. Tale circostanza potrebbe essere confermata dal modo in cui l'autore descrive Mathers. Quest'ultimo appare in uno stato di quasi totale paralisi: "He did not move or speak and might have been still dead save for the slight movement of his hand" (*TP*, p. 25). Non sembra difficile pensare che questa situazione fosse esattamente quella che minacciava l'Irlanda postcoloniale, costretta in una posizione di totale immobilità, incapace di muovere passi concreti verso nuovi e più vasti orizzonti. Particolarmente significativo, a tal proposito, risulta essere il riferimento al

cosiddetto “paradosso di Zenone”⁵⁰, di cui nel romanzo viene proposta la versione del folle scienziato De Selby:

If one is resting at A, he explains, and desires to rest in a distant place B, one can only do so by resting for infinitely brief intervals in innumerable intermediate places [...] points infinitely near each other yet sufficiently far apart to admit of the insertion between them of a series of other ‘inter-mediate’ places, between each of which must be imagined a chain of other resting-places – not, of course, strictly adjacent but arranged so as to admit of the application of this principle indefinitely. [...] Two separate positions cannot obtain simultaneously of the same body. Thus motion is also an illusion (*TP*, p. 53).

Quest’idea che il movimento non sia altro che un concetto illusorio ben si addice alla visione di O’Brien sull’inerzia del suo Paese, che con la liberazione dall’oppressione inglese sembrava aver ricevuto una spinta propulsiva, ma invece era ripiombato in una condizione di stallo, provocata dalle scelte eccessivamente protezioniste degli organi amministrativi.

Un ulteriore dato caratteristico di Mathers, che ben si inserisce all’interno di una rilettura in termini postcoloniali del romanzo, è rappresentato dal fatto che l’anziano risponde sempre “no” agli interrogativi posti dal protagonista. L’insistenza sulla negazione è facilmente riconducibile al comportamento repressivo e inibitorio esercitato dall’Irlanda. Qui si tentava, in modo bigotto ed esasperatamente moralista, di tarpare le ali alle spinte illuminate di alcuni intellettuali del Paese, che avvertivano come un fardello soffocante le imposizioni della Chiesa, della società e della tradizione. L’omicidio di Mathers rappresenterebbe, pertanto, il modo dell’autore di opporsi a questo stato di cose. Infatti, a differenza di Joyce che riuscì ad affermare il proprio sì alla vita e alla creatività soltanto dopo aver lasciato definitivamente la terra natia, O’Brien rifiutò sempre la strada dell’esilio. Egli preferì rimanere per affrontare direttamente i problemi che affliggevano il suo Paese, protetto solo dallo scudo di un’irriverente ironia.

In un’opera dove nulla sembra essere lasciato al caso, anche la scelta di creare un rapporto simbiotico tra il protagonista ed una bicicletta risponde ad uno scopo ben preciso. Questo veicolo era considerato un simbolo nazionale, a testimonianza

⁵⁰ Il filosofo Zenone di Elea, nel V secolo a.C., propose una serie di paradossi per dimostrare l’impossibilità del moto nonostante le apparenze della vita quotidiana. Nel terzo di questi, in particolare, egli illustra come una freccia, apparentemente in movimento, è, in realtà, immobile. In ogni istante, difatti, essa occuperà solo uno spazio pari a quello della sua lunghezza. Poiché il tempo in cui la freccia si muove è fatto di singoli istanti, essa sarà immobile in ognuno di essi.

dell'ostinazione di questa società nell'opporsi al progresso, rimanendo ancorata ad una *forma mentis* profondamente rurale. La relazione quasi amorosa tra l'uomo e la bicicletta diventa metafora degli atteggiamenti nazionalisti ai limiti del fanatismo degli irlandesi, che credevano in tal modo di affermare la propria autonomia dalla dominazione inglese.

Esiste invece un filone della critica che ha visto in Mathers il riferimento ad un personaggio realmente esistito: il mago britannico MacGregor Mathers, una delle figure più influenti nel campo dell'Occultismo moderno.⁵¹ Questa prospettiva ribalta le supposizioni precedenti e rende questo personaggio non soltanto il simbolo di pratiche occulte dilaganti e pericolose per la tradizione religiosa della nuova Irlanda cattolica, ma anche un'incarnazione del nemico britannico. Nel primo caso, l'assassinio di Mathers richiamerebbe il tentativo del clero irlandese (rappresentato da Divney) di soffocare qualsiasi forma di culto ritenuta eretica. Se invece l'uomo fosse, nelle intenzioni di O'Brien, realmente rappresentante dell'Inghilterra, il suo omicidio non sarebbe altro che il risultato dei moti rivoluzionari, volti alla liberazione del territorio irlandese dall'egemonia inglese. Pertanto il fantasma dell'anziano che continua ad aleggiare nell'esistenza del narratore, potrebbe far pensare allo spettro di un'Inghilterra imperialista, sempre pronta a minacciare il popolo d'Irlanda. Alla fine del romanzo, egli riappare nei panni del poliziotto Fox, in particolare nel volto, quasi a voler indicare la presenza di una testa inglese in un corpo totalmente irlandese.⁵² In questo modo lo scrittore riproduce la realtà politica, che vede l'Irlanda del Nord ancora amministrativamente ed economicamente legata all'Inghilterra, anche dopo il raggiungimento dell'indipendenza.

L'intensità con cui O'Brien inserisce nel testo questi riferimenti alla situazione della nazione diventa specchio del suo modo di partecipare alla realtà dell'Irlanda del tempo. Egli accettò di rimanere presente sul territorio, senza mai abbandonarlo, proprio per essere osservatore diretto di ciò che stava accadendo e per tentare in qualche modo di redimerlo. Ci vorranno più di vent'anni prima che egli si avventuri

⁵¹ Cfr. MARY POWER, "The Figure of the Magician in *The Third Policeman* and *The Hard Life*", *Canadian Journal of Irish Studies*, VIII, 1, 1982, pp. 55-63, qui p. 56.

⁵² I poliziotti sono chiaramente rappresentanti delle istanze irlandesi. Ciò viene manifestato già dai loro nomi. Fox, infatti, era anche il soprannome di Charles Stewart Parnell, una delle figure più rilevanti della storia d'Irlanda, precursore delle battaglie per l'autonomia del Paese. MacCruiskeen, invece, ricorda chiaramente il titolo dell'editoriale *Cruiskeen Lawn* guidato da O'Brien.

nella stesura di un nuovo romanzo, e lo farà ancora con lo sguardo rivolto indietro, verso una problematica che, alla fine degli anni Trenta, lo rendeva testimone di una situazione di crisi e di disagio.

2.4 *The Poor Mouth (An Béal Bocht)*

L'ardente desiderio di O'Brien di offrire una panoramica senza filtri della realtà in cui versava parte della popolazione irlandese, lo spinse a circoscrivere la propria scrittura in una dimensione più provinciale e ad abbandonare le velleità sperimentali delle prime opere. In realtà, a questa scelta contribuì in maniera determinante anche la scarsissima risposta di pubblico riscossa con le iniziali pubblicazioni, rimaste probabilmente incomprese ai più per moltissimi anni. Fu in questo clima di rammarico, misto ad un senso di responsabilità verso il proprio Paese, che vide la luce il terzo romanzo dello scrittore, dalle forti tinte gaeliche, suggerite già dal titolo: *An Béal Bocht*. Il romanzo venne concepito e redatto interamente in gaelico e tradotto soltanto nel 1973 da Patrick C. Power, con il titolo di *The Poor Mouth*. Le intenzioni dell'autore vennero palesate sin dalla copertina dell'opera, in cui campeggiava anche un altro indizio decisivo per questa impostazione, ovvero lo pseudonimo scelto per attribuire paternità all'opera. Trattandosi di materiale irlandese, la scelta non poteva che ricadere su Myles na Gopaleen, la "metà" gaelica di Brian O'Nolan. Non a caso questo era il nome che, come si è visto, veniva maggiormente utilizzato nella produzione giornalistica e, infatti, *The Poor Mouth* è senz'altro il romanzo maggiormente ispirato all'attività cronachistica dell'autore. D'altronde, all'interno dei suoi articoli egli affrontò spesso la questione della rivalutazione della lingua e della cultura gaelica, muovendo aspre critiche nei confronti di coloro che sostenevano soltanto un'immagine stereotipata della vita in certe zone dell'Irlanda, conosciute come Gaeltacht. È proprio con l'intento di svilire questi *cliché* che Myles è indotto a redigere questo romanzo che rappresenta una netta deviazione rispetto alle scelte letterarie da lui fin qui operate.

In virtù del progressivo abbandono dello scrittore delle tendenze più sperimentali, quest'opera può essere difficilmente inserita all'interno di una narrativa di carattere postmoderno. Fatta eccezione per un paio di espedienti, come la concatenazione di una serie di racconti, presentati da uno dei personaggi della vicenda, o l'inserimento di una rappresentazione grafica nel testo, la lettura postcoloniale di

questo testo non può che prendere il sopravvento su qualsiasi altra interpretazione. Anche la forma è decisamente più tradizionale rispetto ai primi due testi, trattandosi di una sorta di *Bildungsroman*, il cui protagonista, Bonaparte O'Coonassa, racconta le avverse vicende della sua vita, proprio sullo sfondo della Gaeltacht, la regione rurale più povera d'Irlanda, in cui si parla esclusivamente gaelico. All'interno di questa struttura piuttosto lineare, emergono tutta una serie di episodi, che sottolineano l'intento parodico di O'Brien. Attraverso quest'opera tentò di parodiare tutte le forme di integralismo gaelico che, col tempo, avrebbero sortito effetti ben diversi rispetto a quelli auspicati dai promulgatori della rinascita celtica.

Innanzitutto lo scrittore prende di mira il materiale letterario prodotto dai cosiddetti "Blasket writers", autori di romanzi in lingua gaelica, prevalentemente autobiografici, in cui si esaltavano le virtù degli abitanti della Gaeltacht, idealizzandone romanticamente le abitudini di vita e le sofferenze.⁵³ Questa tendenza all'autocommiserazione viene messa in ridicolo fin dal titolo, che rimanda all'antico detto inglese "putting on the poor mouth", cioè piangere miseria. Evidentemente esso indicava con disprezzo l'atteggiamento di coloro che passavano la vita a lamentarsi della propria povertà, spesso simulata. O'Brien vedeva in questo comportamento il tentativo dei sostenitori del Gaelic Revival di mitizzare l'indigenza delle popolazioni celtiche, tenendo nascosto l'effettivo dramma che le affliggeva. L'autore smentisce l'equazione povertà / bontà, presentando dei personaggi poveri ma tutt'altro che buoni, opportunisti e arrivisti a seconda della necessità. Myles affida il suo disappunto nei confronti di questo deterioro atteggiamento di rassegnazione alle parole di uno dei protagonisti di questa vicenda, Old-Grey-Fellow:

I don't think there'll ever be good conditions for the Gaels while having small houses in the corner of the glen, going about in the dirty ashes, constantly fishing in the constant storm, telling stories at night about the hardships and hard times of the Gaels in sweet words of Gaelic is natural to them.⁵⁴

⁵³ Il principale obiettivo critico fu senz'altro Thomas O'Crohan, uno dei più famosi "Blasket writers" nonché autore del romanzo autobiografico *The Islandman*. Il riferimento a quest'opera viene palesato, ad esempio, attraverso l'uso di *headings* riassuntivi all'inizio del capitolo, presenti in entrambi i testi.

⁵⁴ MYLES NA GOPALEEN, *The Poor Mouth*, Paladin, London 1988, p. 35. A questa edizione faranno riferimento tutte le citazioni nel testo, che verranno indicate con la sigla *PM*, seguita dal numero della pagina in cui sono collocate all'interno del libro.

Questo commento chiarisce la posizione dello scrittore, in quanto stimola i gaelici a non piangersi addosso, ad evitare di crogiolarsi passivamente nel passato, giustificando la propria condizione sociale, rifugiandosi comodamente nella tradizione. Tale monito giunge proprio per bocca di chi è riuscito a sottrarsi alla miseria, sfruttando sia gli inglesi che gli irlandesi. Grazie al suo cinico opportunismo Old-Grey-Fellow riesce a raggiungere un equilibrio, seppur precario, tra l'aderenza alla tradizione e il bisogno di affrontare le sfide del presente in maniera autonoma, riscuotendo l'inevitabile simpatia dello scrittore. Il passato non viene accettato passivamente, ma usato come risorsa per migliorare le condizioni future; esattamente quello che avrebbero dovuto fare i nuovi organi amministrativi irlandesi, che, invece, consideravano il passato come dispensatore di valori universali.

Il bersaglio privilegiato dell'autore risulta essere inoltre la tendenza di questi personaggi ad adeguare le loro vite a superstizioni e tradizioni imposte dall'esterno: molte di queste risultano inevitabilmente legate agli aneddoti contenuti all'interno dei cosiddetti "good books". In queste opere erano contenuti molti elementi che con il tempo si imposero come capisaldi della cultura gaelica. I personaggi del romanzo sono talmente influenzati dai *cliché* proposti all'interno di questa letteratura, da seguirli incondizionatamente, dimostrandosi incapaci di emanciparsi dalle loro prescrizioni. Uno degli esempi più lampanti di questo processo viene presentato quando Old-Grey-Fellow rimprovera la madre del narratore di tenere troppo pulita la casa, privando così il figlio della possibilità di attenersi al detto gaelico "a child among the ashes":

When I was a raw youngster growing up, I was (as is clear to any reader of the good Gaelic books) a child among the ashes. You have thrown all the ashes of the house back into the fire or swept them out in the yard and not a bit left for the poor child on the floor – he pointed a finger towards me – to let him into (*PM*, p. 16).

Per rimanere fedele a questa tradizione, Bonaparte viene letteralmente posto in mezzo alle ceneri:

When everything was arranged, I moved over near the fire and for five hours I became a child in the ashes – a raw youngster rising up according to the old Gaelic tradition (*ivi*).

Si mette apertamente in discussione la volontà di costruire un'immagine dell'irlandese tipo, rinchiuso entro certi canoni, che ne avrebbero comunque limitato l'autonomia e condizionato la capacità di affermare la propria individualità. Per questo

motivo lo scrittore mette sotto processo l'operazione culturale sponsorizzata dai Gaeligores, studiosi di cultura gaelica pronti a fare sfoggio del loro orgoglio gaelico, ignorando però totalmente la materia, di cui si professavano accaniti rappresentanti. O'Brien critica proprio la loro voracità etnografica, il loro desiderio di creare stereotipi senza padroneggiare minimamente neppure le più basilari nozioni su questa parte di popolazione. I Gaeligores dominano perfettamente l'inglese, ma evitano di proposito di utilizzarlo in presenza dei gaelici: "they never practised this noble tongue in the presence of the Gaels lest, it seemed, the Gaels might pick up an odd word of it as a protection against the difficulties of life" (*PM*, p. 48). Ciò a dimostrazione del fatto che i sostenitori del Rinascimento celtico sponsorizzavano un'immagine convenzionale di questo gruppo etnico, escludendo aprioristicamente qualsiasi possibilità di progresso. Questi uomini fingono di adottare *in toto* la causa gaelica, ma in realtà tutto rivela la loro ipocrisia. Essi indossano il kilt, facendolo passare per un inequivocabile marchio di gaelicità, evitando di far notare, però, che non si trattava di un costume tipico di quei territori, bensì di una tradizione importata da fuori. Si riempiono la bocca del termine "Gaelic", come se fossero intimamente pervasi da questo sentimento nazionalistico, ma in realtà non comprendono neanche una parola di gaelico. O'Brien riserva loro il biasimo più sferzante, ideando uno degli episodi più divertenti, ma allo stesso tempo maggiormente capace di indurre a una riflessione. Uno di questi Gaeligores, deciso a cercare testimonianze della lingua gaelica, scambia un maiale per un parlante di puro celtico e arriva addirittura a registrare con un grammofono i grugniti dell'animale, giustificandone l'incomprensibilità con la difficoltà dell'idioma oggetto di studio:

It appeared that the gentleman thought the Gaelic extremely difficult and he was overjoyed that the machine was absorbing it; he understood that good Gaelic is difficult but that the best Gaelic of all is well-nigh unintelligible (*PM*, p. 44).

L'effetto peggiore di questa terribile invasione culturale è, secondo l'autore, il seguito che le idee e le usanze promulgate da questi uomini hanno tra gli abitanti di Corcadoragha. Old-Grey-Fellow, ad esempio, mostrando un atteggiamento di ingenua devozione verso falsi miti, esprime totale ammirazione per il costume indossato dai Gaeligores, ritenendolo segno indiscutibile di attaccamento alla cultura di quei territori:

There were men present wearing a simple unornamental dress – these, I thought, had little Gaelic, others had such nobility, style and elegance in their feminine attire that it was evident that their Gaelic was fluent. I felt quite ashamed that there was not even one true Gael among us in Corcha Dorcha (*PM*, p. 51).

Addirittura egli dubita della vera celticità di alcuni abitanti del villaggio, che rifiutano di indossare il kilt e di usare alcuni soprannomi gaelici, altamente sponsorizzati da questi studiosi. L'ironia dell'autore è ben evidente quando, nel citare questi appellativi, ne propone alcuni che in realtà hanno ben poco di gaelico. "The West Wind", "Yours respectfully" tradiscono, infatti, un'origine inglese.

Ovviamente in un romanzo così apertamente legato alle problematiche postcoloniali, non poteva mancare la considerazione degli effetti deleteri dell'influenza britannica sulle aree più vulnerabili del territorio irlandese, in particolare nella definizione dell'identità. Uno dei momenti più emblematici in questo senso è senza dubbio quello in cui il protagonista, ancora in giovane età, tornando da scuola, racconta di essere stato picchiato dal maestro poiché nel presentarsi ha usato il suo nome gaelico, invece di usare la versione anglicizzata. Ciò che risulta ancora più sorprendente è che l'insegnante non vuole sentire un nome qualsiasi, bensì quello con il quale egli chiama tutti i suoi alunni, in maniera indistinta, ovvero Jams O'Donnel. Non poteva esserci, da parte di O'Brien, migliore espediente di questo per dimostrare le modalità attraverso cui gli inglesi avevano cercato nel tempo di soffocare qualsiasi tentativo del popolo irlandese di affermare la propria identità o di imporsi come entità autonoma rispetto alla potenza colonizzatrice. L'imposizione di un unico nome, valido per tutti, diventa un sistema di omologazione, che costituisce la base per esercitare un controllo totale e contribuisce ad estendere il sentimento di sudditanza al dominio inglese. L'obliterazione dell'identità è, infatti, sempre stata l'arma più efficace nelle mani dei poteri totalitari per cancellare l'individualità del singolo, che sarebbe andato a costituire un anonimo corpo unico, una massa indistinta di esseri senza personalità.⁵⁵ Inoltre questo nome aveva uno scopo evidentemente discriminatorio, poiché solo pronunciandolo, questi uomini venivano immediatamente categorizzati dagli inglesi come appartenenti al gruppo celtico e quindi trattati con la sufficienza che derivava

⁵⁵ Lo stesso principio governò anche le azioni perpetrate nella Germania nazista nei confronti degli ebrei. All'interno dei lager essi venivano, infatti, privati di qualsiasi identità, e identificati soltanto attraverso un numero tatuato sul braccio, nel più totale disprezzo della dignità del singolo.

dalla loro posizione di colonizzatori. Essi spingevano gli irlandesi a rinnegare le proprie origini e la relativa eredità culturale, in favore di una approvata dagli inglesi.

Il dato sicuramente più avvilente in tutta questa situazione, si registra, però, nella reazione totalmente indifferente della madre, che dimostra la totale passività e rassegnazione con la quale questo popolo aveva accettato per anni l'egemonia culturale dell'Inghilterra. Le sue parole sono, in questo senso, inequivocabili:

If that's the way, said she, don't you understand that it's Gaels that live in this side of the country and that they can't escape from fate? It was always said and written that every Gaelic youngster is hit on his first school day because he doesn't understand English and the foreign form of his name, and that no one has any respect for him because he's Gaelic to the marrow. [...] Alas! I don't think that there'll ever be any good settlement for the Gaels but only hardship for them always. The Old-Grey-Fellow was also hit one day of his life and called *Jams O'Donnell* as well (*PM*, p. 34, corsivo nel testo).

Gli irlandesi sentono dunque di essere sottoposti ad una “inexorable logic of idiotic predestination”⁵⁶, che li incatena ad un ineluttabile destino di privazioni e sofferenze. Tale percezione li condanna ad una condizione di immobilità, per cui ogni tentativo di ribellione sembrerebbe vano. Preferiscono dunque chinare il capo e giustificare qualsiasi atteggiamento ingiusto con l'alibi del fato: “There's no use for us trying to escape from fate” (*PM*, p. 81), afferma Old-Grey-Fellow, avvalorando ulteriormente questo tragico pensiero.

La medesima mesta accettazione si rivela in un ulteriore momento della vicenda, quando l'incolpevole Bonaparte viene accusato ingiustamente per la presunta rapina e uccisione di un uomo. L'imputato viene sottoposto ad un processo interamente in inglese, rendendogli impossibile la difesa, dato che non conosce minimamente la lingua. O'Brien mostra così il dispotismo esercitato dagli inglesi sulle popolazioni colonizzate, ma allo stesso tempo sottolinea anche il bisogno di espiazione di quest'ultime, colpevoli di non aver saputo opporsi a tutto questo per difendere la propria unicità.

Bonaparte viene condannato a ventinove anni di reclusione, esattamente come suo padre ventinove anni prima. Quest'ultimo viene incontrato dal figlio proprio all'uscita del carcere. Tale riconoscimento suscita, però, non poche perplessità, in quanto il genitore non si presenta con il nome gaelico di Michelangelo O'Coonassa,

⁵⁶ DECLAN KIBERD, *op. cit.*, p. 511.

quello che confermerebbe cioè la sua paternità con il protagonista. Egli utilizza, invece, il nome standard attribuito dagli inglesi a tutti i parlanti gaelici, Jams O'Donnell. Il fatto che Bonaparte lo riconosca proprio nel momento in cui tale appellativo gli giunge all'orecchio testimonia l'influsso psicologico esercitato dal dominatore britannico, capace di imporsi permeando anche la struttura fondamentale della società irlandese, la famiglia. Per cui, come sottolinea Lorna Sage, "all Gaels are Jams O'Donnell, their fate is to be shapeless, nameless, aimless, with no memory and no future".⁵⁷

Anche in questo romanzo, come si è detto, si registra per gran parte della vicenda, l'assenza del padre. Essendo un dato comune a molte delle opere di O'Brien, si potrebbe interpretare questa mancanza come un vero e proprio rifiuto da parte sua di lasciare spazio alla figura paterna, poiché in una prospettiva postcoloniale essa potrebbe essere interpretata come l'incarnazione dell'invasore britannico. Il rigetto di questo ruolo da parte di colui che subisce la colonizzazione sarebbe simbolo della netta opposizione all'autorità e alla conseguente influenza esercitata sulla società.

Un ennesimo attacco parodico al governo britannico viene fornito in un episodio scaturito da una delibera che prevedeva lo stanziamento di due sterline alle famiglie celtiche i cui figli parlassero correttamente l'inglese. Pertanto, il furbo Old-Grey-Fellow riesce, anche in questa occasione, a gabbare il rappresentante del governo, affetto da seria miopia, travestendo dodici piccoli maialini da perfetti damerini inglesi. In questo modo Myles solleva una nuova polemica nei confronti dei tentativi oppressivi dei colonizzatori di estendere la loro egemonia culturale alla popolazione di lingua celtica, incentivandoli ad abbandonare il loro idioma.

L'influsso del dominio coloniale sulla popolazione risulta evidente proprio attraverso alcuni indizi disseminati nel testo. Uno fra questi è senz'altro la già evidenziata frequente associazione degli irlandesi con gli animali, in particolare con i maiali. Spesso i personaggi vengono assimilati ad essi perfino nei tratti e nei comportamenti, come nell'episodio precedentemente citato, tanto che la coabitazione appare del tutto normale, come nel caso dell'enorme maiale Ambrogio insediatosi in casa di Bonaparte, capace di provocare quasi la morte della madre con il suo tanfo.

⁵⁷ LORNA SAGE, "Flann O'Brien", in DOUGLAS DUNN [ed.], *Two Decades of Irish Writing: A Critical Survey*, Carcanet Press, Cheadle 1975, pp. 197-206, qui p. 199.

Questa corrispondenza era particolarmente diffusa a quell'epoca nell'ambito anglosassone, in particolare tra i fumettisti "because pigs played such a vital part in the Irish peasant economy, (that) it was all too easy for comic artists to endow United Irishmen with snouts instead of noses".⁵⁸ Tra essi si annovera Bernard Partridge, vignettista della rivista satirica inglese *Punch*, che era solito utilizzare l'immagine del maiale per identificare il popolo irlandese durante la guerra d'indipendenza. O'Nolan riprende probabilmente questo espediente per rendere conto dell'ormai irrimediabile condizione degradata della gente d'Irlanda, che a furia di essere rappresentata sotto le spoglie di un maiale, aveva finito per assumerne gli atteggiamenti.⁵⁹ Addirittura in *The Poor Mouth* si arriva a mettere in dubbio lo statuto stesso di umanità di questa gente, come dimostrato palesemente nelle parole del nonno:

- Are you certain that the Gaels are people? said I.
- They've that reputation anyway, little noble, said he, but no confirmation of it has ever been received. We're not horses nor hens; seals nor ghosts; and, in spite of all that, it's unbelievable that we're humans – but all that is only an opinion (*PM*, p. 100).

Questo giudizio così amaro nei confronti della propria gente, potrebbe essere il risultato di un sentimento di profonda frustrazione da parte dell'autore, per le scelte del suo Paese, da lui assolutamente non condivise.

Le considerazioni negative sulla nazione vengono ulteriormente avvalorate quando il protagonista racconta di aver incontrato, durante un viaggio, il «Sea-cat», una temibilissima creatura mostruosa, riuscendo a sfuggirgli per miracolo. La straordinarietà di questa esperienza viene sottolineata attraverso una nota dell'*editor*:

The good reader will kindly notice the close resemblance between the Sea-cat, as delineated by O'Coonassa, and the pleasant little land which is our own. Many things in life are unintelligible to us but it is not without importance that the Sea-cat and Ireland bear the same shape and that both have all the same bad destiny, hard times and ill-luck attending on them which have come upon us (*PM*, p. 77).

Sorprendentemente la sagoma del mostro tracciata da Bonaparte ricorda una mappa dell'Irlanda (Fig. 5), tanto che essa viene addirittura riproposta graficamente all'interno del testo.⁶⁰

⁵⁸ LEWIS PERRY CURTIS JR., *Apes and Angles: The Irishman in Victorian Caricature*, cit. in DECLAN KIBERD, *op. cit.*, p. 504.

⁵⁹ *Ivi.*

⁶⁰ Questo artificio grafico, come già evidenziato in *At Swim-Two-Birds*, può essere annoverato come anticipazione della strategia postmoderna usata per rivelare la finzione del testo.

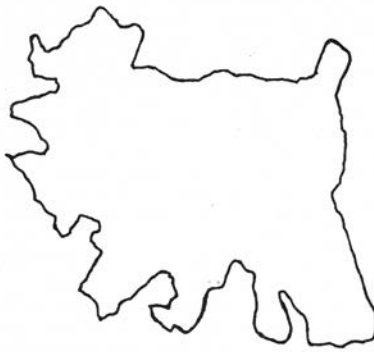


Fig. 5

Il «Sea-cat», esattamente come altri mostri della tradizione, simboleggia i mali insiti all'interno della società, oppressa dalla sua presenza infestante. In tal caso, ciò che questa creatura incarna sono le nefandezze connesse alla realtà irlandese.⁶¹ Fuggire da questo mostro significa, in un certo senso, affrancarsi da tutto quello che di mostruoso viene prodotto da un Paese come l'Irlanda, in cui superstizione, rassegnazione e passività sono i valori imperanti.

Esattamente come nei primi romanzi, O'Brien rinnega il riferimento incondizionato alla tradizione, in aperta opposizione con le procedure diffuse nell'Irish Free State. Questa problematica viene affrontata attraverso il personaggio di Maeldoon O'Poenassa, leggendario protagonista della saga gaelica *Immram Maile Duin*. Bonaparte, infatti, decide di compiere la scalata del monte Hunger-stack per impossessarsi del tesoro appartenuto all'uomo, rimasto isolato per moltissimi anni. Giunto in cima, egli si trova di fronte proprio Maeldoon che, esattamente come Mathers in *The Third Policeman*, giace in uno stato di morte-in-vita. La sua inerte carcassa si rianima improvvisamente per raccontare una storia antichissima. Maeldoon incarna inequivocabilmente le istanze della tradizione, una tradizione avvertita ormai come decaduta e moribonda, mentre Bonaparte, appropriandosi del tesoro del vecchio, ne diventa simbolicamente il continuatore. Proprio questo denaro segnerà la rovina del protagonista, indicando il pericolo nascosto in un indiscriminato recupero del passato. Attraverso questo inserto narrativo, O'Brien pone nuovamente l'accento sul fatto che gli artisti dovessero farsi portavoce della modernità, delle novità del presente, senza ritirarsi vigliaccamente in una «torre d'avorio», come Maeldoon.

⁶¹ Cfr. ROY L. HUNT, "Hell goes round and round: Flann O'Brien", *Canadian Journal of Irish Studies*, XIV, 2, 1989, pp. 60-73, qui p. 71.

È proprio in nome di questa necessità di comunicazione tra passato e presente che l'autore affronta la questione della lingua. Se da una parte la scelta del gaelico proietta il romanzo in una dimensione evidentemente tradizionale e ristretta, dall'altra O'Brien contamina linguisticamente il testo, dove utilizza alcune parole in inglese, talvolta con grafia variata. Su questa procedura si è espressa Jane Farnon:

In most tongues the introduction of loan words is seen as corruption and something which should be avoided. But here, in the anarchic, topsy-turvy world of Corcha-Dorcha, the utterance of an English word gives the speaker an elevated status, as it becomes a symbol of intelligence.⁶²

Lo scrittore ha quindi cercato di emanciparsi dalla stereotipa visione degli attivisti della Lega Gaelica, secondo cui il gaelico doveva essere il più autorevole depositario della pura essenza irlandese e pertanto doveva essere preservato da qualsiasi tentativo di contaminazione. L'operazione di Myles, invece, mira al riconoscimento del ruolo giocato dalla cultura inglese in quella del suo Paese. Questo è un dato che, a suo avviso, non può essere negato e l'ibridazione della lingua sembra essere il modo più efficace per dimostrarlo. Se da un lato i sostenitori della cultura irlandese continuavano a rifiutare un influsso esterno nella definizione dell'identità nazionale, O'Brien vedeva nell'integrazione tra la lingua dei colonizzatori e quella dei colonizzati il giusto compromesso per sostenere il progresso dell'Irish Free State.

In definitiva, attraverso questa panoramica sul romanzo è stato possibile osservare come in esso vengano presi di mira non soltanto i preconcetti e le procedure discriminatorie messe in atto dal potere coloniale, ma anche il purismo culturale promosso dall'Irlanda postcoloniale. O'Brien accusa allo stesso tempo gli inglesi per aver tarpato per anni le ali alle spinte progressiste della nazione, e gli irlandesi del periodo post-indipendenza che, con il loro atteggiamento di chiusura e di protezionismo, avevano diffuso un'immagine deviata della realtà, escludendo l'Irlanda dai processi di modernizzazione e favorendo la recrudescenza di atteggiamenti assolutisti e accentratori.

⁶² Cit. in JANE FARNON, "Motifs of Gaelic Lore and Literature in *An Béal Bocht*", in ANNE CLUNE and TESS HURSON [eds.], *Conjuring Complexities: Essays on Flann O'Brien*, The Institute of Irish Studies, Belfast 1997, pp. 89-110, qui p. 100.

2.5 *The Dalkey Archive*

La vera e propria svolta tradizionalista venne impressa da O'Brien con il romanzo *The Hard Life*, che con il precedente stabilì un rapporto di continuità tematica. L'opera si impose, infatti, come già avvenuto con *The Poor Mouth*, per essere fortemente legata alla realtà irlandese, offrendo un ventaglio di situazioni e di personaggi che favorirono un'inconsueta risposta positiva di critica e pubblico. I capitoli successivi si concentreranno specificamente su quest'opera.

Anche l'ultimo libro portato a termine dall'autore, *The Dalkey Archive*, risente del ripiegamento dell'autore verso una narrativa più tradizionale. Fu pubblicato nel 1964, quando ancora i lettori non avevano avuto l'opportunità di cimentarsi nella lettura del ben più sperimentale *The Third Policeman*, e di questo rappresenta una sorta di riscrittura, riproponendone alcuni episodi particolarmente bizzarri nonché alcuni dei personaggi più caratteristici, ad esempio il folle scienziato De Selby. Qui però questa figura non si limita ad essere chiamata in causa per le sue singolari teorie pseudoscientifiche, ma diventa colonna portante dell'intero intreccio. Nonostante la totale improbabilità di molte vicende presentate, *The Dalkey Archive* mostra un impianto molto più tradizionale rispetto al romanzo postumo, più coerente con la seconda stagione narrativa del romanziere. Diverse sono anche le affinità con altre sue opere precedenti, come sottolineato da J.C.C. Mays:

[*The Dalkey Archive*] combines all the themes explored in his previous writing and establishes new relations between them in an intellectual more ambitious way. Theology, science and literature are all put to the test and found to be riddled with overweening arrogance.⁶³

Infatti, oltre alle teorie scientifiche riprese da *The Third Policeman*, il romanzo ripropone questioni letterarie che già avevano interessato in *At Swim-Two-Birds*, ma anche un'aspra satira anticlericale, particolarmente insistita pure in *The Hard Life*.

Proseguendo nell'approccio analitico adottato fin qui, si dà preferenza, anche in questo caso, a problematiche ascrivibili alla sfera postcoloniale, che potranno essere maggiormente comprese dopo aver brevemente delineato i punti salienti della trama.

⁶³ J.C.C. MAYS, "Brian O'Nolan: Literalist of the Imagination", in TIMOTHY O'KEEFFE, *op. cit.*, pp. 77-119, qui p. 103.

2.5.1 *Il plot*

Lo scenario iniziale della vicenda è la cittadina di Dalkey, dove il protagonista Mick Shaughnessy, in compagnia del cinico amico Hackett, spende il proprio tempo in attività spesso improduttive. Un giorno i due si trovano a soccorrere un uomo con un piede ferito, che scoprono essere uno scienziato-teologo di nome De Selby. Egli ha sviluppato la DMP, una temibilissima sostanza in grado di rimuovere tutto l'ossigeno dall'atmosfera, con l'intento di distruggere l'umanità intera, votata al male e indegna, a suo avviso, di esistere. I suoi studi hanno inoltre dimostrato come la completa deossigenazione dell'aria riesca anche ad annullare la natura seriale del tempo, permettendo di rievocare personaggi del passato. In segno di riconoscenza per l'aiuto ricevuto, De Selby permette ai due giovani di vivere quest'esperienza all'interno di un archivio subacqueo, dove riescono ad incontrare Sant'Agostino, immediatamente interrogato su questioni teologiche e filosofiche. Mick, allora, deciso ad adoperarsi con tutti i mezzi a sua disposizione per evitare la distruzione del genere umano, si rivolge al gesuita Father Cobble, affinché dissuada De Selby dal suo proposito letale.

Nel frattempo Mick scopre che James Joyce non è affatto morto, ma, tornato in Irlanda in gran segreto, vive sotto mentite spoglie a Skerries. Incuriosito dalla vicenda umana e artistica di questo scrittore, Mick decide di andare ad intervistarlo, anche per mettere fine a tutte le falsità tramandate sul suo conto. Lo trova a lavorare come barista in uno squallido pub di Skerries, ricavandone un'immagine molto più degradata rispetto a quella grandiosa delle biografie ufficiali. Joyce comunque accetta di collaborare ad un nuovo progetto letterario con De Selby. Mick nel frattempo si convince sempre più di essere un eletto, chiamato a redimere l'umanità. Pertanto decide di lasciare la fidanzata Mary per entrare in un ordine di clausura, non prima di essersi appropriato della DMP, che mette al sicuro nella banca d'Irlanda. Tutti questi sforzi risultano vani, allorquando si scopre che De Selby ha ormai abbandonato i suoi propositi criminali ed è fuggito a Buenos Aires.

Il protagonista allora si reca dalla ormai ex fidanzata Mary per un ultimo saluto, ma la trova in compagnia di Hackett, che le ha appena proposto di sposarlo. Mick allora, in preda ad un'ennesima folgorazione, capisce di non voler più prendere i voti e rivolge a sua volta all'amata una proposta di matrimonio. Quest'ultima accetta, annunciando inaspettatamente la sua prossima maternità.

2.5.2 Il ribaltamento del modello joyciano

Una delle figure più decisive nel complesso del romanzo è senz'altro quella di James Joyce, nei confronti del quale O'Brien mette in atto una vera e propria vendetta. In effetti, questo sentimento poteva facilmente alimentarsi nel cuore di uno scrittore costretto per tutta la sua carriera a confrontarsi con l'ingombrante riferimento ad un personaggio del calibro di Joyce. L'intera attività letteraria di O'Brien, così come la sua reputazione di artista, vennero sempre oscurate dall'ombra joyciana: frequenti erano i paragoni dei critici tra i due scrittori, così come pressante era il confronto tra le loro modalità narrative. Il peso di questa eredità non poteva lasciare indifferente l'ambizioso O'Brien, desideroso di conferire alla propria arte un carattere unico e di vederne riconosciute le peculiarità. Pertanto con il tempo non perse occasione di esprimere il proprio astio nei confronti di Joyce. In un articolo intitolato "A Bash in the Tunnel", O'Brien realizza una vera e propria invettiva ai suoi danni.

Ciò che avviene in *The Dalkey Archive* rappresenta, tuttavia, un passo ulteriore nella messa in discussione della figura joyciana da parte del nostro autore. Sembrerebbe infatti troppo facile spiegare la totale demolizione di Joyce presente in quest'opera semplicemente sulla base del suddetto sentimento di rivalsa. Si è invece deciso di spostare l'attenzione su motivazioni più profonde, legate a scelte di vita di Joyce, assolutamente non condivise da O'Brien, anche se determinate da un punto di partenza comune: l'insofferenza nei confronti degli atteggiamenti adottati dall'Irlanda in seguito alla decolonizzazione. In un'ottica postcoloniale, infatti, l'atteggiamento di Joyce e quello di O'Brien appaiono assimilabili. Entrambi, infatti, rigettano il ripiegamento nazionalista e comprendono l'importanza di un'apertura all'esterno, all'Europa. È stato, infatti, riconosciuto come Joyce, oltre al rifiuto di un imperialismo soffocante, rappresentato dal governo britannico e dalla Chiesa cattolica, si fosse adoperato anche nel contrastare un nazionalismo etnocentrico e xenofobo, quello cioè più ossessionato dalla purezza culturale.⁶⁴

⁶⁴ Un buon esempio di questa avversione viene offerto nel dodicesimo capitolo di *Ulysses*, "Cyclops", in cui Joyce ironizza sulla visione monologica, ciclopica appunto, di un gruppo di nazionalisti irlandesi, che elogiano la purezza della cultura gaelica. L'effetto parodico viene accentuato quando questi iniziano ad annoverare tra gli illustri ed antichi eroi irlandesi Dante Alighieri, Napoleone Bonaparte o Cristoforo Colombo.

D'altro canto, però, la reazione dei due scrittori a questo fenomeno e le scelte da loro compiute sul piano personale, sono profondamente differenti, in quanto O'Brien non condivide assolutamente la scelta joyciana dell'esilio e decide piuttosto di fustigare i mali dell'Irlanda osservandoli dall'interno. Joyce resta per lui l'emblema dell'intellettuale modernista la cui scelta artistica elitaria non può incidere nella realtà: da qui, la volontà di decostruire la figura e il mito joyciani attraverso la satira, che in *The Dalkey Archive* si fa scoperta e particolarmente pungente. Essa attacca non soltanto la persona ma anche le opere, attuando sulla persona di Joyce una vera e propria forma di tortura.

Innanzitutto il personaggio introdotto da Mick non ha niente a che fare con l'uomo descritto nelle biografie ufficiali, determinato e pieno di sé. Qui Joyce è un mite e remissivo barista di provincia, non particolarmente dedito all'alcool e, cosa ben più sorprendente, è un assiduo frequentatore delle celebrazioni eucaristiche. È quindi un cattolico fervente, che scrive addirittura *pamphlets* religiosi, desiderando segretamente di poter entrare nella Compagnia di Gesù. L'operazione di O'Brien è evidentemente quella di scardinare le certezze su Joyce consolidate negli anni, ma soprattutto di smentire tutti i principi che per cui aveva lottato per una vita intera.

La punizione più grande che potesse essere inflitta ad un artista così illustre non poteva che essere quella di privarlo del suo ineguagliabile dono, ovvero la capacità artistica. Il Joyce del romanzo rinnega la paternità di molte delle sue opere, ritenendole licenziose, e addirittura prova imbarazzo per l'attenzione che esse hanno ricevuto dalla critica. Ammette solo di aver composto *Dubliners*, ma in stretta collaborazione con l'amico Gogarty, non riconosce in *Finnegans Wake* il titolo di una sua opera e ammette addirittura di avere problemi di linguaggio. La totale distruzione di questo mito letterario avviene, però, nel momento in cui egli smentisce in maniera categorica di aver scritto l'opera per eccellenza del suo canone, *Ulysses*: "I have heard more than enough about that dirty book, that collection of smut, but do not be heard saying that I had anything to do with it".⁶⁵ Joyce racconta che quella pubblicazione a suo nome era avvenuta grazie ad una donna, Sylvia Beach, che, innamoratasi di lui, aveva deciso di renderlo famoso, attribuendogli quel libro, realizzato in realtà da "various low, dirty-

⁶⁵ FLANN O'BRIEN, *The Dalkey Archive*, Flamingo, London 1993, p. 165. A questa edizione fa riferimento la numerazione delle pagine riportate, dopo la sigla DA, in parentesi ad ogni citazione dal romanzo.

minded ruffians, who had been paid to put this material together. Muck-rakers, obscene poets, carnal pimps, sodomous sycophants, pedlars of the coloured lusts of fallen humanity” (DA, p. 167). Allo scrittore era casualmente capitato di leggerne qualche frammento “about some woman in bed thinking the dirtiest thoughts that ever came into human head” (ivi) e ora non poteva esimersi dal denunciarne la volgarità e il cattivo gusto, tanto da definire il testo come “pornography and filth and literary vomit” (ivi). Il processo di demistificazione dell’arte joyciana consente a O’Brien di svilirne il mito, di mettere in dubbio la capacità del suo predecessore di ergersi a portavoce delle istanze di rinnovamento di un intero popolo.

Questo intento viene perseguito ulteriormente ribaltando a livello della finzione narrativa il rapporto che, nella realtà, Joyce aveva stabilito con la religione. Storicamente questi era sempre stato molto critico verso il mondo ecclesiastico: le relazioni con la Chiesa cattolica erano state sempre molto tese e si erano inasprite a tal punto da sfociare nella decisione giovanile di abbandonare la fede, pur non affrancandosi mai dall’ossessione religiosa. Sul finire di *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Joyce, tramite il suo alter ego Stephen, esprime perentoriamente la propria posizione:

You have asked me what I would do and what I would not do. I will tell you what I will do and what I will not do. I will not serve that in which I no longer believe, whether it call itself my home, my fatherland, or my church.⁶⁶

Il “non serviam” joyciano viene radicalmente smentito in *The Dalkey Archive*, in quanto il personaggio qui presentato è caratterizzato da un’ardente religiosità, tanto che le uniche opere da lui realizzate sono di stampo religioso, avendo egli addirittura deciso di unirsi all’ordine dei gesuiti. Il suo proposito è quello di riformare la Chiesa dall’interno, liberandola dall’idea dello Spirito Santo quale terza persona della Trinità. Per raggiungere questo scopo chiede di essere presentato ad un certo Father Cobble. Proprio l’incontro tra i due rappresenta il culmine umoristico dell’intero romanzo, in quanto il padre gesuita, data l’indisponibilità della comunità ad accogliere nuovi membri, dichiara di poter ammettere Joyce soltanto come rammendatore della biancheria intima dei confratelli. Il punto più basso dello svilimento dello scrittore è raggiunto: O’Brien, condannando Joyce ad un ruolo così mortificante, infligge la

⁶⁶ JAMES JOYCE, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Penguin, Aylesbury 1971, p. 247.

giusta punizione a colui che, a suo avviso, si era spinto “further than Satan in rebellion”.⁶⁷ Il suo peccato era stato proprio quello di aver abbandonato la patria, quando essa avrebbe avuto più bisogno di un sostegno, per ripiegare totalmente sulla dimensione dell’arte, perdendo così il contatto con la realtà. Se, dunque, il primo O’Brien aveva apprezzato l’arte di Joyce per la sua determinazione a reagire alle imposizioni culturali messe in atto dal Celtic Revival, successivamente ne aveva evidenziato la presunzione nella volontà di trovare valori assoluti esclusivamente nell’arte, dimenticandosi della realtà.

2.5.3 *La critica alla religione*

Come già evidenziato, la critica alle istituzioni religiose resta uno dei punti focali della sfida mossa da O’Brien ai capisaldi dell’Irlanda postcoloniale. In *The Dalkey Archive* questo aspetto emerge nuovamente in tutta la sua veemente forza moralizzatrice. Innanzitutto nel romanzo si registra la confutazione di un’altra figura di riferimento nell’immaginario popolare, stavolta, però, non appartenente all’ambito letterario, bensì a quello religioso, ovvero Sant’Agostino. Di lui viene data un’idea ben diversa da quella maggiormente diffusa e accettata dalla Chiesa. Il Santo e la sua opera vengono, infatti, concepiti da O’Brien, sin dai primi abbozzi, in maniera piuttosto controversa:

Probably the most abandoned young man of his day, immersed in thievery and graft and determined to get up on every woman or girl that he meets, he reaches a point of satiation and meekly turns to bestiality and buggery. (His Confessions are the dirtiest book on earth).⁶⁸

Agostino è dipinto come una persona rude, volgare, che si esprime con un marcato accento irlandese e che affronta con irriverenza questioni che la Chiesa tratta invece con evidente deferenza e serietà. È un primo passo compiuto dall’autore per mettere in luce l’involverimento e la decadenza sviluppatasi in seno all’istituzione ecclesiastica, molto influente nel governo del nuovo Stato.

Si affaccia anche l’accusa di simonia, pratica diffusissima negli ambienti della Chiesa, in un episodio in cui Mick consiglia a Joyce, impaziente di entrare a far parte

⁶⁷ FLANN O’BRIEN, *A Bash in the Tunnel*, cit. in PIETRO MENEGHELLI, “L’Irlanda di Flann O’Brien”, *Studi Inglesi*, II, 1975, pp. 283-306, qui p. 306.

⁶⁸ “A Sheaf of Letters”, ed. by Robert Hogan, Gordon Henderson, *Journal of Irish Literature*, III, 1, 1974, pp. 65-92, qui p. 80.

della Compagnia di Gesù, di far leva su un loro punto debole per convincerli, ossia il desiderio di ricchezze materiali: “The Jesuits [...] are not particularly fond of paupers.” (DA, p. 175). Pertanto, alla notizia che i ricavati per la pubblicazione di *Ulysses* corrispondono a circa ottomila sterline, Joyce decide di devolverli quasi interamente alla Compagnia: “If £8000 was in fact earned by that horrible book you mentioned, and can be lawfully got, every penny of it will go to the Jesuits except five pounds, which I will devote to the Holy Souls” (ivi). Denaro in cambio di indulgenze o cariche ecclesiastiche rappresentava per O’Brien una pratica troppo mortificante, che non poteva passare sotto silenzio. Essa era inoltre emblematica della malcelata corruzione radicata all’interno dei poteri dominanti della nazione irlandese.

L’autore rifiuta di rendersi complice del fallimento di un progetto postcoloniale nato con l’intento di liberare l’Irlanda da un giogo asfissiante, quello del domino inglese, ma che l’aveva irrimediabilmente condannata ad una nuova stagione di soprusi e ingiustizie. Una di queste emerge immediatamente quando Father Cobble evidenzia il ruolo a cui le donne erano destinate all’interno della società: “the Almighty distributed certain skills and crafts as between the sexes. The plain fact is that knitting and sewing and needlework are uniquely the accomplishment of women” (DA, p. 182). O’Brien pertanto denuncia non soltanto la scarsissima considerazione verso le donne nella realtà irlandese, ancora fortemente ottusa e maschilista, ma anche la complicità delle istituzioni negli abusi perpetrati dalla Chiesa ai danni delle operatrici delle cosiddette “Magdalene Laundries”.⁶⁹ Nella maggior parte di questi istituti, le donne erano trattate, spesso contro la loro volontà, quasi in regime di detenzione e in condizioni di totale sfruttamento, condannate a svolgere quotidianamente lavori estenuanti. Ciò perché il duro lavoro e le privazioni, unite alla preghiera, costituivano, secondo la Chiesa, la giusta condotta per ottenere la remissione dei peccati.⁷⁰ O’Brien nel romanzo attacca così implicitamente l’omertà dello Stato, che aveva stipulato una sorta di alleanza criminale con la Chiesa e che, con i suoi silenzi, aveva garantito

⁶⁹ Le “Magdalene Laundries” erano istituti femminili, gestiti da suore per conto della Chiesa cattolica, dove venivano accolte le ragazze orfane, oppure ritenute immorali per la loro condotta considerata peccaminosa e non consona ai dettami della società benpensante.

⁷⁰ La questione relativa alle condizioni delle donne all’interno di questi istituti viene affrontata nell’articolo di HENRY McDONALD, “Ireland Finally Admits State Collusion In Magdalene Laundry System”, *The Guardian*, 5 February 2013, <http://www.theguardian.com/world/2013/feb/05/ireland-magdalene-laundry-system-apology>, (ultimo accesso: 07/01/2015).

guadagni spropositati a queste istituzioni, in cambio probabilmente di appoggio politico. Anche attraverso questa nuova prova narrativa, lo scrittore stigmatizza le corrotte dinamiche postcoloniali, che stavano contribuendo a condurre alla deriva il sogno di un nuova Irlanda libera e democratica.

CAPITOLO TERZO

Cruiskeen Lawn: l'Irlanda in bianco e nero

La rappresentazione della realtà irlandese offerta da O'Brien, con tutte le sue controversie e ambiguità, non poteva continuare a rimanere relegata alla dimensione ristretta ed elitaria della sua produzione narrativa, che non era riuscita a conquistare l'interesse di un vasto pubblico. I temi e le sferzate polemiche che si nascondevano all'interno dei romanzi rischiavano di rimanere flebili tentativi di protesta, facilmente smorzabili attraverso una diffusa indifferenza, che assumeva sovente i tratti del boicottaggio. L'autore non poteva rassegnarsi a questo e la sua voce sommessa aveva bisogno di esplodere in un grido detonante, che potesse raggiungere qualsiasi strato della popolazione e contemporaneamente smascherare le mancanze, le ipocrisie o gli atteggiamenti ingiustificatamente boriosi di una nazione nella quale, spesso, faticava a riconoscersi. Il mezzo più efficace per raggiungere l'obiettivo doveva avere un elevato potenziale di diffusione e lo scrittore ritenne che niente potesse avere maggior seguito della carta stampata. Ecco perché accettò di buon grado la proposta del leggendario Smyllie, direttore del quotidiano *Irish Times*, che gli offrì di collaborare alla testata redigendo una rubrica intitolata *Cruiskeen Lawn*. Ebbe così modo di offrire uno spaccato della società irlandese presentando tutta una serie di personaggi o di associazioni che mettevano in luce gli aspetti più controversi, ma allo stesso tempo anche vivaci e variegati, di tale realtà. Per questo egli utilizzò spesso l'arma dell'umorismo, con la quale riuscì a regalare molte volte un sorriso ai suoi lettori. L'intento di O'Brien non fu soltanto quello di denunciare un sistema pieno di criticità. Cercò anche, laddove possibile, di offrire un momento di conforto ai fruitori del giornale, che, negli anni Quaranta, quando la rubrica visse il suo momento migliore, erano travolti nel buio vortice del secondo conflitto mondiale. In tal modo, avrebbe potuto anche indirizzarli più facilmente verso l'emancipazione dalla limitante società irlandese, incoraggiandone l'indipendenza culturale. Scommettere sullo *humour* in tempo di guerra, quando le risorse finanziarie scarseggiavano, in una repubblica sempre sull'orlo del baratro, sembrava un'operazione azzardata, ma alla fine risultò una scelta vincente.

3.1 Titolo e autore della rubrica

La denominazione scelta per la rubrica, *Cruiskeen Lawn*, dall'irlandese *Cruiscín Lán*, fa riferimento ad una ballata popolare irlandese, dove si esaltavano le sensazioni provocate dall'alcool. Non a caso il titolo viene spesso parafrasato con espressioni ben più comprensibili come “The full jug” o “The little brimming jug”, con riferimento ad un boccale pieno fino all'orlo. L'immagine del boccale è già di per sé piena di significati che incrociano sia il mondo irlandese sia la vita dell'autore. Da un lato, il boccale riveste, nel tempo, un ruolo fondamentale nella tradizione gastronomica locale, essendo il contenitore di due dei prodotti per eccellenza del territorio: la birra e il whiskey. D'altro canto, la dimensione alcolica dell'esistenza di O'Brien non può essere trascurata, poiché nell'alcool quest'ultimo trovò sempre un rifugio “sicuro” dalle frustrazioni di una vita e di una carriera spesso insoddisfacente. Inoltre, la fratellanza etilica con il direttore Smillye, che amava trascinarsi tutti i giorni al Palace Bar a tracannare Guinness e whiskey, contribuì senz'altro ad unire i loro destini e a guidarli in un'avventura giornalistica capace di regalare ad entrambi grandi soddisfazioni.



Fig. 6: Brian O'Nolan all'interno del Dublin Palace Bar nel 1942.

La *verve* umoristica con la quale O'Brien inonda la rubrica sembra spesso essere paragonabile all'euforia provocata da una sbornia, quando tutte le inibizioni vengono superate e non si ha nessun timore di dare voce ai propri pensieri, anche quelli più scomodi. Lo scrittore non mostra nessuna remora nel dispensare insulti tali da far

tremare i potenti oppure nel proporre invenzioni tanto geniali quanto strampalate, la cui bizzarria trascende spesso i limiti della realtà.

Daniele Benati, che ha curato la postfazione della traduzione italiana di alcuni articoli mylesiani, sottolinea come il nome della rubrica sia in realtà una citazione tratta, tutt'altro che casualmente, da *Ulysses* di Joyce.¹ Più precisamente, la perifrasi è un *hapax* presente proprio all'interno del dodicesimo capitolo dell'opera, "Cyclops", significativamente ambientato in uno dei pub irlandesi tanto cari anche ad O'Brien, in cui un certo numero di dublinesi, visibilmente alticci, sottostanno al nazionalismo oltranzista del più dublinese e più ubriaco di tutti: un brutto dall'aspetto ciclopico, noto come "The Citizen". L'intero capitolo è redatto nella parlata popolare irlandese e insiste su tutta una serie di *cliché* sull'Irlanda, col povero Bloom che difende strenuamente la sua idea di patria, opponendosi all'ultranazionalismo antisemita del "Citizen".

Ovviamente, dato questo riferimento, non può non emergere immediatamente la ragione per cui O'Brien avesse deciso di riutilizzare l'espressione per la sua rubrica. Nei suoi articoli, infatti, egli si prende gioco di una certa concezione dell'*Irishness*, limitata e monoculare, che nascondeva l'assurdità di determinati atteggiamenti di protezionismo culturale. Ciò perché lo scrittore, esattamente come Joyce, amava visceralmente la sua terra, ma rinnegava il fanatismo dei nazionalisti irlandesi e soprattutto aberrava gli stessi irlandesi ottusi che non sapevano guardare aldilà della punta del loro naso. Entrambi auspicavano un'Irlanda aperta, di respiro europeo, che sapesse trovare nel confronto con la diversità una possibile occasione di crescita e di effettiva autonomia. Anche dal punto di vista stilistico, le realizzazioni giornalistiche di O'Brien richiamano in qualche modo il procedimento discorsivo, tipico dei dublinesi, messo in luce nel capitolo joyciano, dove si assiste ad una vera e propria alternanza tra un linguaggio triviale ed un'inaspettata magniloquenza, esattamente la stessa procedura adottata nelle cronache dublinesi registrate da Flann. In essa si mostravano una prosa e un linguaggio scurrili, che provocavano un certo svilimento del livello narrativo, alternato a repentini innalzamenti stilistici, dovuti magari a più o meno appropriate citazioni latine.

¹ DANIELE BENATI, "Postfazione", in FLANN O'BRIEN, *Il boccale traboccante. Cronache dublinesi di Myles na Gopaleen*, Giano Editore, Varese 2005, pp. 211-235, qui p. 220.

Il fatto, invece, che si sottolinei la misura ormai colma del boccale, potrebbe essere giustificabile con l'intrinseca natura della rubrica, che intendeva presentare una molteplicità di temi e soggetti diversi, attraverso forme straordinariamente differenti ed articolate. Allo stesso tempo sarebbe plausibile anche identificare il boccale come metafora dell'Irlanda, ma di un'Irlanda ormai troppo piena di sé, satura fino all'orlo a causa di scelte politiche ed atteggiamenti sociali penalizzanti. Si doveva pertanto evitare il pericoloso traboccamento di questo recipiente ormai colmo, rappresentato dalle incalzanti tensioni sociali o dai sempre più frequenti esili volontari di chi, come Joyce, non si riconosceva più nel chiuso microcosmo irlandese. Per farlo era quindi necessario attingere a questo boccale, imparare a conoscerlo nei suoi sapori, anche nelle note più amare, per poter magari un giorno riuscire a godere veramente del suo contenuto, dissetandosi col gusto di una ritrovata libertà.

Per la redazione di questa colonna O'Brien decise di optare per una maschera, che fosse, sin dalla denominazione, profondamente radicata nella coscienza nazionale e quindi in grado di risvegliare nei lettori un certo tipo di entusiasmo, favorito dalla confidenza acquisita col personaggio. Il funzionario statale O'Nolan decise, quindi, di rigenerarsi come scrittore e giornalista adottando lo pseudonimo di Myles na Gopaleen. Questo nome era già piuttosto noto nell'ambiente poiché appartenuto ad un personaggio del romanzo di Gerald Griffin, *The Collegians*, molto diffuso nell'Ottocento e successivamente ripreso nella commedia, altrettanto nota, di Dion Boucicault, *The Golden Bawn*. I due autori avevano tentato, attraverso questa figura fittizia, di fornire una nuova immagine dell'irlandese tipo, che si emancipasse da quella offerta nel periodo vittoriano, dove la tendenza era sempre quella di ridicolizzare le istanze irlandesi. Carleton, per esempio, sottolinea come spesso gli irlandesi venissero ritratti in una luce grottesca, quasi in forma caricaturale:

It is well known that the character of an Irishman has been hitherto uniformly associated with the idea of something unusually ridiculous, and that scarcely anything in the shape of language was supposed to proceed from his lips but an absurd congeries of brogue and blunder. [...] I do not remember an instance in which he acts upon the stage any other part than that of the buffoon of the piece. [...] There the Irishman was drawn in every instance as the object of ridicule, and consequently of contempt.²

² WILLIAM CARLETON, «Autobiographical Introduction», in *Traits and Stories of the Irish Peasantry*, Routledge, London 1995, pp. i-xxiv, qui p. ii-iii.

Venivano insomma rappresentati come dei buffoni, chiamati ad intrattenere e a sollazzare il pubblico britannico, che così trovava conferma dei propri pregiudizi verso il popolo d'Irlanda. Griffin e Boucicault avevano provato ad attenuare l'asprezza di questo stereotipo etnico, attraverso la figura di Myles. Questi viene proposto nel romanzo di Griffin come una figura semi-eroica, dai tratti fisici affini a quelli di una divinità, capace pertanto di sollecitare una certa reverenza. È un uomo geniale, un mercante di cavalli ma soprattutto "a good story-teller, who can make a simple incident into a strange and vivid story".³

Già da questo primo quadro si può osservare quanto O'Brien avesse attinto a questo precedente per modellare il Myles protagonista della sua rubrica. Innanzitutto il legame con i cavalli viene ribadito nella volontà di tradurre il nome con l'espressione "Myles of the Ponies", sottolineando come "the autonomy of the pony must not be subjugated by the imperialism of the horse".⁴ In un'ottica postcoloniale, questa sottolineatura può essere facilmente ricondotta al difficile percorso intrapreso dall'Irlanda per svincolarsi dall'influenza sociale e culturale inglese. Ovviamente non fu un percorso facile, poiché non era scontata la capacità o addirittura la volontà del popolo irlandese di rinunciare a delle strutture o a delle disposizioni mentali di stampo britannico, che comunque avevano contribuito in tutti quegli anni a forgiare una parte della loro identità. Dal canto suo, invece, O'Brien voleva sostenere ed incoraggiare i tentativi dell'Irlanda di liberarsi dall'ombra ingombrante della dominazione straniera. La genialità viene ampiamente dimostrata grazie alla sua partecipazione all'Ufficio Ricerche o all'Associazione degli Scrittori, Attori, Artisti e Musicisti irlandesi, in cui escogita tutta una serie di strampalate invenzioni, tra cui un sistema per nuotare nudi con un cappello a cilindro senza bagnarlo, oppure un inchiostro che ubriaca o ancora una marmellata elettrica. Tutte queste scoperte ben si addicono alla singolarità del personaggio, che nonostante mostri una certa indole pratica, volta a facilitare la vita quotidiana dei lettori della rubrica, propone poi idee difficilmente applicabili nella realtà. D'altronde, l'intento dello scrittore non era quello di creare un personaggio perfettamente in linea con la presunta ragionevolezza del mondo reale, ma piuttosto quello di dar vita ad una figura che potesse farsi portavoce della caleidoscopica varietà

³ ANNE CLISSMANN, *op. cit.*, p. 192.

⁴ STEPHEN JONES, *A Flann O'Brien Reader*, The Viking Press, New York 1961, p. 162.

del mondo stesso, adattandosi a qualsiasi circostanza rappresentata tra le colonne della rubrica. Ecco, quindi, affiorare un'altra delle caratteristiche attribuite a Myles da Griffin, ovvero la capacità di raccontare delle storie, di offrire in forma di racconto spaccati diversi della vita dublinese. Leggendo gli articoli di *Cruiskeen Lawn* non si ha l'impressione di fruire di un giornale, si ha invece l'impressione di sfogliare le pagine di un romanzo a puntate, in cui non si sa mai cosa aspettarsi e soprattutto quale sarà l'oggetto dell'attenzione dell'autore o magari il suo malcapitato bersaglio parodico.

La *vis* comica è senz'altro un lascito del personaggio di Myles proposto nell'opera teatrale di Boucicault. Quest'ultimo aveva decisamente privilegiato la dimensione umoristica del soggetto in questione, rendendolo molto più affine allo stereotipo dell'Irlandese tipo visto come una sorta di clown, la cui presenza nelle opere letterarie o teatrali aveva spesso come fine ultimo l'intrattenimento del pubblico inglese. Allo stesso tempo, però, Boucicault capovolge un po' questo stereotipo conferendo al personaggio anche una dimensione eroica, ad esempio permettendogli di salvare una donna. In tal modo veniva nobilitata l'immagine tradizionale degli abitanti d'Irlanda, trasformati in individui coraggiosi, intelligenti e pieni di risorse. O'Brien si inserisce un po' nella scia di questa operazione scegliendo di far intervenire il personaggio di Myles con tutto il suo bagaglio di umorismo, che però non è mai fine a se stesso, ma è in grado di rappresentare idee, critiche, considerazioni di ogni tipo. Lo *humor* adottato da Myles coinvolge l'intera rubrica, dando vita a una serie di momenti in cui il comico è declinato in tutte le sue possibili varianti. Egli parte dalla forma più immediata ed intellettualmente più semplice da recepire, ovvero l'umorismo, mostrando un'evidente propensione per il fantastico o l'assurdo, tipico delle sezioni di *Cruiskeen Lawn* dedicate alla *Waama* (Irish Writers, Actors, Artists, Musicians Association) o al *Research Bureau*, in cui vengono proposte iniziative al limite della ragione. Anche il grottesco rientra in questa categoria e gioca un ruolo importante soprattutto nella serie dedicata agli Scocciatori, "The Bores", dove si offre una presentazione di questi uomini talmente pedanti da risultare ridicoli, oppure nella saccente "tuttologia" professata da "The Brother". Leggermente più difficile da cogliere è l'ironia che si nasconde all'interno di particolari strutture verbali, in particolare giochi di parole, che costituiscono il fulcro degli articoli dedicati a "The

Plain People of Ireland” o “Keats and Chapman”. Molto più pungente e amaro è invece il riso che si nasconde dietro la satira di Myles, indirizzata in particolare a personaggi e fatti dell’epoca, che diventano bersaglio prediletto delle sue tirate polemiche. L’autore degli articoli prende spesso di mira uomini politici come De Valera, primo ministro e presidente della Repubblica d’Irlanda, che aveva acconsentito alla scissione in due stati del Paese e che Myles disprezzava per vari motivi.⁵ Anche i boriosi avventori del Gate Theatre, così come altre istituzioni teatrali quali il Gaiety o l’Abbey, insieme ad altre categorie di professionisti tra cui avvocati, medici, accademici, architetti rientrano tra i suoi obiettivi polemici. In ultima istanza, Myles si serve della parodia per veicolare ai suoi lettori l’idea che alcune espressioni universalmente accettate, così come alcuni luoghi comuni, la cui validità era data ormai per scontata, non fossero altro che assurdità. Veicolo prediletto di questa operazione parodica furono le sezioni *The District Court* e *The Myles na Gopaleen Catechism of Cliché*. La risata del fanfarone Myles trionfa, quindi, su ogni aspetto della vita dublinese, lasciando però sempre un retrogusto amaro dietro sé. In tempi duri come quelli in cui la rubrica viene redatta, quando si doveva fare quotidianamente i conti con la guerra e con la disperazione ad essa connessa, il riso sembrava essere l’unica speranza per sopravvivere. Per O’Brien, però, esso rappresentava piuttosto l’altra faccia di un’inconsolabile tristezza, tanto che nei panni di Myles arrivò ad affermare che l’umorismo non fosse altro che “lo sguattero della paura e del dolore” e che quindi “brevi momenti di sollievo da una insopportabile sofferenza sono tutto ciò che un individuo ha il diritto di aspettarsi”.⁶

Fin qui sono state illustrate le caratteristiche pertinenti alla persona di Myles, ma soprattutto alla sua attività giornalistica, che potevano essere state in qualche modo ricavate da O’Brien dai precedenti letterari di cui era stato protagonista. A questo punto, però, risulta altrettanto decisivo per la compilazione di un quadro esaustivo di questa figura, rilevare gli aspetti decisamente originali che O’Brien conferisce a questo

⁵ Questo aspetto dell’attività giornalistica di O’Brien permette di creare un parallelo con un’altra figura emblematica del giornalismo, anche se americano. Il soggetto in questione è Ambrose Gwinnet Bierce, scrittore, giornalista e aforista tra i più caustici della realtà americana tra la fine del XIX e l’inizio del XX secolo. Bierce, precedendo le modalità adottate da O’Brien, riprodusse nei suoi articoli i fatti salienti della realtà americana con un sarcasmo pungente, diventando particolarmente quotato per i suoi attacchi a politici, uomini di malaffare e imprenditori. L’asprezza di questi suoi interventi parodici gli valsero addirittura il nomignolo di “bitter”, l’amaro.

⁶ Cit. in DANIELE BENATI, *op. cit.*, p. 224.

suo alter ego all'interno degli articoli della rubrica. Egli non si limita ad adottare questa maschera per firmare i pezzi giornalistici, ma costruisce un personaggio a tutti gli effetti, addirittura dotato di una biografia. Per rappresentarla completamente ai suoi lettori, egli utilizza una tecnica già consolidata agli albori del giornalismo moderno, ovvero la pubblicazione di una storia a puntate. In numeri diversi della testata venivano fornite informazioni sul vissuto di Myles, con la particolarità che queste risultavano essere assolutamente contrastanti tra loro e a volte addirittura impossibili, se valutate in un'ottica logica e razionale. Tutto ciò si spiega riflettendo sul fatto che evidentemente O'Brien non aveva mai avuto alcuna intenzione di creare un personaggio credibile. Ciò probabilmente perchè solo proponendo alcune assurde ed incoerenti notizie sulla vita di Myles, sarebbe sembrato plausibile attribuirgli la paternità delle idee strambe con le quali avrebbe colmato il boccale della sua rubrica. Il parossismo della sua biografia si sarebbe, quindi, riflesso nell'irrazionalità delle sue proposte e avrebbe contribuito a contornarlo di un alone di mistero.

Lo scrittore, tuttavia, sembra a volte eludere questo progetto conferendo a Myles una pseudo-sostanza reale attraverso un riferimento ben preciso al suo nucleo familiare composto dal padre, Sir Myles na Gopaleen, protagonista anche di una serie di articoli dedicati alla sua biografia, dalla madre Lady Gopaleen e dalla sorella Shookra na Gopaleen, che appone addirittura la sua firma su tre articoli pubblicati su *Cruiskeen Lawn*, tra il 3 e il 5 dicembre 1956. Aldilà di questo, però, Myles sembra trascendere qualsiasi limite della realtà, sia spaziale che temporale, a cominciare dalle vicende relative alla sua nascita. Il 16 giugno 1946 egli dichiara di essere nato a Montevideo nel 1646 e due anni dopo invece pone le sue origini prima a Parigi nel 1801 e poi a Londra nel 1864. La sua discendenza è nobile o umile a seconda delle evenienze, ad esempio nella capitale francese si presenta come il figlio di un illustre diplomatico, che occupa la carica di Primo Console. Non a caso questo era uno dei titoli di cui si era fregiato Napoleone Bonaparte a seguito della sua ascesa al potere in Francia. Già così emerge una delle caratteristiche di Myles, ovvero l'innata capacità camaleontica di adattarsi perfettamente ad ogni circostanza. Egli plasma se stesso, e di conseguenza la propria esistenza, in base alla questione che andrà ad affrontare nei suoi articoli. La sua è una personalità polimorfa, capace di assumere un'identità precisa a seconda dello stato d'animo o dell'obiettivo satirico in questione. Se, ad esempio, nell'articolo si

affrontano questioni relative alla musica, ecco che immediatamente lo ritroviamo allievo di Scarlatti e intrattenitore di Kreisler con dei virtuosistici assoli di violino. Quando invece l'argomento tocca l'ambito scientifico o filosofico, egli si dichiara assolutamente autorizzato ad esporre il proprio punto di vista, avendo formato, con la sua erudizione, personalità del calibro di Einstein o di altri illustri filosofi europei, tanto che Kierkegaard era arrivato a definirlo "the communicator of truth". Per non parlare della sua totale legittimazione ad affrontare questioni letterarie, avvalorate dalle sue illustri frequentazioni: era stato infatti compagno di bevute del padre di Joyce e poteva vantarsi di avere una confidenza tale con il grande poeta latino Orazio, da chiamarlo addirittura zio.

Clissman riesce a cogliere perfettamente nel segno di questo personaggio, offrendone una descrizione sintetica ma assolutamente efficace:

Myles in *Cruiskeen Lawn* developed into a many-headed hydra, an indefinable character who changed his personality with each thing he satirised. He was a multiplicity of characters – at once a Dublin "gutt", a famous journalist, an art critic, banker, archaeologist, inhabitant of Santry, aesthete, civil servant, social commentator, and anything else he wanted to be according to the dictates of his mood or as a likely subject for satire or parody presented itself.⁷

In effetti O'Brien non aveva mai accettato la visione monologica delle cose, egli stesso aveva in un certo senso moltiplicato la propria esistenza assumendo tutta una serie di maschere differenti ed adattando ognuna ai diversi momenti della sua vita e della sua carriera. Considerava un dono, un talento esclusivo dello scrittore, quello di riuscire ad adeguare la personalità, il modo di vedere ed interpretare il mondo in base alle necessità dell'espressione letteraria. Lo stesso accade con questo suo ennesimo alter ego che respira i profumi di vari secoli agendo sempre da protagonista. Myles si mostra uomo di grande esperienza in quasi tutti gli ambiti e non rimane mai nell'ombra, prendendo parte a moltissimi eventi storici e mostrandosi particolarmente attivo in politica. Afferma con orgoglio di aver aiutato il primo ministro francese Clemenceau a ristabilire l'ordine in Francia, ma anche di aver combattuto per la tutela delle minoranze nazionali durante la Grande Guerra. A suo dire, era stato anche coinvolto nel governo irlandese, incaricato di sorvegliare i territori che affacciavano sul Mare d'Irlanda, essendo questi facili bersagli di un eventuale attacco britannico.

⁷ ANNE CLISSMANN, *op. cit.*, p. 192.

Era stato anche costretto a richiamare più volte il ministro delle Filippine e ad aprire un'inchiesta sul regime politico adottato in Portogallo. Il suo operato era stato talmente apprezzato, che Myles era riuscito con fatica a declinare gli inviti pressanti a presentarsi come futuro presidente irlandese, soprattutto dopo aver giustamente consigliato al presidente americano Truman di non annettere la Russia agli Stati Uniti. In un certo senso, quindi, Myles agisce come uno statista che si muove sempre negli interessi dello Stato e che, grazie al suo peso politico, riesce a far attuare le sue proposte, pur non ricoprendo incarichi di governo.

In qualche modo O'Brien sembra voler rivendicare il diritto ad avere voce in capitolo nell'indirizzo politico e amministrativo del suo Paese. Proietta nella finzione narrativa la possibilità di esercitare la propria influenza sulle scelte, a suo parere sbagliate, del nuovo governo irlandese. Affidando a questo personaggio tanta esperienza ed influenza nel campo della politica e delle relazioni internazionali, l'autore legittima la propria posizione e le proprie proposte riguardo agli interessi dello Stato. Myles rappresenterebbe, pertanto, la rivincita di O'Nolan, ovvero del cittadino irlandese, profondamente legato alla sua terra, che sente il dovere di intervenire nelle politiche interne, per cercare di recuperare una situazione visibilmente compromessa, ma che nella realtà era stato relegato al ruolo marginale di funzionario pubblico senza alcun diritto di rivendicare e di dare seguito alle proprie idee. Il legame che quest'uomo aveva instaurato con la propria patria era fortissimo e viene ben sottolineato da Cronin:

That he had a fierce sense of engagement with Ireland as an entity is undeniable; and it amounted almost to a proprietorial claim to be asserted against politicians and other usurpers. He [...] often seemed to believe that he had been unjustly deprived of an inheritance called Ireland which other people were mismanaging, or was at least excluded from the councils of this place by dishonest persons who had a lesser right than his own to be there.⁸

Il senso di frustrazione e di *dispossession* provato da O'Brien era enorme e solo attraverso il personaggio fittizio di Myles egli sembra poter realizzare ciò che nella realtà gli veniva precluso: il sogno di governare l'Irlanda, infondendole un'impronta più democratica ed europeista.

Per avvalorare ancora di più la propria autorità Myles non si risparmia nei racconti autocelebrativi, sottolineando tutti gli incarichi istituzionali importanti

⁸ ANTHONY CRONIN, *op. cit.*, pp. 191-192.

ricoperti o le imprese grandiose realizzate. Egli aveva, ad esempio, insegnato a volare ai famosi assi dell'aviazione, ed era stato anche eletto *Provost* del Trinity College e Giudice Distrettuale di Ballybrophy.⁹ La proposta di ricoprire la cattedra di architettura allo UCD gli era sembrata ben poca cosa, rispetto al prestigio acquisito con questi incarichi, per cui aveva declinato l'invito. Myles racconta, inoltre, di aver ricevuto in altri Paesi tutti i riconoscimenti che gli erano stati negati nel suo. Un ministro inglese aveva addirittura condannato il governo irlandese per la sua stupidità e codardia nel non riconoscere la grandezza di quest'uomo che, senza ombra di dubbio, doveva essere considerato "the best man in Ireland", insignito di titoli quali: *Baron, Duke of the World, His Grace, His Satanic Highness, Sage of Santry, Wordsworth of Ireland, The Gaelic Demosthenes*.

O'Brien conferisce al personaggio tutte le caratteristiche per entrare nel mito, per diventare una figura leggendaria onnisciente e onnipotente, che non teme confronti se non quelli con un suo presunto predecessore irlandese, Leonard O'Davinci. Neppure la morte pare avere il sopravvento su di lui. Nonostante si annunci la sua dipartita, si parla contemporaneamente di un avvenimento successivo ad essa, che fa pensare ad una rinascita o comunque ad una sorta di risurrezione. In un articolo del 13 settembre 1946, ad esempio, Myles racconta di essere stato condannato a morte e giustiziato dagli inglesi per tradimento. Subito dopo, però, rivela di essere tornato a Dublino per dare un ultimo saluto a coloro che non avevano avuto l'onore di essere a Londra in occasione del suo funerale. O ancora riferisce di essere rimasto in vita dopo un incidente mortale, poiché l'*Irish Times* aveva ommesso di segnalare l'accaduto. Proponendo la figura pseudo-mitologica di Myles, O'Brien conferma la propria polemica contro un'adesione cieca al mito e alla tradizione.

Accanto agli attributi eroici di Myles, si descrivono anche aspetti molto più umani e meno encomiabili. Viene, ad esempio, multato per più di due milioni di sterline per aver emesso assegni a vuoto oppure accusato per contrabbando di whiskey al di fuori dei confini nazionali, ma anche per il furto di quattro ruote di bicicletta e di un tram. Si macchia anche di peccati più veniali, come quello di sposare una donna senza il consenso della famiglia. Il personaggio viene quindi sminuito facendo

⁹ I cosiddetti assi dell'aviazione sono aviatori militari, tra i più esperti piloti di caccia o di bombardieri, che hanno ricevuto questo riconoscimento in seguito all'abbattimento di almeno cinque aerei nemici. *Provost* è invece una carica accademica dei paesi anglosassoni.

emergere le debolezze tipiche dell'uomo. In tal modo, O'Brien riesce a veicolare un messaggio abbastanza esplicito: egli intende decostruire l'intero sistema di pensiero secondo cui, in tempi di crisi, sarebbe bastato l'avvento di un eroe a ristabilire la perduta età dell'oro. La nuova Irlanda non era un mito da far rivivere, ma piuttosto una realtà da comprendere nel profondo.

Questo è anche il motivo per cui O'Brien attaccava spesso le rappresentazioni proposte dai vari teatri di Dublino. Esse si incentravano sulla vecchia Irlanda rurale, fornendone un'immagine idealizzata e lontana dalla realtà. Myles, invece, con tutte le sue contraddizioni, le sue personalità cangianti, i suoi mille voli pindarici ma anche i suoi fallimenti, racchiudeva in sé il vero spirito irlandese, con i suoi limiti e le sue potenzialità.

Lo sviluppo del protagonista di questa rubrica divenne senz'altro una delle sfide più stimolanti del percorso letterario di O'Brien, che aveva trovato la strada giusta per lasciare un'impronta unica della propria arte e trasmettere il proprio messaggio ad un pubblico finalmente disposto ad ascoltarlo.

3.2 Struttura e ricezione

Al momento della pubblicazione di *Cruiskeen Lawn*, l'*Irish Times* non disponeva di moltissime pagine, soprattutto per gli effetti devastanti della guerra, che incideva anche su questo settore e che aveva provocato una rilevante diminuzione delle scorte di carta a disposizione.¹⁰ Un altro motivo, non secondario, era che agli inizi degli anni Quaranta del Novecento la tiratura dell'*Irish Times* era molto ridotta rispetto a quella di altri *competitors* come l'*Irish Press* o l'*Irish Independent*. Le vendite non superavano quasi mai le trentamila copie ed erano limitate alla sola città di Dublino. La ragione dello scarso seguito era determinata senz'altro dall'impronta stessa della testata che, a differenza delle altre, aveva conservato la tradizionale appartenenza filo-britannica e protestante, mentre i due avversari erano letti dalla maggioranza cattolica della popolazione. Evidentemente, un quotidiano che si presentava come l'ultimo bastione britannico e anti-cattolico del Paese non poteva riscuotere un consenso

¹⁰ Cfr. JON DAY, "Bibliographical Issues in the Republication of Myles na gCopaleen's Journalism", in JENNIKA BAINES [ed.], *Is it about a Bicycle? Flann O'Brien in the Twenty-First Century*, Four Courts Press, Dublin 2011, pp. 32-48, qui p. 44.

unanime da parte dei lettori di una nazione che aveva lottato aspramente per liberarsi dalla tutela politica dell'Inghilterra e dove il cattolicesimo aveva affondato saldamente le proprie radici. I principali fruitori del giornale, che ospiterà a lungo la rubrica redatta da Myles, appartenevano, dunque, per la maggior parte, agli strati superiori della borghesia dublinese, quella composta, cioè, da uomini d'affari ed alti funzionari, intellettuali tra cui i rappresentanti dell'ambito universitario ed infine le libere professioni. Pertanto una delle più importanti caratteristiche di questo quotidiano risiedeva proprio nelle sue scelte di autonomia, sia dal governo sia, di conseguenza, dalla Chiesa cattolica, la quale, in maniera più o meno subdola, esercitava una grande influenza sulle decisioni parlamentari irlandesi. Tutto ciò permetteva ai giornalisti impiegati nella redazione di adottare posizioni piuttosto radicali soprattutto rispetto alla linea conservativa del governo d'Irlanda. L'*Irish Times*, ad esempio, non esitò un attimo nel 1937 ad appoggiare le istanze dei sostenitori dei metodi contraccettivi, ovviamente osteggiate dalla maggioranza politica filo-cattolica. Ma il giornale sostenne moltissime altre iniziative liberali e riformatrici, che attirarono in particolar modo gli intellettuali protestanti ma anche alcuni cattolici liberali, specialmente quelli appartenenti all'*intelligentia* formatasi all'interno dello University College di Dublino. Tra essi si annoverava anche O'Nolan, il quale, incoraggiato dall'entusiasmo del direttore del giornale, che vedeva in lui delle notevoli potenzialità, decise di abbracciare questo progetto.

Purtroppo, le scelte editoriali operate dall'*Irish Times* provocarono non pochi problemi economici al giornale, che, come detto, anche a causa delle condizioni dettate dal difficile momento storico, si trovò costretto a concentrare la propria attività in sole quattro pagine, dense così di notizie e di informazioni. Per l'ottimizzazione dello spazio disponibile risultò fondamentale una gestione corretta e rigida dell'impaginazione. Il *layout* era ed è senza dubbio una delle modalità più importanti da tenere in considerazione al momento della redazione di un giornale. Esso risponde a tutta una serie di esigenze per l'organizzazione plastica ed armonica della testata e mira al corretto assemblaggio di tutte le sue componenti. Molto spesso l'impaginazione risponde a criteri inflessibili atti a garantire uniformità al quotidiano, rendendolo riconoscibile e facilitando la fruizione al lettore. A queste strategie si adeguò ovviamente anche l'*Irish Times*, prevedendo precisi spazi predefiniti

all'interno dei quali venivano rubricati i vari articoli anche se, come vedremo, nella sua rubrica Myles si diventerà un po' a sovvertirli.

Le prime pagine del quotidiano ospitavano prevalentemente informazioni riguardanti l'ambito economico e prevedevano l'inserimento di annunci commerciali insieme alle quotazioni dei mercati. In successione poi lo spazio era dedicato alle notizie provenienti dall'estero ma anche dall'interno, infine la parola veniva lasciata alle lettere indirizzate al direttore e ai commenti. L'impostazione grafica era veramente essenziale e si distribuiva su sette colonne divise tra loro da una serie di linee verticali. Le diverse rubriche venivano invece separate semplicemente da linee orizzontali. Fin dalla sua prima apparizione, *Cruiskeen Lawn* occupò circa mezza colonna della cosiddetta *leader page*, quella cioè riservata alle missive per il direttore o ai commenti dei lettori, affiancata anche da alcune pubblicità o alcune comunicazioni di minore rilievo. La posizione della rubrica all'interno del giornale viene ironicamente presentata nel seguente estratto, in cui al centro dell'ironia sta proprio la collocazione particolarmente elevata di *Cruiskeen Lawn* all'interno della pagina, probabilmente non condivisa dall'autore, poiché troppo marginale:

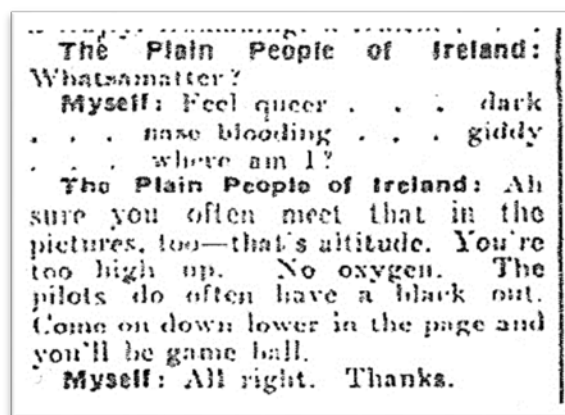


Fig. 7: *Irish Times*, 27 November 1942.

La lunghezza degli articoli, comunque, si aggirava intorno alle cinquecento parole e, prima che il *format* del quotidiano cambiasse, la rubrica si trovava vicino anche alle notizie di cronaca, che nel periodo anteguerra e fino al 1942 venivano poste in secondo piano rispetto agli annunci pubblicitari della prima pagina. Poiché all'epoca della prima pubblicazione di *Cruiskeen Lawn*, Londra aveva appena dato avvio ai primi *raid* aerei, turbando non poco l'opinione pubblica, la rubrica, che certamente non si distingueva per la sua serietà, vide posto accanto a sé un titolo esteso su due

colonne che recitava: “R.A.F.’s DAY AND NIGHT RAIDS – Bombs on Germany, Italy, France and Norway” seguita da alcuni sottotitoli come “Naples and Palermo”, “The Damaged Warship”, “German Oil Plant-Explosion and Fire”. La guerra era ormai iniziata, la tensione era palpabile e la società civile non poteva ignorare ciò che stava per accadere o il pericolo che si stava per correre. Trovare, però, sulla stessa pagina di un quotidiano nazionale accanto alla notizia del bombardamento di Londra o delle dimissioni di Lord Chamberlain, le argute e comiche digressioni di Myles o le sue strampalate invenzioni per fabbricare gelati in grado di provocare gli effetti di una sbornia o per incrementare l’illuminazione notturna sfruttando i gas delle fognie, non poteva che provocare uno strano effetto di disorientamento nei lettori. Lo scarto tra i contenuti delle varie sezioni era troppo ampio. L’autore della rubrica sembrava estraniarsi dal presente, quasi visse in una dimensione diversa, lontana dagli affanni e dalle minacce sempre più incombenti della realtà quotidiana. Myles appariva egoisticamente rinchiuso nella sua fortezza fatta di comicità e leggerezza, mentre fuori l’Irlanda, pur se politicamente neutrale, subiva, a causa del conflitto, conseguenze disastrose per la popolazione, essendo economicamente a traino dell’Inghilterra.

Tuttavia, se si riesce a superare questo pregiudizio e ad andare oltre l’apparenza frivola degli articoli pubblicati su *Cruiskeen Lawn*, ci si può rendere conto che, in realtà, quella messa in atto da Myles non era altro che una strategia per contrastare il fardello dell’oppressione e della disperazione provocate da un evento così tragico. Per sconfiggere questi nemici egli aveva impugnato la sua arma più potente: l’ironia. Il giornalista, cioè, non mancava di riferirsi alla difficile situazione in corso, ma lo faceva ricorrendo a quello spirito comico di comprovata matrice gaelica visto come l’ultima risorsa per risollevare un mondo ormai allo sbando. Non a caso i lettori iniziarono ad amare questa rubrica proprio in uno dei periodi più tristi della loro storia, forse perché videro in essa una via di fuga, un’oasi di serenità e spensieratezza in quell’inferno di morte e devastazione. Anche in guerra c’era bisogno di ridere, e se a Parigi si continuava a frequentare il Moulin Rouge, in Inghilterra ci si affidava all’intrattenimento del Music-Hall, in Irlanda la medicina fu somministrata dalle pagine dell’*Irish Times*.

Myles faceva spesso riferimento agli altri articoli presenti all’interno del giornale attraverso una serie di strategie grafiche piuttosto particolari. Egli ad esempio

utilizzava regolarmente delle piccole freccette all'interno dei suoi pezzi giornalistici, per riferirsi ad altre colonne del giornale e per commentarne magari il contenuto o schernirne gli autori. Le vittime preferite di questo espediente erano gli editoriali o anche un'altra rubrica, tutt'ora facente parte del quotidiano nazionale, *The Irishman's Diary*. Di seguito se ne mostra un esempio:

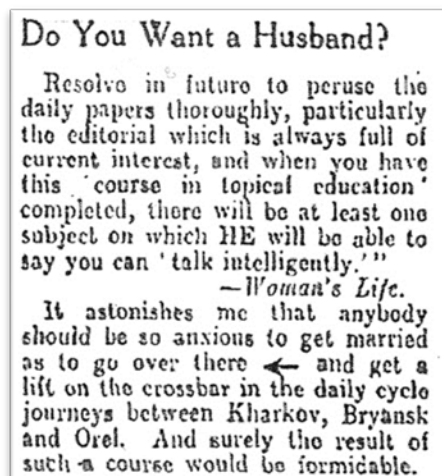


Fig. 8: *Irish Times*, 16 September 1943.

Questo estratto illustra anche un'altra delle tecniche strutturali usate da O'Nolan nella rubrica, ovvero quella di inserire citazioni tratte da altri articoli dell'*Irish Times*, che magari gli erano serviti da spunto per elaborare il tema di quel giorno e che venivano spesso portati ai limiti del paradosso, attraverso tutta una serie di passaggi più o meno logici. Molto spesso Myles arrivava addirittura a trasgredire i confini stessi della colonna nella quale doveva essere contenuto il suo articolo:

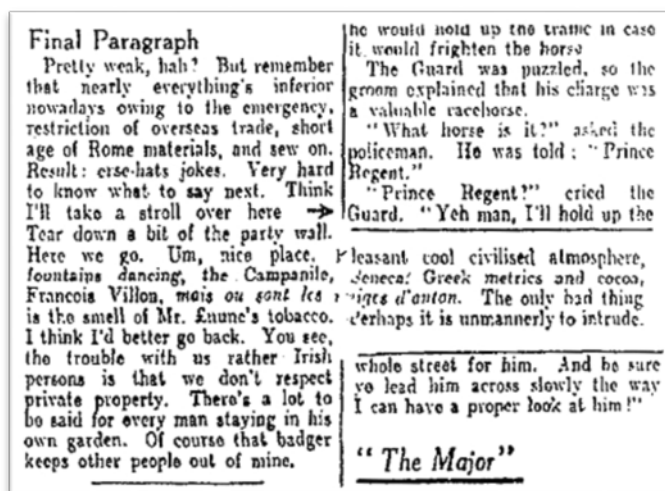


Fig. 9: *Irish Times*, 1 March 1943.

Per fare ciò egli cercava e trovava la complicità del tipografo, che eliminava in alcuni punti le linee verticali di separazione delle colonne, stravolgendo le rigide norme di impaginazione previste dal protocollo editoriale.

L'eccezionalità dell'operato di Myles consiste nell'offrire anche nella sua produzione giornalistica una sorta di riflessione metanarrativa, in quanto i suoi articoli riflettono e riconoscono la mutua interazione con altre colonne. Soprattutto, però, l'autore li dota di una voce capace di mostrare insofferenza per le norme dettate dal *layout*. L'immagine che segue mostra in forma eloquente questo sentimento.

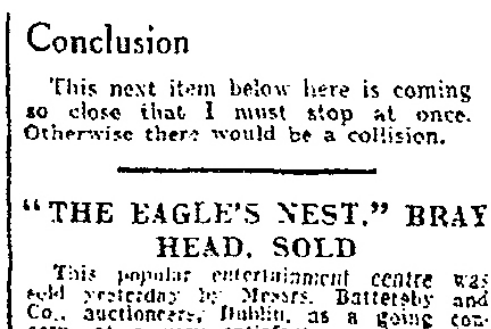


Fig. 10: *Irish Times*, 5 November 1941.

Ciò che si evidenzia è la spiccata consapevolezza dell'artificiosità sottesa anche a questo tipo di produzione e così facendo, O'Nolan ancora una volta palesa la sua riflessione sulla materialità del prodotto della scrittura, sia esso narrativo o giornalistico. Inoltre egli riesce a sfruttare al massimo questo *medium*, evidenziando le relazioni che possono intercorrere al suo interno, che andrebbero inevitabilmente perdute qualora gli articoli fossero decontestualizzati. Eccoci quindi di fronte ad un'ulteriore dimostrazione della carica rivoluzionaria dell'opera di quest'autore, che come pochi prima di lui, riesce a sovvertire molti degli schemi tradizionali alla base dei generi letterari. Nella sua arte, così come nella vita, lo scrittore non aveva mai celato l'intolleranza nei confronti del conformismo culturale, complice dell'inaridimento sia delle coscienze sia dei sogni di emancipazione dal dispotismo della tradizione che, con ogni mezzo, aveva cercato di dissacrare.

La produzione giornalistica di O'Nolan mostra molte affinità con le opere narrative, proprio per la sua natura prevalentemente letteraria. Gli articoli contenuti in *Cruiskeen Lawn* sembrano sviluppare al loro interno delle vere e proprie storie, in cui un fatto di cronaca o un'opinione di Myles vengono trasformati in materiale adatto al *plot* di un romanzo. In questo senso lo stile giornalistico dello scrittore sembra aver

risentito molto dell'influsso di almeno un precedente illustre, Richard Steele. Quest'ultimo, considerato uno dei padri del giornalismo, infondeva all'interno degli articoli per il *Tatler* e successivamente per lo *Spectator* tutta la sua arte di scrittore. I fatti di cronaca venivano presentati in maniera romanzesca, attraverso uno stile ed una mimesi intrinsecamente letteraria ed una cornice di finzione degna delle migliori opere narrative. Anche Myles opta per questo stile, creando con i suoi articoli delle vere e proprie serie che possono essere raggruppate per argomento e per intenti. Esse illustrano spesso l'evoluzione di un personaggio che in ogni articolo acquisisce un'ulteriore caratteristica, oppure conferma quelle già evidenziate. Esattamente ciò che succede al personaggio di un romanzo, la cui personalità viene delineata con il susseguirsi delle pagine.

Non a caso, la rubrica è stata spesso interpretata come “a notebook for the novels”,¹¹ come il serbatoio di idee che sarebbero state poi sviluppate all'interno dei romanzi di O'Nolan. La genesi di questi ultimi poteva scaturire da uno o più articoli apparsi su *Cruiskeen Lawn*, ed è possibile che sia i contenuti, sia le modalità stilistiche della colonna si riflettessero all'interno della produzione narrativa. Un esempio su tutti è l'attacco mosso sulla rubrica alla categoria dei “Gaeligores” e poi ripreso in tutta la sua acredine nel romanzo *The Poor Mouth*. Myles iniziò una campagna feroce contro i sostenitori della Gaelic League, colpevoli, a suo avviso, di dubitare della flessibilità del gaelico e di avere atteggiamenti eccessivamente protezionisti nei confronti della lingua, cosa che a lungo andare avrebbe provocato la diffusione di un esasperato sentimento di inettitudine tra gli utilizzatori di quell'idioma. Con cognizione di causa, Myles scelse di redigere per diverso tempo la metà dei suoi articoli in gaelico, per dimostrare come, in realtà, esso potesse adattarsi a tutte le situazioni, proprio per il suo vocabolario sufficientemente vasto.

L'articolo inaugurale di *Cruiskeen Lawn* affrontò proprio questa questione, prendendo spunto dalla critica mossa da un editorialista contro gli sforzi compiuti dal governo per ridare impulso al gaelico. Egli lo riteneva un idioma ormai obsoleto, incapace di tenere il passo con la nuova situazione storica, in cui i bollettini di guerra introducevano ogni giorno nuovi termini ed evidenziandone la carenza lessicale. Aveva inoltre sottolineato con quale difficoltà una famiglia irlandese avrebbe tradotto

¹¹ ANNE CLISSMANN, *op. cit.*, p. 189.

ai propri figli, durante il pranzo, parole come *raid* aereo, patto di non aggressione o bomba Molotov. Myles, per tutta risposta, immaginò nel suo articolo una conversazione a tavola di questo ipotetico nucleo familiare, perfettamente in grado di fornire un equivalente buffo in gaelico di tali termini, ma nel contempo di biasimare la mentalità malata di quanti affrontavano argomenti così truci durante il pasto. Myles fu quindi un accanito sostenitore della lingua gaelica, tanto da alternarla all'inglese nella rubrica, anche se ad un certo punto si trovò costretto ad optare esclusivamente per l'inglese, constatando il successo riscosso e l'esiguo numero di persone in grado di comprendere il gaelico.

Per O'Nolan il rapporto con i lettori giocò sempre un ruolo di primo piano, soprattutto perché essi rappresentavano la cartina di tornasole attraverso cui valutare la riuscita delle sue opere. Con l'approdo all'attività giornalistica questo legame si consolidò fortemente, anche grazie alla natura stessa del *medium*, che facilitava il contatto diretto con un bacino di utenza decisamente più ampio. Per lo scrittore ciò rappresentava un'opportunità unica, soprattutto in un momento in cui la censura aveva limitato notevolmente la libertà di espressione dei suoi romanzi e aveva di conseguenza favorito il canale giornalistico come veicolo di idee e come mezzo per influenzare l'opinione pubblica. Per questo motivo divenne di fondamentale importanza per O'Nolan tenere acceso l'interesse dei lettori, attirando la loro attenzione attraverso una serie di espedienti che avrebbero dimostrato il suo spiccato "sense of the audience" e che avrebbero contribuito a rendere più accattivante la lettura.

Innanzitutto è importante sottolineare come gli argomenti trattati nella sua rubrica partissero da momenti di semplice attualità locale, limitandosi a presentare, però, il punto di vista di Myles, polemico sì, ma allo stesso tempo costruttivo, offrendo risposte a tutta una serie di problemi. Potevano esserci anche momenti di riflessione e di analisi generale sui soggetti più disparati, dalle arti alle lettere, alla musica, al cinema o alla filosofia e molti altri ancora. Le questioni di ordine pratico erano un tema particolarmente curato da Myles, che come una sorta di apprendista stregone, riusciva a proporre soluzioni piuttosto sconcertanti, ma allo stesso tempo sufficientemente accattivanti. In questo modo, ogni lettore poteva trovare un momento di interesse che lo avrebbe poi portato a scegliere la rubrica come punto di riferimento anche in seguito,

magari partendo dalla semplice curiosità di sapere quale altra stramberia l'autore avrebbe proposto quel giorno. Ciò che oggi è difficile comprendere è l'effetto che questi scritti potevano avere sulla popolazione. Nella valutazione di questo aspetto, bisogna tener presente che gli articoli che trattavano del medesimo argomento non venivano pubblicati in serie, così come oggi ci sono pervenuti. Essi apparivano mischiati tra loro e, spesso, molto dilazionati nel tempo, senza seguire l'ordine di argomento o di personaggio, che poi sarà scelto per le raccolte in volume. L'abilità di Myles stava proprio nel creare questo senso di trepidante attesa, di *suspense* in merito all'evolversi dei vari temi presentati. Egli poteva lasciare delle questioni in sospeso anche per diverse settimane, seguendo i dettami del proprio umore o della propria ispirazione, salvo poi tornarci, quando lo riteneva opportuno. È evidente che, adottando questa strategia, potevano verificarsi facilmente dei problemi di comunicazione, poichè un lettore che non aveva acquistato la copia del giornale, poteva non essere a conoscenza della prima parte dell'articolo, di cui in quel momento si trovava a leggere un approfondimento. Per ovviare a questa difficoltà, egli inseriva all'inizio del suo nuovo pezzo una sorta di riassunto delle puntate precedenti, in modo tale che anche il lettore subentrato in *medias res*, potesse venire immediatamente inserito nel gioco comunicativo offerto in quel momento.¹² Un esempio lampante di questo procedimento viene offerto dalla serie di articoli su uno dei servizi proposti da Myles, il cosiddetto "Book-Handling-Service", spiegato prima sommariamente e poi ripreso in pubblicazioni successive:

Yes, this question of book-handling. The other day I had a word to say about the professional book-handler, a person who will maul the book of illiterate, but wealthy, upstarts so that the books will look as if they have been read and re-read by their owners.¹³

It will be remembered [...] that I was discoursing on Friday last on the subject of book-handling, my new service, which enables ignorant people who want to be suspected of reading books to have their books handled and mauled [...] (*BoM*, p. 20).

¹² Per questa tecnica O'Nolan aveva trovato ispirazione all'interno della poesia popolare, abituata a mantenere sempre viva l'attenzione degli ascoltatori riepilogando avvenimenti passati, a beneficio di chi non era stato attento o era arrivato dopo. La medesima strategia viene messa in atto anche all'interno del romanzo *At Swim-Two-Birds*, in cui vengono spesso riprodotte sezioni sinottiche per il riepilogo dei fatti.

¹³ Le citazioni degli articoli sono ripresi dalla raccolta curata e redatta da Kevin O'Nolan: MYLES NA NGOPALEEN, *The Best of Myles*, Paladin Grafton Books, London 1990, pp. 18-19. Nelle prossime occorrenze il riferimento verrà indicato direttamente dopo la citazione, attraverso la sigla in parentesi *BoM*, seguita dalla pagina.

I promised to say a little more about the fourth, or Superb, grade of book-handling (*Ibidem*, p. 22).

La strategia è chiara e permette di coinvolgere in ogni momento qualsiasi lettore, senza costringere alcuno a sentirsi messo in disparte. In questo modo il pubblico veniva quotidianamente stimolato ad acquistare il giornale con la speranza di trovare su *Cruiskeen Lawn* la prosecuzione dell'argomento d'interesse. Non a caso, l'*Irish Times* registrò, nel periodo di pubblicazione del trafiletto firmato da Myles, un incremento notevole delle vendite. Ciò ovviamente non lasciò indifferente l'editore, che aumentò la frequenza della colonna, ma soprattutto infuse nuova linfa allo spirito creativo di Myles.

Quest'ultimo, inoltre, quando riteneva che un articolo e l'argomento ad esso correlato fossero meritevoli di approfondimento, poteva anche decidere di riaffrontare la questione per più giorni di seguito, magari con commenti aggiuntivi. Altre volte, invece, poteva addirittura riproporre lo stesso identico articolo in due pubblicazioni diverse, preceduto semplicemente da una nota introduttiva che giustificava la riedizione. Era questo il modo attraverso il quale l'autore riusciva ad instaurare una forte familiarità con il lettore, attraverso il riconoscimento di temi già affrontati o di personaggi già conosciuti. Redigendo un pezzo giornalistico, il rapporto con l'*audience* era ovviamente più schietto e con meno filtri rispetto a quando si realizzava un'opera narrativa. Molte volte Myles riusciva a coinvolgere direttamente il suo pubblico rendendolo suo interlocutore diretto, quasi fosse in comunicazione con ognuno dei suoi lettori singolarmente. Egli si rivolge loro attraverso delle domande oppure degli imperativi: "You don't think that's funny? Well let's hear one of your own. Tell a funny story", "What's wrong with you?" oppure "Mark this", salvo poi aggiungere "No, no, no put away that pencil".¹⁴ In altre occasioni si prende quasi gioco dei lettori, inserendo dei brani addirittura denigratori nei loro confronti, ma sempre con toni comici:

¹⁴ Le citazioni sono tratte da alcuni articoli di *Cruiskeen Lawn* e vengono riproposte in MILES ORVELL and DAVID POWELL, *op. cit.*, p. 53.

Dear Reader! (Don't be fooled by this form of address because we fellows who write for the papers absolutely loathe readers. They are all intent on proving that they are smarter than myself!) And they nearly prove it! I had better repeat that word. *Nearly*.¹⁵

Da questo commento si nota anche come l'intento dell'autore non fosse quello di ingraziarsi il favore del pubblico con sdolciate lusinghe, ma piuttosto quello di mostrarsi in tutto il suo cinismo, per avvalorare ancora di più l'obiettività del suo giudizio critico sulla realtà irlandese.

Così Myles instaura un dialogo, un confronto a viso aperto, che lo rende più consapevole delle esigenze e degli interessi dei suoi lettori, ma allo stesso tempo più vulnerabile, perchè così facendo non solo le sue doti di osservatore cinico delle storture della realtà ma anche le sue debolezze, vengono amplificate all'ennesima potenza.

Nei suoi articoli il giornalista riesce addirittura a coinvolgere il pubblico nel proprio universo emotivo, arrivando a veicolare in maniera efficace emozioni e stati d'animo, variabili a seconda dell'argomento scelto. Per ottenere questo effetto egli si serve di un buon numero di esclamazioni o interiezioni, soprattutto per trasmettere quel senso di ilarità che pervade l'intera rubrica. In più di un'occasione, ad esempio, inserisce quattro punti esclamativi consecutivi per trasmettere anche ai lettori il suo buon umore. Altre volte, invece, fa sfoggio di suoni onomatopeici o di processi tipografici in grado di riprodurre per scritto espressioni o modalità tipiche dell'oralità. Le sfumature umorali nascoste all'interno delle diverse modulazioni vocali vengono rese graficamente attraverso l'inserimento di caratteri maiuscoli o in corsivo, che favoriscono un certo tipo di interpretazione pragmatica. In un'occasione, ad esempio, Myles vuole esprimere tutta la sua rabbia per il verificarsi di una situazione a lui particolarmente sgradita e riesce nel suo intento proprio attraverso l'uso di lettere maiuscole:

Was he WHAT? [...] He has bruk the humorist. It would take more than three months, maybe more, to get the humourist fixed says he. And what am I supposed to do, says I, mean to say I'm to run the damn shop ON ME OWN (*HoD*, p. 94-95).

Lo stesso scopo è raggiunto attraverso espressioni onomatopeiche o interiezioni come "Faugh!!!" (*HoD*, p. 4), usata per conferire un senso di disprezzo, quasi di disgusto, in questo caso per le realizzazioni poetiche inglesi rispetto allo stile di quelle

¹⁵ Questo brano è tratto da un'altra raccolta di articoli, il cui curatore è Kevin O'Nolan: MYLES NA GOPALEEN, *The Hair of the Dogma*, Paladin, London 1989, p. 92. Nelle prossime occorrenze il testo sarà indicato con la sigla *HoD*, seguito dal numero della pagina, immediatamente dopo la citazione.

irlandesi, tanto elogiate e sostenute dallo scrittore. In uno dei tanti articoli riguardanti le pedanti figure dei cosiddetti Scocciatori, Myles inserisce la struttura onomatopeica “Grrrhhhhh” (*BoM*, p. 294) per sottolineare l’insofferenza provocata dall’ennesima manifestazione di superbia di uno di questi soggetti. In un’altra occasione, invece, riproduce il suono anche un po’ volgare di uno sbadiglio, mostrando graficamente i picchi di volume che si verificano nel farlo:

AAAAHOOOO!

Do not, good reader, be intimidated by that spectacular title of mine. It is not just another dose of compulsory Irish. It is my attempt to represent a yawn (*BoM*, p. 161).

Myles riesce a sortire effetti strabilianti e fino ad allora impensabili per le pagine di un giornale, da cui solitamente ci si aspettava una certa serietà, sia nei temi che nella composizione. Egli sfrutta, invece, i vantaggi del supporto cartaceo per dare sonorità al suo discorso e per opporsi, ancora una volta, agli standard convenzionali. D’altronde lo scopo perseguito da Myles con questa rubrica non era quello di compiacere, bensì quello di sorprendere, di indurre alla riflessione anche attraverso una fitta rete di strategie strutturali. Al centro di tutto egli pone la provocazione, per provare a risvegliare le coscienze del suo popolo e indurlo a ribellarsi alle imposizioni provenienti dall’alto. Tutti gli aspetti fin qui rilevati sono diventati tasselli fondamentali per la realizzazione dell’enorme progetto letterario, ma anche, in un certo senso, antropologico di Myles, che non poteva prescindere dal confronto con il proprio pubblico e dal riscontro ottenuto.

La ricezione di questo materiale occupò un ruolo decisivo per la valutazione del messaggio intrinseco della produzione giornalistica. Molte delle impressioni dei lettori vennero trasmesse attraverso le “Letters to the Editor”, che durante il periodo di pubblicazione di *Cruiskeen Lawn* avevano come bersaglio quasi esclusivo le controverse tematiche affrontate al suo interno. Naturalmente tutte le novità possono creare degli scompensi negli equilibri sottili che stanno alla base della società. Ragion per cui un terremoto ideologico come quello provocato da una rubrica così profondamente pungente e demolitrice di qualsiasi certezza preconstituita, non poteva non generare reazioni opposte, indubbiamente tutte legittime, anche se più o meno opinabili. E tutto ciò lusingava il creatore del “pomo della discordia”, poiché in questo modo trovava conferma della perfetta riuscita dei suoi intenti comunicativi.

Il tema della lingua gaelica non mancò di attirare l'attenzione spasmodica dei lettori, in particolare dei revivalisti, che idolatravano il loro idioma come un oggetto di culto. Nelle prime settimane di pubblicazione della rubrica i sostenitori della Gaelic League inviarono lettere di protesta sull'operato di Myles, accusandolo di aver promosso una campagna di sabotaggio nei confronti dei movimenti e delle iniziative a tutela della lingua gaelica. Essi la consideravano una lingua di nobile retaggio, il cui valore non poteva essere sminuito, rendendola veicolo di argomenti presentati con un taglio prevalentemente comico. I revivalisti vedevano nelle pubblicazioni dell'irriverente na Gopaleen la volontà di ridicolizzare un'intera cultura poiché, prendendosi gioco della lingua, egli colpiva di riflesso anche coloro che l'avevano scelta come baluardo della propria identità. Uno dei più accaniti sostenitori di questa tesi si nascondeva dietro lo pseudonimo di West-Briton Nationalist che, schermato da questa identità fittizia, firmò una lunga serie di invettive contro Myles, nelle quali si domandava quali fossero le reali intenzioni che avevano spinto l'autore a rinnegare in un certo senso le sue stesse origini:

But what are your inspiring motives in the little "skits" you have started in the *Irish Times*. I understand the idea of poking fun at what is ridiculous, unless it be too pitiable to ridicule. [...] But I do not understand what worthy motive can inspire your "skits" on the Gaelic language and its students as such. It sounds very much like fouling one's own nest. I have heard many adverse comments on Irish. But you are spewing on it.¹⁶

Questa voce si univa a quella di molte altre che probabilmente interpretavano l'atteggiamento di Myles come assolutamente contrario agli interessi della nazione, perché avrebbe incentivato le divisioni al suo interno. Instillando il dubbio sull'effettiva validità dei modelli culturali irlandesi di riferimento, una parte della popolazione avrebbe potuto iniziare a perdere fiducia nel progetto postcoloniale di un'Irlanda profondamente radicata nel suo tessuto originario, di cui anche la lingua costituiva un tassello fondamentale.

Myles, dal canto suo, aveva ben ponderato le sue scelte stilistiche e aveva optato per una serie di soluzioni volutamente provocatorie per opporsi ad un sistema in cui continuava a non riconoscersi. La decisione di sfruttare il gaelico per intenti parodici rappresentò una delle tante modalità con cui pungolare le coscienze dei suoi lettori e spingerli a non continuare ad accettare passivamente ciò che veniva imposto loro.

¹⁶ ANNE CLISSMANN, *op. cit.* p. 185.

Molte persone risposero all'appello di O'Nolan e non trattennero il loro entusiasmo nell'apprezzare le qualità della rubrica, anche dal punto di vista linguistico. Alcuni corrispondenti riconobbero "the elasticity and adaptability of Irish, inviting it to advance by relating it to the world, and putting life into it".¹⁷ La popolazione irlandese iniziava probabilmente a mostrare insofferenza per la malinconica condizione di un Paese ormai intrappolato nel suo triste isolamento. "Let us laugh, even if at ourselves", scriveva un lettore di *Cruiskeen Lawn*, dando voce al bisogno, condiviso da molti, di rivendicare la necessità per la nazione di prendersi un po' meno sul serio, per riuscire ad aprirsi al confronto con l'esterno e ad accettare con un sorriso anche gli eventuali limiti derivati dalla condizione dell'Irlanda come ex colonia inglese. Per questo ogni interpretazione della rubrica non può prescindere da una contestualizzazione storica ed il suo successo risiede tutto nell'impudente trattamento delle questioni riguardanti il nazionalismo irlandese con un occhio rivolto alla Dublino del tempo, intrappolata in una rete di censura e divieti, in cui ben poco spazio era lasciato all'iniziativa personale e alla libertà di pensiero. Il giudizio finale spetta solo a loro, ai lettori, a quel popolo rappresentato nelle sue mille sfaccettature tra le colonne di *Cruiskeen Lawn* e che vivrà sempre un sentimento ambivalente verso questo autore e la sua rubrica.

Da un lato i suoi detrattori hanno ritenuto questa composizione il punto più basso della carriera dello scrittore, quasi il surrogato di un'opera lasciata incompiuta, un vero e proprio spreco di energie, il frutto tanto amaro della disgregazione di un talento. Tanto che Hugh Kenner era arrivato a domandarsi: "Was it the drink was his ruin, or was it the column? For ruin is the word."¹⁸ Altri invece hanno considerato l'attività giornalistica come un punto di svolta, come una assunzione di responsabilità di O'Nolan verso la propria gente. Egli, dal canto suo, interpretò questo suo incarico come una missione, cercando di regalare un sorriso e un nuovo entusiasmo là dove regnavano soltanto rassegnazione e tristezza. Myles fu una sorta di anticipatore del complesso fenomeno del *melting pot*, credendo che solo l'ibridazione tra culture diverse avrebbe potuto davvero dare nuova vita all'Irlanda e, di riflesso, al resto del mondo.

¹⁷ *Ibidem*, p. 186.

¹⁸ HUGH KENNER, *A Colder Eye. The Modern Irish Writers*, Knopf, New York 1983, p. 255.

3.3 Le sezioni della rubrica: un ricco campionario umano e istituzionale

Cruiskeen Lawn si presenta al pubblico come un variegato universo antropologico attorno al quale orbitano tutta una serie di personaggi appositamente creati dalla penna di Myles. Ognuno di loro risponde a determinate caratteristiche e incide in maniera più o meno rilevante nella formazione di un modello di riferimento nel quale ogni lettore possa riconoscersi. Con la loro insistente presenza all'interno della rubrica, Myles riesce a veicolare anche una panoramica dei vizi e delle ambiguità che regnavano nel complesso reticolato umano irlandese. I loro ritratti, spesso caricaturali, servivano a mettere in luce un quadro articolato e multiforme della nuova società, ancora in fase di stabilizzazione.

In aggiunta a questa nutrita schiera di figure pseudo-fittizie, il nostro giornalista/scrittore, grazie alla sua fervente immaginazione, mette in piedi, con audacia, un circolo di uffici e di istituzioni che, con una potente carica rivoluzionaria, riescono a sovvertire non soltanto le più elementari norme sociali, ma anche le più basilari leggi a fondamento della realtà. Anche qui Myles utilizza la potente arma dell'umorismo, che funge da palliativo in una situazione interna sempre sull'orlo del precipizio, in cui il confine tra intraprendenza, desiderio d'autonomia e irrazionale avventatezza si faceva sempre più labile.

3.3.1 *La Waama e altre istituzioni*

Una delle più importanti associazioni presentate da Myles nella sua rubrica è la *Waama* (Irish Writers, Actors, Artists, Musicians Association), nata con il preciso scopo di dispensare servizi utili ai cittadini per elevarli al rango di sofisticati intellettuali, assistendoli in una serie di situazioni nelle quali è fondamentale fare sfoggio di erudizione.

In uno dei primi articoli, Myles pronuncia un'invettiva polemica ai danni del presidente dell'associazione, Sean O'Faolain, per cui da subito emerge l'importanza dei riferimenti non solo alla realtà irlandese, ma anche alla biografia di O'Nolan. O'Faolain si era affacciato sulla scena letteraria insieme ad O'Nolan, ma quest'ultimo non ne condivise mai il modello di letteratura, poiché troppo realista e tradizionalista. A O'Faolain furono attribuiti diversi incarichi istituzionali nel corso della sua carriera, ad esempio quello di direttore dell'*Arts Council of Ireland*, un'istituzione fondata nel

1951 dal governo irlandese per finanziare iniziative connesse all'arte irlandese e sponsorizzarne gli artisti. O'Nolan, ovviamente, contestò aspramente questa decisione perché convinto che l'idea di arte promulgata da O'Faolain non avrebbe favorito lo sviluppo della società irlandese ma, al contrario, avrebbe aumentato l'insularità della nazione e il suo isolamento rispetto ad un universo culturale molto più esteso. Probabilmente fu quest'episodio a fornire a O'Nolan l'idea per la *Waama* e a indurlo ad attaccare i membri dell'associazione che gli avevano preferito O'Faolain come presidente.

In un articolo egli mette in luce la pochezza di questi individui, riportando tutti i commenti fatti per escluderlo dalla presidenza, basati esclusivamente su pettegolezzi, degni delle più becere conversazioni tra comari.¹⁹ Inoltre demolisce l'immagine di O'Faolain paragonandolo a Dermot MacMurrough, personaggio storico del XII secolo, nonché archetipo della figura del traditore nella tradizione popolare irlandese. Quest'ultimo aveva chiesto aiuto al re d'Inghilterra per risolvere una questione interna all'Irlanda, permettendogli di insinuarsi nell'organizzazione della nazione. Anche il neo presidente poteva essere quindi considerato un traditore, perché con le sue spinte tradizionaliste non aveva fatto altro che deludere il sogno di modernità del Paese. Myles diventa personaggio centrale di questa serie di articoli e guida una scissione, dando vita ad un gruppo alternativo e ad una serie di iniziative di straordinaria portata, la più rivoluzionaria delle quali è senz'altro rappresentata dal "Myles na Gopaleen Book-Handling Service".

Nel primo articolo intitolato "Buchhandlung", Myles informa i lettori sulla genesi dell'iniziativa. Un giorno aveva fatto visita ad un uomo particolarmente facoltoso, ma altrettanto rozzo e persuaso che le persone più stimate e rispettabili della società irlandese fossero quelle in possesso di un'enorme quantità di libri nelle loro case. Pertanto aveva deciso di acquistare molte librerie e di assoldare un uomo che glielie riempisse con i testi più vari, non essendo in grado di farlo da solo, in quanto totalmente ignorante. A questo punto a Myles era balenata un'idea sensazionale, per quanto balzana: fornire un servizio in cui degli esperti sgualcitori di libri si recassero

¹⁹ "I could distinctly hear snatches of talk like 'never sober' [...] 'running round with a TD's wife', 'sell his mother for sixpence', 'belly full of brandy and unfortunate children without a rag', [...] 'pity unfortunate wife', 'what would people think', 'believe he was born in Manchester', 'probably fly-boy' [...] and so on I regret to say" (*BoM*, p. 15).

nelle case dei facoltosi con pretese di erudizione, con il precipuo scopo di sgualcire i testi conservati intonsi nelle loro biblioteche. In tal modo i proprietari di quelle dimore sarebbero apparsi come uomini di grandissima cultura. Per rendere questo servizio ancora più efficace, ma soprattutto accessibile a tutte le tasche, il giornalista aveva previsto, in una serie di articoli successivi, ben quattro tipi di trattamento a cui sottoporre i libri, variabili ovviamente in base alla cifra che l'acquirente era disposto ad investire:

Popular Handling – Each volume to be well and truly handled, four leaves in each to be dog-eared, and a tram ticket, cloak-room docket or other comparable article inserted in each as a forgotten book-mark. Say, £2 7s 6d.

Premier Handling – Each volume to be thoroughly handled, eight leaves in each to be dog-eared, a suitable passage in not less than 25 volumes to be underlined in red pencil, and a leaflet in French on the works of Victor Hugo to be inserted as a forgotten book-mark in each. Say, £2 17s 6d.

De Luxe Handling – Each volume to be mauled savagely [...], a passage in every volume to be underlined in red pencil with an exclamation or interrogation mark inserted [...], an old Gate Theatre programme to be inserted in each volume as a forgotten book-mark, not less than 30 volumes to be treated with old coffee, tea, porter or whiskey stains, and not less than five volumes to be inscribed with forged signature of the authors [...]. Say, £7 18s 3d.

Handling Superb – Every volume to be well and truly handled, first by a qualified handler and subsequently by a master handler who shall have to his credit not less than 550 handling hours; suitable passages in not less than fifty per cent of the books to be underlined and an appropriate phrase from the following list inserted in the margin: Rubbish! How true, how true! Yes, but cf. Homer, Od. Iii, 151 [...]. Not less than six volumes to be inscribed with forged messages of affection and gratitude from the author of each work: [...] "Dear A. B. Your invaluable suggestions and assistance, not to mention your kindness, in entirely re-writing chapter 3, entitles you, surely, to this first copy of 'Tess'. From your old friend T. Hardy. [...] There is far more than this to be had for the paltry £32 7s 6d (*BoM*, pp. 19-22).

Come emerge da questi estratti, Myles elabora con accuratezza ogni singolo aspetto della sua iniziativa, quasi fosse un vero e proprio commerciante di cultura. Mette in piedi un *business* rivolto a tutte le categorie di consumatori, in linea con le migliori strategie di mercato. Niente è lasciato al caso e la dovizia di particolari incrementa ancora di più il senso del comico, perché non ci si capacita di come un'idea tanto stramba e soprattutto basata su così tante menzogne, possa trovare effettiva applicazione. Nonostante ciò, la proposta riscuote un successo inaspettato, confermato proprio dalla strategia dell'autore di suddividerne la presentazione in più puntate, anche a distanza di qualche giorno. Creando *suspense* tra i lettori, questi ultimi erano

invogliati ad acquistare quotidianamente il giornale in attesa della prosecuzione dell'argomento d'interesse.

Attraverso il “Book-Handling Service”, Myles intendeva evidentemente denunciare l'ennesima stortura della società irlandese. Egli satirizza, infatti, la finta erudizione che veniva sbandierata per coprire una sostanziale ignoranza. Myles offre indirettamente una parodia delle persone, anche degli stessi membri dell'*Establishment* irlandese, che si arrogavano il diritto di discutere di questioni culturali e magari anche di fornire linee di indirizzo per la cultura del Paese, senza possedere neppure le competenze più elementari. Ancora una volta, pertanto, dai quadri offerti in *Cruiskeen Lawn* emerge un'Irlanda schiacciata dal peso dell'ipocrisia e dell'ignoranza di coloro che credevano di poter imporre le logiche del denaro in qualunque ambito, ma che in realtà risultavano poi essere poveri di qualsiasi valore morale.

Come corollario dell'iniziativa appena proposta, Myles ne ideò un'altra a beneficio dei lettori, soprattutto di quelli benestanti, che volevano sembrare persone di una certa cultura. La *Waama* accorse in loro aiuto, attivando l'efficace e remunerativo “Escort Service”. Per questa sezione di articoli l'autore ricorse ad un'idea già collaudata durante gli anni universitari. Sulla rivista d'ateneo *Comhthrom Féinne* il già audace O'Nolan, utilizzando l'eteronimo Brother Barnabas, aveva proposto un servizio simile, grazie al quale la gente sola poteva noleggiare degli accompagnatori, i cosiddetti “Eaters”, per recarsi al ristorante in compagnia, e non svelare la propria profonda solitudine. In questa nuova occasione, invece, Myles prevede l'intervento di una squadra di ventriloqui professionisti disponibili ad essere ingaggiati da donne o uomini facoltosi in occasione di qualsivoglia evento mondano. In questo modo i clienti potevano non solo accompagnarsi alle feste o a teatro con persone piacevoli e quindi in grado di suscitare le invidie di tutti, ma anche intavolare con loro lunghe discussioni di tono erudito, facendo acute osservazioni o apprezzamenti con cognizione di causa su vari argomenti, dalla musica alla pittura, passando per il balletto o la letteratura. O almeno fingere di farlo, poiché gli utenti di tale servizio non dovevano proferire parola: il ventriloquo avrebbe parlato per loro. Le sue risposte, preparate ovviamente ad arte, avrebbero dato lustro al committente strabiliando gli ascoltatori. Come l'attività precedente, anche questa prevedeva conversazioni diverse in base al denaro che si era

disposti ad investire. All'iniziale successo dell'iniziativa seguirono però, come illustrato in altri articoli della rubrica, una serie di spiacevoli incidenti. Myles racconta di come tra le fila degli accompagnatori si fossero infiltrati diversi imbroglioni, pronti a ricattare i clienti, minacciando di pronunciare frasi indecorose qualora non avessero accettato di pagare delle somme di denaro. L'iniziativa sembrava essere destinata al fallimento e l'ideatore ne prese atto con rammarico.

L'autore prende così nuovamente di mira l'ipocrisia dell'alta società irlandese che solo apparentemente poteva vantarsi di racchiudere in sé il miglior volto della città, ma che in realtà era costituita da un manipolo di imbroglioni pronti solo a dare sfoggio di una sapienza del tutto inesistente. I ventriloqui, invece, potrebbero rappresentare la classe dirigente della nazione, che con il pretesto della tutela dell'identità, aveva completamente plasmato le menti dei cittadini, ormai talmente plagiati dalle loro idee protezioniste da non riuscire più ad esprimere un pensiero in autonomia. L'attività di denuncia svolta da O'Nolan trovava quindi terreno fertile nel materiale proposto in *Cruiskeen Lawn*, ma il suo più grande merito risiedeva nella capacità con cui riusciva a trasmettere le sue osservazioni polemiche senza urtare particolarmente la suscettibilità altrui, grazie a quell'umorismo che lo accompagnerà nel corso della sua intera carriera giornalistica.

Egli prosegue nell'analisi antropologica dell'irlandese tipo proponendo un ulteriore corpo istituzionale, ovvero il *Royal Myles na Gopaleen Institute of Archeology*. Come emerge dalle varie colonne dedicate a questo gruppo, esso si occupa di svolgere prevalentemente analisi di tipo archeologico, dalle quali è possibile ricavare nuove informazioni riguardo l'evoluzione della civiltà irlandese, stravolgendo le conoscenze, date per certe, acquisite nel tempo: "discoveries are being made which may mean the end of civilisation as we know it; and the end, too, of all our conventional concepts of human, social, artistic, geological and vegetable evolution" (*BoM*, p. 318). Ancora una volta è la carica rivoluzionaria di Myles a prendere il sopravvento. L'aspetto sicuramente più rilevante di questa sezione emerge proprio grazie all'abilità dello scrittore nel fornire notizie di caratteristiche intrinseche agli irlandesi, avvalorandole come tratti dominanti addirittura presenti già nei loro antenati. La conferma archeologica e di conseguenza anche scientifica viene usata come strumento per dare credito ad una certa visione della società, filtrata in realtà dagli occhi di Myles.

Interessanti sono anche i giochi di parole, che il giornalista, con la sua straordinaria capacità di dominare il linguaggio, riesce a creare.

Myles, ora nei panni di archeologo, annuncia ad esempio il sensazionale ritrovamento del Corkadorky Man che, secondo un'opinione diffusa, doveva essere il progenitore di tutti gli altri ominidi ritrovati durante le ricerche archeologiche.²⁰ Il giornalista sottolinea un tratto dominante della fisionomia di questo essere preistorico: l'eccezionale lunghezza del dito indice destro, che nella parte superiore presenta una dentellatura piuttosto marcata e dei segni di usura. Secondo le teorie degli antropologi, questo sarebbe il risultato della cattiva abitudine dell'antenato di mettere le cose sul dito, tenendole lì per lunghissimi periodi. Qui Myles riesce abilmente a rappresentare alla lettera una famosa espressione appartenente al linguaggio gaelico *cuir an anméar fhada*, che corrisponde all'inglese "putting things on the long finger". Questo modo di dire ha ovviamente anche un significato figurato, ovvero quello di posporre le cose a un tempo indefinito. Ciò spiega perfettamente la prosecuzione dell'articolo:

This corroboration of the well-known folk idiom about putting things on the long finger is curious and may mean that Corkadorky Man may explain for us at last why our record in the world as men of affairs has always been so miserable (*BoM*, p. 321).

L'operazione posta in essere da Myles è molto chiara: parte da un'espressione gaelica tradizionale per avvalorare una caratteristica radicata nella personalità prototipica degli irlandesi. In questo caso, ad esempio, attraverso il tratto fisionomico dell'antenato che materializza il detto gaelico, Myles mette in evidenza, con intento denigratorio, il consueto atteggiamento indolente degli irlandesi, incapaci di prendere iniziative e pertanto condannati anche al fallimento negli affari.

Ma le intenzioni di Myles non sono sempre e necessariamente critiche. In alcuni casi egli mette in risalto anche le qualità dei suoi connazionali. Lo fa, in questa sezione, descrivendo ad esempio un aspetto del Corkadorky Man: "From inquiries I have made, I am glad to say [...] that the hands bear no traces of cheese or of the despised cheese-paring tools". Per interpretare il valore di questo aspetto bisogna fare nuovamente riferimento al significato di un'espressione, in questo caso "cheese-paring", che oltre

²⁰ Anche qui troviamo un riferimento alla località immaginaria di Corkadorky, simbolo dell'antica Irlanda di lingua gaelica, già adottata da O'Brien come *setting* per il romanzo *An Béal Bocht*. Ciò avvalorava ancora di più il tentativo di offrire un prototipo dell'uomo irlandese, fortemente radicato sul territorio.

a significare “levare la crosta al formaggio”, può essere usata anche come aggettivo nell’accezione di gretto, villano oppure avaro. Il fatto, dunque, che sul progenitore della stirpe irlandese non fossero stati trovati segni di questi “cheese-paring tools”, avrebbe dovuto indicare che il popolo d’Irlanda non dovesse essere considerato gretto o rozzo, né tantomeno avaro. Gli irlandesi si distinguevano piuttosto per la loro generosità e compostezza negli atteggiamenti. Per una volta, quindi, la penna di Myles non è una frusta pronta a sferzare colpi contro l’Irlanda, bensì una piuma, usata per accarezzarla.

Ancora legata all’interpretazione delle parole e ai suoi doppi sensi è la *Cruiskeen Lawn of Voluntary Jurisdiction*, un altro filone narrativo della rubrica. Questa istituzione viene prevista dallo scrittore proprio per parodiare l’ampollosa burocraticità della legge e della giustizia, che si affidavano spesso a formule latine incomprensibili per la popolazione media irlandese. Il giudice Twinfeet, protagonista degli articoli, pretende infatti la massima chiarezza dai membri della corte, correggendo eventuali storture:

The first case was called the other day before His Honour, Judge Twinfeet, who was attired in a robe of poplin green. He ‘opened’ that abstraction, the ‘proceedings’, by expressing the hope that there would not to be too much jargon. ‘Justice is a simple lady,’ he added, ‘not to be overmuch besmeared with base Latinities’ (*BoM*, p. 137).

Questa sezione gioca molto su una delle più spiccate capacità del comico, ovvero quella di sfruttare la polisemia delle parole, dei veri e propri giochi con esse.

3.3.2 *Central Research Bureau*

Accanto alle associazioni finora presentate, ce n’è una che, più di altre, riesce a dimostrare la straordinaria capacità inventiva di Myles e la sua abilità nel destreggiarsi in qualsiasi ambito della realtà e dell’immaginazione. Il *Myles na Gopaleen Central Research Bureau* fece la sua prima apparizione sul giornale nel 1941. Esso si presenta come un immenso serbatoio di idee, più o meno realizzabili, insieme alla descrizione di tutta una serie di invenzioni scaturite dalla mente dell’eccentrico giornalista. Gli articoli di questa sezione si presentano nelle varie edizioni dell’*Irish Times* come una sorta di ritornello, inframmezzate nell’immensa polifonia di voci della rubrica e si impongono come una panacea per molte delle avversità che la società irlandese è

chiamata a fronteggiare. Le invenzioni proposte da Myles sono variegatissime e indirizzate a moltissimi membri della comunità civile.

Alcune sono di utilità comune e servono a semplificare le incombenze dell'amministrazione pubblica, ad esempio nel campo delle infrastrutture. Myles in un'occasione si improvvisa, ad esempio, ingegnere meccanico escogitando un sistema per risolvere il problema del funzionamento del servizio ferroviario in tempi di penuria di carburante. Egli prevede l'installazione di torbiere sulle rotaie e di un apparecchio costituito da pale capaci di caricare la torba sul treno in corsa, per rifornire la caldaia a getto continuo. Un altro giorno, invece, racconta di essere stato convocato da alcuni amministratori comunali per fronteggiare la questione del risparmio energetico. L'eccessivo consumo di energia elettrica stava infatti mettendo in ginocchio le scarse risorse di Dublino e bisognava trovare fonti alternative. Myles allora illustra la possibilità di sfruttare il gas proveniente dalle fogne per alimentare quantomeno l'illuminazione pubblica. Per chiarire in modo efficace il funzionamento di questo progetto, l'inventore fornisce addirittura una rappresentazione concreta dell'impianto:

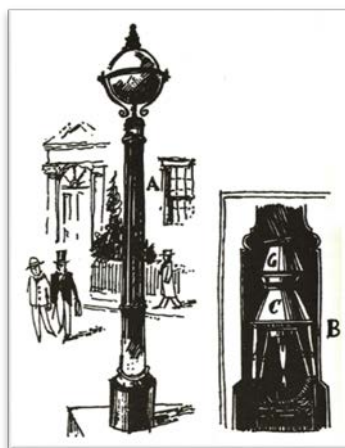


Fig. 11: Impianto di illuminazione proposto dal Central Research Bureau.

Questo è senz'altro uno dei più efficaci strumenti comunicativi introdotti da O'Nolan nella sua produzione giornalistica. Egli, infatti, era sempre stato particolarmente affascinato dal potere delle immagini. Probabilmente la sua idea si fondava sul fatto che, attraverso un'immagine, i contenuti del testo potessero essere veicolati e compresi più facilmente. Per questo motivo, accompagnava spesso l'esposizione delle proprie invenzioni con disegni, talvolta anche un po' rozzi ed imprecisi, sia di oggetti sia di macchinari o congegni strampalati brevettati al Centro

Ricerche. La presenza di illustrazioni avrebbe facilitato i lettori nella fruizione del contenuto, soprattutto quando si fossero trovati di fronte a strumenti o meccanismi mai visti né sentiti fino ad allora. Molto spesso le rappresentazioni venivano realizzate di suo pugno, altre volte, invece, faceva uso di ritagli ricavati da enciclopedie di epoca vittoriana, come testimoniato da Jack White: “When he finally left the Department his successor found in his desk an old Victorian encyclopaedia with most of its engravings cut out, to provide the raw material for the Myles na Gopaleen Research Bereau”.²¹ Myles pertanto realizzava una sorta di collage, che indirettamente riproduceva anche la tecnica usata per comporre *Cruiskeen Lawn*. In questo caso, infatti, venivano ritagliati brevi squarci di vita dublinese e assemblati con materiale di natura fantastica, dando vita ad un variegato *pot-pourri* di realtà e immaginazione.

Sono molte le invenzioni che Myles accompagna con le illustrazioni. Un'altra di queste riproduce un nevometro, l'ennesima bizzarria da lui creata per raccogliere la neve e misurarne la quantità.



Fig. 12: Nevometro.

Probabilmente anche in questo caso la rappresentazione visiva serve a dare dignità realistica ad un oggetto che altrimenti sembrerebbe assolutamente inconsistente ed inimmaginabile. Spesso l'utilità degli apparecchi descritti è molto dubbia, ma la *verve* comica dell'autore riesce a superare anche questo *impasse*, giustificando le trovate apparentemente più assurde, rappresentandole come strumenti per punire la boria di

²¹ JACK WHITE, *op. cit.*, p. 70.

coloro che si pavoneggiano con la loro erudizione. Il nevometro ha, appunto, questo scopo:

There is one great advantage in having a snow gauge on your premises. Supposing some moon-faced young man who reads Proust happens to be loitering about your house, blathering of him about art, life, love and so on. He is sure to have a few cant French phrases, which he will produce carefully at suitable intervals [...]. Inevitably the day will come when he will sigh and murmur: '*Mais où sont les neiges d'antan?*' Here is your chance. [...] Seize the nitwit by the scruff of the neck, march him out to the snow gauge and shout: 'Right in that bucket, you fool!' (*BoM*, p. 113, corsivo nel testo).

Myles ribadisce di schierarsi dalla parte della gente umile, semplice, che non pretende di essere ciò che non è. Il suo umorismo viene usato come scudo a difesa della genuinità di un popolo che poteva trovare in questo aspetto un punto di forza per affermare la propria unicità e avvalorare il proprio diritto all'indipendenza. Allo stesso tempo, però, esso può anche essere adottato come un'arma per colpire coloro che, a causa della troppa presunzione e convinti di avere una risposta a tutto, stavano rischiando di mandare una nazione intera alla deriva.

Il giornalista sente su di sé la responsabilità di offrire un servizio utile alla comunità, crede di dover far qualcosa per risollevarla dall'inevitabile senso di frustrazione avvertito in seguito a tutti gli avvenimenti tragici che storicamente avevano colpito l'Irlanda e che ancora la minacciavano, ad esempio la Seconda guerra mondiale. Pertanto prevede molte invenzioni con un immediato fine pratico da applicare nei settori più svariati. Egli immagina, ad esempio, il Trinchio, un inchiostro in grado di emanare vapori ubriacanti, con il quale si potessero stampare alcune sezioni dell'*Irish Times*. In questo modo ognuno avrebbe potuto leggere il giornale quando lo riteneva opportuno e avrebbe potuto scegliere fin quando usufruire delle sue emanazioni alcoliche, senza limiti di orario, diversamente da ciò che accadeva in Irlanda dove i pub dovevano essere obbligatoriamente chiusi entro le dieci di sera, con profondo rammarico dei loro assidui frequentatori, tra cui lo stesso O'Nolan. Molto spesso Myles spostava l'asse del discorso sul tema del bere, poiché da questo tema si sentiva particolarmente coinvolto, essendo tragicamente dipendente dall'alcool. Egli voleva dunque comunicare con più facilità con il suo pubblico, dando nelle sue colonne segnali di un'ossessione che nei suoi risvolti tragicomici poteva riscuotere un notevole seguito da buona parte dei lettori, vittime come lui di questo

vizio. Lo stesso tema viene ripreso con la proposta di creare “intoxicating ice cream” (*BoM*, p. 122), ovvero gelati in grado di dare la sbornia.

Altra creazione con funzione pratica è, ad esempio, la marmellata elettrica, cioè ricavata da materiale elettrico di scarto. Qui Myles dà prova della sua impareggiabile abilità linguistica giocando molto sui doppi sensi tra l’ambito semantico della frutta e quello dell’elettricità. Ad esempio afferma che gli esperimenti “will not be fruitless”, che la nuova marmellata verrà prodotta non in chili, ma in chilowattora e che sarà possibile realizzare un’ottima “ohm-made” marmellata di ampère (*BoM*, p. 125).

Il problema dell’importanza dello *status* sociale fronteggiato con il *Book-Handling Service* emerge nuovamente quando egli propone l’idea di installare dei telefoni finti all’interno delle abitazioni. Per gli irlandesi, infatti, avere un apparecchio telefonico era diventata una necessità, non tanto per la funzione svolta, quanto piuttosto per ciò che esso rappresentava: “A telephone on display in your house means that you have at least some ‘friend’ or ‘friends’ – that there is somebody in the world who thinks it worthwhile to communicate with you” (*BoM*, p. 128). Possedere un telefono equivaleva ad avere un ruolo importante nella società, ma non tutti potevano sostenerne i costi. Myles perciò propone una serie di apparecchi finti di costo variabile, in grado di simulare delle conversazioni. Indirettamente qui lo scrittore induce nuovamente alla riflessione, sottolineando la superficialità della società irlandese, che metteva l’apparenza in primo piano, dimenticandosi però, spesso, della sostanza.

La ricchezza di questi articoli sta nella possibilità di una loro doppia interpretazione: coloro che intendevano leggerli con occhio critico, vi avrebbero trovato numerosi spunti di riflessione e avrebbero potuto condividere o no le denunce, più o meno indirette, inserite dall’autore. Chi invece cercava in questa rubrica un rifugio lontano dalle angosce dell’esistenza, avrebbe trovato, anche grazie alle strampalate e divertenti invenzioni mylesiane, sicura consolazione.

3.3.3 *Dramatis personae in Cruiskeen Lawn*

Il rapporto che il nostro autore instaura con i lettori è così importante, che egli decide di inserire una trasposizione concreta del proprio pubblico, oggettivandolo in “The Plain People of Ireland”. Il gruppo diventa l’interlocutore privilegiato dello scrittore e protagonista di molti scambi dialogici, tanto da poter essere considerato alla

stregua di un vero e proprio personaggio, che compendia in sé tutta la *middle class*. Appare come una sorta di coro, un controcanto che si oppone alla voce principale di Myles, ma è un coro ingenuo, privo di erudizione, che oppone il proprio linguaggio popolare alle magnificenze stilistiche del narratore. I “Plain People” agiscono come veri e propri *agents of disruption*, elementi di disturbo che intervengono durante gli eccessi immaginativi dello scrittore, quando, cioè, i suoi ragionamenti cominciano a diventare un po’ troppo astrusi e quindi difficilmente apprezzabili da un pubblico di gente comune. Con la loro semplicità e dabbenaggine riportano Myles con i piedi per terra, lo costringono ad interrompere i suoi monologhi pedanti per dedicarsi ad un dialogo, spesso esasperante, con loro.

Si crea così un contrasto non indifferente tra la dimensione a tratti sublime in cui si muove Myles e quella mediocre di questo nuovo “personaggio”. I “Plain People” appaiono, infatti, di bassa cultura, poco sofisticati, quasi grezzi nella loro semplicità e mostrano spesso scarsissimo interesse nei confronti degli argomenti affrontati da Myles. Nell’occasione che segue, ad esempio, Myles parla e viene improvvisamente interrotto:

Several people have written to compliment me on my drawings and to express astonishment at the variety of styles I can adopt. [...] It is no lie to say that they are delightful. How do I do it? I cannot say. Genius, take it how you will, is an odd thing. My fingers [...] are long, nervous and beautifully shaped, the fingers of an artist. [...] My face, too...

The Plain People of Ireland: Could we hold the face over till tomorrow?

Myself: Certainly (*BoM*, p. 79, corsivo nel testo).

Altre volte, quando si affrontano argomenti di un certo rilievo, i “Plain People” spostano l’attenzione su questioni molto più banali. In un articolo, ad esempio, mentre Myles affronta il discorso delle atrocità della guerra e della scarsità di risorse di cibo, persino di tè, i “Plain People” prendono la parola solo per dire: “That reminds me it is tea-time! Good-bye! (*BoM*, p. 80). Il quadro delineato da Myles è desolante: l’unico desiderio di queste persone sembra essere quello di leggere soltanto barzellette, aneddoti, pettegolezzi. Si dilettono solamente quando devono confrontarsi con lui sulle modalità compositive di un gioco di parole, storpiano quelle eccessivamente dotte, utilizzando esclusivamente frasi fatte o *cliché*, che irritano profondamente il giornalista. Lui non gliele manda a dire, talvolta anche insultandoli o comunque

prendendoli bonariamente in giro, attirandoli in tranelli fatti di doppi sensi o giochi di parole incomprensibili.

Attraverso la creazione di questa “corale” figura fittizia, Myles sembra immaginare quale potesse essere l’effetto dei suoi articoli sulla mediocre popolazione irlandese, mostrando profondo sconforto per il filisteismo dei lettori ai quali era costretto a rivolgersi. A ben vedere, tuttavia, egli sfrutta questo espediente con il fine opposto, ovvero quello di lusingare il proprio pubblico. Non bisogna, infatti, dimenticare che “The Plain People of Ireland” rappresentano un destinatario fittizio: non sono i lettori veri, sono soltanto un bersaglio usato per il divertimento dei lettori veri. Se infatti il vero pubblico è in grado di ridere della dabbenaggine e della pochezza intellettuale dei “Plain People”, significa che esso è nettamente più sofisticato e culturalmente superiore a ciò che Myles ha ironicamente descritto. Strategicamente, inoltre, egli invia un monito ai lettori, che si sarebbero sentiti indubbiamente più invogliati a mostrare interesse per il contenuto della rubrica, anche solo per non fare la figura del “Plain Man”.

Un altro filone che riscosse molto successo all’epoca della pubblicazione di *Cruiskeen Lawn* furono le scenette che avevano come protagonista la maldestra e improbabile coppia formata dal poeta romantico inglese Keats, e da George Chapman, traduttore rinascimentale di Omero. La grande abilità di O’Nolan nell’assemblare elementi apparentemente inconciliabili viene confermata anche in questa occasione, poiché abbiamo a che fare con due personaggi appartenuti ad epoche diverse, ma che per uno strano scherzo narrativo si ritrovano insieme a condividere una serie di esperienze.²² Essi perdono tutti i connotati storici e diventano semplicemente delle maschere con le quali intraprendere un viaggio pieno di avventure differenti e in più parti del mondo.

Al centro di queste storie vi è nuovamente la parola e i suoi molteplici significati, attraverso i quali è possibile creare il gioco semantico che sta alla base di ciascuna scenetta e che genera riso. Un’altra particolarità è che tutte le vicende seguono lo stesso schema: Keats e Chapman si trovano implicati in una situazione critica, dalla quale cercano di districarsi e che viene narrata in terza persona quasi fosse

²² In realtà c’è qualcosa che accomuna i due poeti, in quanto Keats aveva scritto una poesia proprio in onore di Chapman, intitolata *On First Looking into Chapman’s Homer*.

un aneddoto. Chapman di solito è il protagonista della storia, mentre Keats si limita a commentare ciò che accade. Tutte le narrazioni condividono un gioco di parole proprio in ultima battuta, nella cosiddetta *punch-line*, che si impone come elemento fondamentale, se non addirittura come fulcro dell'intero racconto. Solitamente è Keats a pronunciare quest'ultima frase, mentre il compagno di avventure si limita a reagire allo scherzo verbale con gemiti o lamenti.

L'effetto umoristico non è, però, merito esclusivo del gioco di parole spesso deludente come una freddura mal riuscita. Esso dipende piuttosto dall'improvvisa apparizione della battuta in un momento in cui nessuno se la sarebbe aspettata. La prima parte della vicenda normalmente non fa supporre nulla di buono, poiché la situazione appare piuttosto critica per i protagonisti o comunque difficile da fronteggiare. Si verifica un accumulo di tensione creata dalle aspettative formatesi con l'incipit. Nel momento in cui però viene pronunciato il *pun*, queste ipotesi nefaste vengono disattese e la tensione accumulata viene sciolta. Proprio lo scarto tra l'ansia iniziale e il finale inaspettato genera il riso, che sancisce il potenziale comico della narrazione. L'ilarità è data anche dal fatto che molto spesso O'Nolan sceglie citazioni piuttosto note come frasi ad effetto finali, facendo soprattutto attenzione a mantenerne le sonorità. Queste però vengono collocate in contesti totalmente diversi da quelli originari, per cui il senso è decisamente stravolto e l'esito assolutamente sconcertante. Tanto che anche il più attento lettore potrebbe sentirsi destabilizzato da questo procedimento, se non fosse troppo occupato ad apprezzarne l'arguzia.

Un esempio piuttosto efficace di questa tecnica viene mostrato nell'episodio in cui Keats e Chapman si trovano a confrontarsi con il famoso ingegnere aeronautico, nonché scrittore, John William Dunne:

Keats once met a man called Dunne and invited him to dinner. It happened that Dunne was a hefty, well-nourished party who usually ordered his steaks in pairs and spent at least two hours at the table every time he visited it. He accepted the poet's invitation and was thunderstruck to find himself faced with a mess of green herbs, with damn the thing else to relieve the green greenness of it all. 'What's this?' he asked rudely. 'An experiment with *thyme*,' Keats said.²³

²³ MYLES NA GOPALEEN, *The Various Lives of Keats and Chapman and The Brother*, ed. by Benedict Kiely, Paladin, London 1990, p. 60 (corsivo nel testo). Le prossime citazioni da questo testo verranno indicate con l'abbreviazione in parentesi VLKC, seguita dal numero della pagina.

In questa storia Myles compendia molti aspetti messi in evidenza nella descrizione delle procedure di questa sezione. Innanzitutto abbiamo fin da subito la presentazione di una circostanza possibile solo nella finzione narrativa, ma impossibile nella realtà. Keats e Dunne non sono contemporanei, per cui il fatto che il poeta inviti a cena l'ingegnere pone già le basi di una storia incentrata sull'assurdo, dove qualsiasi limite logico-razionale viene scardinato. Si nota come O'Nolan operi una tipizzazione dei personaggi di Keats e Chapman estirpandoli dal loro contesto originario e trasformandoli in figure jolly capaci di adattarsi a qualsiasi contesto. Inoltre, attuando la sua strategia comica, si diverte a mettere in evidenza anche gli aspetti meno nobili di personaggi eminenti della tradizione irlandese. Qui, ad esempio, Myles non offre certo un quadro celebrativo di un uomo del calibro di Dunne, la cui fama era stata storicamente alimentata dalle sue opere aeronautiche e dalle importanti sperimentazioni sul tempo. Nel testo l'unica cosa che Dunne si mostra interessato ad alimentare è il proprio stomaco. Viene, infatti, dipinto come un uomo di corporatura robusta, piuttosto ingordo, che si mostra stizzito quando scopre che la cena offertagli da Keats si compone di misere erbe di scarso impatto sulle sue papille gustative.

La situazione sembra pertanto essere piuttosto critica, poiché il lettore si accorge dell'irritazione provata da Dunne, e raggiunge il suo *climax* quando questi chiede, mostrando fastidio, cosa ci sia nel piatto che ha davanti. La battuta finale scioglie questa tensione, agendo come una sorta di *anti-climax* e favorendo una reazione ilare. Myles, infatti, gioca molto sulle omofonie delle parole, riprendendo il titolo della più famosa opera di Dunne, intitolata *An Experiment with Time*, modificandone l'ultimo elemento e sostituendolo con la parola "thyme", che ovviamente rientra nel campo semantico delle erbe e che fonicamente richiama la pronuncia del vocabolo originario. L'autore si mostra abilissimo nella sperimentazione linguistica, ma soprattutto riesce a padroneggiare perfettamente le strutture del comico, in questo caso dissacrando un'opera cardine per gli studi sul tempo. La logica di tutta l'azione sta, insomma, nel finale, dove viene svelato il palinsesto di tutta la procedura comica, sfumando moltissimo un'atmosfera inizialmente carica di tensione. Ovviamente il lettore, per comprendere il gioco attuato dallo scrittore, deve essere dotato di un certo *background*, che gli consenta di riconoscere nella battuta finale di Keats una citazione dotta, tratta dal titolo di un'importante opera scientifica.

La stessa cosa accade in un altro episodio, in cui si scherza su un'espressione particolarmente diffusa:

Once when Keats was rotting in Paris a kind old lady gave him a lump of veal and advised him to go home and cook and stuff it into himself. During a desperate attempt to grill it with tongs over an open fire, the meat caught alight. The poet is thought to have muttered something like 'la Veal lumière' (under breath that hinted of bountifullest barleycorn). Chapman was out at the Folies (VLKC, p. 82).

Anche in questo caso, Myles introduce la situazione, ambientandola stavolta nella capitale francese. Tutta l'azione si muove intorno al tentativo di Keats, andato letteralmente in fumo, di arrostitire un pezzo di vitello. L'intervento finale del poeta, riportato indirettamente, conferma la volontà di minimizzare la serietà del fatto, con un gioco di parole, nuovamente basato sull'omofonia. La frase "la Veal lumière" ricalca foneticamente la ben più nota espressione "la ville lumière", usata come epiteto per riferirsi alla città di Parigi. In questo caso la strategia ironica consiste nel demolire la poeticità connessa a tale espressione, accostandola all'immagine prosaica di un vitello in fiamme. Le luci non sono più quelle che illuminano romanticamente la capitale francese, bensì quelle create dal fuoco che ha polverizzato l'appetitoso pasto.

Molto spesso anche le espressioni idiomatiche rientrano nelle rivisitazioni umoristiche di Keats e Chapman, creando uno straordinario doppio senso, che stimola le sinapsi del lettore:

Chapman [...] had accompanied his eldest son to a school cricket match. In the course of the day, Chapman found himself without cigarettes and was told the nearest shop was ten miles away. He took the obvious course of making his way to the visitors' cloakroom and carefully went through the pockets of the guests' overcoats. [...] A rather ironical thing happened the following day. The Headmaster wrote to Chapman to say that Chapman's son was strongly suspected of having pilfered from guests' overcoats on the day of the match and that the question of expulsion was under consideration. [...] Keats advised that Chapman should reply saying that he had personally witnessed another boy going through the coats; that he did not care to reveal this boy's identity but that in view of his own carelessness in not reporting the matter, he for his part would penalise himself to the extent of replacing all the missing property.

Chapman accepted this suggestion, 'I hope it will work,' he said. 'I believe there is a very bad atmosphere in the school since this happened.'

'It will clear the *heir*,' Keats said (VLKC, p. 89, corsivo nel testo).

La vicenda si presenta sin dall'inizio piuttosto seria, Chapman viene trasformato in un volgare ladruncolo di sigarette che, con questo misfatto, ha messo a rischio la reputazione e il futuro del suo stesso figlio. La criticità dell'evento viene già attenuata con la proposta fatta da Keats, ma viene definitivamente sciolta grazie al suo gioco di

parole finale. Esso si basa sull'espressione idiomatica inglese "to clear the air" che, nel suo significato metaforico, indica la volontà di fugare ogni dubbio relativo ad una persona, facendo chiarezza su un episodio sospetto, restituendogli così la dignità e riabilitandone la reputazione. Avendo bene in mente il senso di quest'espressione, Myles dà vita ad un gioco di parole basato sulla sostituzione del termine *air* con l'omofono *heir*. In questo modo egli rinvia alla volontà di Chapman di riabilitare la reputazione del figlio, facendo decadere tutte le accuse a suo carico. Ma non contento di questo, rimanda anche all'accezione letterale del fraseo, ovvero all'idea di cambiare aria all'interno di una stanza. Avendo a che fare con un furto di sigarette, l'atmosfera fumosa sembra inevitabile, per cui cambiare aria può aiutare a renderla più salubre, oltre che a scagionare l'ignaro ed innocente figlio di Chapman.

Questi esempi mostrano che il linguaggio, se opportunamente dominato, può essere messo completamente a servizio dell'artista desideroso di plasmarlo grazie alla propria capacità creativa. Ma questa non è l'unica riflessione alla quale induce la serie di articoli su Keats e Chapman. Questi ultimi, come detto, sono personaggi facenti parte di una tradizione letteraria ben consolidata. Nonostante ciò, in questa rubrica il loro valore viene decisamente ridotto, in quanto essi diventano protagonisti delle vicende più improbabili, completamente asserviti alle logiche del comico. Si impara a ridere di loro e in un certo senso essi accettano di essere ridicolizzati, pur di essere inseriti in un contesto contemporaneo. Imparare a ridere della tradizione non deve però essere visto come un atto sacrilego. O'Nolan sperava, al contrario, di creare un dialogo aperto tra tradizione e contemporaneità, con la volontà di smuovere i modelli antichi dalla loro fissità, attualizzandoli e ampliando il campo culturale di riferimento. Ironizzare un po' sui canoni doveva, nelle sue intenzioni, indurre a considerare l'idea che la tradizione potesse anche non rappresentare un modello assoluto da venerare. Doveva imparare a collaborare con la modernità, instaurando un rapporto di inclusione e non di esclusione con essa. Era questa, secondo O'Nolan, la vera strada per il progresso sociale e culturale.

Per aprirsi alla modernità risultava fondamentale abbandonare tutto il vecchiume radicato nei meandri della cultura. A questo proposito, Myles decise di intraprendere un percorso di analisi linguistica, mettendo ironicamente in evidenza quanto vi fosse di obsoleto in una lingua come l'inglese. Essa aveva incorporato strutture fisse,

divenute ormai trite e bisognose di rinnovamento, identificate come *cliché*. Per dimostrare la portata di questo fenomeno egli pubblicò alcuni articoli che avrebbero formato il cosiddetto *Catechism of Cliché*. In questa sezione il linguaggio viene dissezionato e l'inutile fissità espressiva stigmatizzata.

Sin dal primo pezzo, Myles specifica il reale statuto di questo "catechismo":

A unique compendium of all that is nauseating in contemporary writing. Compiled without regard to expense or the feelings of the public. A harrowing survey of sub-literature and all that is pseudo, mal-dicted and calloused in the underworld of print (*BoM*, p. 202).

Questi articoli si presentano come un attacco alle forme standardizzate della lingua, ormai solidificate nell'uso comune e che comportano ridondanze nel testo, spesso prive di significato. La sua critica si rivolge alle operazioni di scrittori o giornalisti contemporanei che infarciscono le loro opere di queste strutture stereotipate, che magari sono totalmente fuori luogo in quel contesto, soltanto per non venir meno alla formula consolidata del *cliché*. Lo scrittore considera questa costruzione in maniera piuttosto negativa, ritenendola "a phrase that has become fossilised, its component words deprived of their intrinsic light and meaning by incessant usage" (*BoM*, p. 227). Myles rifiuta le operazioni di standardizzazione del linguaggio, allo stesso modo in cui condanna i tentativi di inglobare una civiltà complessa e variegata come quella irlandese all'interno di canoni precostituiti.

Egli agisce come un moralizzatore che intende scuotere le coscienze dei suoi lettori, ponendoli di fronte alla limitatezza intrinseca di tali strutture. Pertanto, li coinvolge attivamente in un gioco di domande e risposte, in modo che siano in grado di cogliere autonomamente la povertà semantica di queste immagini convenzionali, totalmente svuotate di senso. Eccone un esempio:

- The Myles na gCopaleen Catechism of Cliché. Part one. Section one.
- Is man ever hurt in a motor smash?
 - No. He sustains an injury.
 - Does such a man ever die from his injuries.
 - No. He succumbs to them.
 - Correct. But supposing an ambulance is sent for. He is put into the ambulance and *rushed* to hospital. Is he dead when he gets there, assuming he is not alive?
 - No, he is not dead. Life is found to be extinct.
 - Correct again. A final question. Did he go into the hospital, or enter it, or be brought to it?
 - He did not. He was admitted to it.
 - Good. That will do for today (*BoM*, p. 202).

Myles fa qui uso di una serie di formulazioni perifrastiche per condensare un gruppo di espressioni ormai cristallizzate all'interno del gergo giornalistico e non solo. Questo tipo di struttura basata su circonlocuzioni, oltre ad essere già nota allo stile di O'Nolan che l'aveva utilizzata in *At Swim-Two-Birds*, si dimostra anche perfetta per dimostrare quanto siano superflue tante parole per esprimere un concetto semplice. In questo caso essa viene usata per decostruire il *cliché* ma con una modalità un po' particolare. La parafrasi del *cliché* precede la menzione del *cliché* stesso e l'analisi distrugge totalmente l'effetto dell'automatismo. In tal modo, il lettore si trova un po' smarrito, ma riesce a comprendere appieno l'intento ironico dell'autore. D'altronde, O'Nolan aveva fatto del potere della parola il suo punto di forza e non poteva accettare che questa venisse limitata da rigide formulazioni stereotipate. Ancora una volta, l'autore si ribella alle convenzioni, oppone il proprio desiderio di autonomia a qualsiasi tentativo di imposizione, sia linguistico che sociale. Prendere per buono un *cliché* senza mai metterne in discussione il valore formale avrebbe significato accettare di rimanere confinati entro precisi schemi di pensiero. Avrebbe implicitamente mandato un messaggio di accondiscendenza ai tentativi di sabotare l'indipendenza di pensiero di un intero popolo e soprattutto di volerne sempre controllare gli slanci innovatori e la volontà di emanciparsi dalle strutture imposte e precostituite. In fondo ogni articolo di Myles persegue uno scopo preciso, ma tutti sono accomunati dalla volontà di liberare l'Irlanda e i suoi abitanti dalle prescrizioni di un governo talmente legato alle consuetudini anche in ambito linguistico e culturale, da non riuscire a riconoscerne i limiti o i difetti.

Oltre ad individuare le tipologie più frequenti di luoghi comuni all'interno del suo "catechismo", Myles realizza anche una serie di articoli in cui analizza i comportamenti di alcuni personaggi utilizzando queste strutture stereotipate. La sempre incisiva penna dell'autore identifica tale gruppo con l'etichetta di "The Bores", gli Scocciatori. La denominazione è già di per sé molto emblematica: queste persone prediligono scocciare il prossimo e lo fanno con atteggiamenti pedanti, spesso noiosi, fastidiosamente insistiti, e irritanti. Gli Scocciatori rappresentano l'ennesimo campionario umano posto sotto la lente d'ingrandimento di Myles, investigatore inclemente della società irlandese. Sono probabilmente soggetti che lo scrittore ha incontrato durante le sue assidue frequentazioni dei pub dublinesi, dove, essendo un

bevitore schivo e solitario, si dedicava spesso all'osservazione delle varie tipologie umane che li bazzicavano. L'autore mette in evidenza tutta la loro superbia e la tendenza a vantarsi. Ogni volta essi emergono dal loro anonimato per parlare di tutto ciò che sono in grado di fare o di capire e così facendo credono di ridurre gli interlocutori a mediocri figure senza qualità.

In realtà, l'immagine che ne emerge è completamente opposta. Myles li trasforma in una sorta di caricatura di cui non si può far altro che ridere, prendendo atto dell'insignificanza del loro ruolo all'interno delle dinamiche della società. Il loro unico scopo nella vita sembra essere quello di turbare la serenità altrui, con la convinzione di avere qualche peculiarità che li distingue dalla massa:

The sort of bore I have been attempting to define in recent notes is a bore and outright bore; boring other people is his sole occupation, enjoyment, recreation. No thought of gain would he permit to sully his 'art', indeed, many of them are prepared to lose money [...] if they see a good opportunity of pursuing their nefarious vocation (*BoM*, p. 294).

La loro è una vocazione che viene perseguita con tenacia e che Myles dipinge perfettamente con la sua consueta *verve* comica.

Egli offre un'articolatissima carrellata dei tipi più strampalati tra cui si annovera, ad esempio "The Man With The Watch". Quest'ultimo è dotato di un orologio d'oro 98 carati, pagato cinquanta sterline e che, dopo soli cinque anni di vita, ha smesso di funzionare. Lo Scocciatore, però, non ammetterà mai di aver fatto un brutto affare e si spende piuttosto nel sottolineare di averlo comprato circa vent'anni prima al misero prezzo di mezza sterlina e che, da allora, non ha perso neanche un minuto. Un ottimo affare, dunque, che solo una persona con le sue capacità ha potuto riconoscere. L'autore evidenzia il senso di onnipotenza di questi Scocciatori che credono di essere superiori alla massa e di sapersela cavare egregiamente in qualsiasi situazione. Infatti Myles aggiunge:

This particular type of pest also owns incredible cars, fifty-year-old fountain pens, gloves bought in 1915 and never lost or worn out, makes his own cigarettes with home-made-filter-wads at the end, reckons that they cost him roughly (always this 'roughly') a farthing each, and is convinced that 'people are mad' to pay more (*BoM*, p. 287-288).

Sulla stessa scia l'autore presenta un altro personaggio saccente, "The Man Who Buys Wholesale", che denigra tutti coloro che, a differenza sua, acquistano ancora al dettaglio: "Are you *crackers*? Have you taken leave of your wits? I wouldn't have believed it of you, that's all I can say. [...] *No one* is supposed to buy stuff retail. Sure

that went out years ago” (*BoM*, p. 290, corsivo nel testo). Spesso si può incontrare anche “The Man Who Never Gives Pennies to Beggars”, che differentemente dai suoi compari, sa benissimo che quelli non sono altro che malfattori, pieni di soldi, che approfittano solo della dabbenaggine delle loro vittime. I pub pullulano anche di soggetti come “The Man Who Spoke Irish When It Was Neither Profitable Nor Popular”, che dall’alto della sua sapienza si picca di aver saputo riconoscere il valore di questa lingua ben prima che se ne accorgessero anche i più illustri linguisti. Altri esempi sono “The Man Who Is His Own Lawyer” oppure “The Man Who Has Read It In Manuscript”.

La lista potrebbe proseguire ancora a lungo, ma ciò che interessa è cogliere l’intento con il quale lo scrittore di *Cruiskeen Lawn* realizza questi articoli. Egli sembra voler dare un’idea dell’assillo con il quale gli uomini cercano di convincersi di avere una qualche autorità sul mondo, di poter trovare un senso alle loro esistenze, sentendosi speciali per una qualsiasi ragione e non coinvolti nella mediocrità altrui. Nei fatti, però, gli Scocciatori mylesiani non sono altro che fantocci senza qualità, che si illudono di poter vantare un talento o una maggiore capacità di adattarsi alla vita e alle sue dinamiche, dominandola con sprezzante coraggio. I loro interlocutori hanno buon gioco, invece, a distruggere sistematicamente queste convinzioni, perchè, nonostante i disperati tentativi degli Scocciatori, sanno perfettamente come stanno le cose, e soltanto per quieto vivere, assecondano le loro bizzarrie. Questo è evidente nell’episodio che vede protagonista “The Man Who Doesn’t Look His Age”, che è convinto di apparire molto più giovane della sua età. Ma l’interlocutore è a conoscenza dei suoi anni, anche se finge di attribuirgliene molti meno per non demolire miseramente le sue certezze:

To your certain knowledge this man is one hundred and four years of age.

How old would you say I am?

‘Well’, you say, ‘Well, Jack, I’m not going by your appearance – you certainly don’t look your age, never seen a man wearing so well. But from what I know of you around the town, I’d say you must be a man of thirty-two [...]’.

The vile clown is by now beside himself with delight. [...] Slowly the face is turned to you and now you perceive at close quarters the deathly meshed mask apparently clogged with baking powder, the breaking fissures in it that denote a half-smile of deprecation: ‘*Mac, I was born 1908.*’

You know it was 1808 (*BoM*, p. 292-293, corsivo nel testo).

Il personaggio al quale si rivolge lo Scocciato sembra aver capito che dietro i disperati tentativi di nascondere la sua età, si cela in realtà la non accettazione della vecchiaia e la volontà di esorcizzare la più grande paura dell'uomo, ovvero quella della morte. Egli riesce ad andare oltre l'apparente comicità della situazione e a cogliere la tragicità di tale comportamento. O'Nolan sembra essersi spostato così nel campo dell'umorismo, che parte da presupposti diversi rispetto a quelli del comico. Se il comico mette in evidenza le sfasature e le contraddizioni della realtà, l'umorismo coglie le sofferenze che si celano dietro di esse. Se il primo scatena il riso, il secondo porta un sorriso. Ma è un sorriso amaro, poiché l'umorista si sente partecipe di quella situazione esistenziale, avvertendola come comune. La procedura messa in atto da O'Nolan sembra ricalcare quella utilizzata da Pirandello per illustrare sistematicamente la differenza tra i due concetti.²⁴ Per una volta, Myles sembrerebbe sfruttare il mezzo giornalistico per mostrarsi partecipe delle difficoltà dei suoi lettori.

In realtà il quadro che emerge dall'analisi globale di questi personaggi sembra essere tutt'altro che compassionevole, poiché l'obiettivo dello scrittore non era certo la compassione, bensì la satira. Il suo desiderio rimaneva quello di castigare, e non di tollerare, le anomalie della società. I lettori vedevano in lui una sorta di grillo parlante, una coscienza moralizzatrice che avrebbe dovuto riportarli sempre con i piedi per terra, non avendo nessuna remora nell'esprimere la sua condanna per i loro atteggiamenti spesso deprecabili. Anche nel descrivere lo Scocciato che vuole apparire più giovane, Myles non può aver rinunciato a questa sua missione mostrando comprensione per la sua situazione disagiata. Tanto è vero che, verso la fine dell'articolo, utilizza parole di disprezzo nei confronti di coloro che si mostrano troppo clementi verso questi personaggi: "Is there, you may ask, any remedy, any way out for weaklings like you, is there any hope for the man who is too cowardly to insult such 'people'?" (*BoM*, p. 292). La popolazione irlandese doveva imparare a non assecondare tali comportamenti, che a lungo andare sarebbero diventati deleteri e avrebbero

²⁴ Nel saggio *L'umorismo*, Pirandello aveva cercato di illustrare il concetto attraverso un'immagine concreta. Egli scelse quella di un'anziana signora vistosamente truccata e a primo impatto assolutamente ridicola e risibile. L'autore, però, invitava a non soffermarsi su questo aspetto, ma ad andare oltre, per capire i reali motivi di questo comportamento e la sofferenza ad esso connessa. In questo, a suo avviso, consisteva la differenza tra comicità e umorismo. Non sembra essere quindi così casuale la scelta di O'Nolan di veicolare la stessa idea mediante la medesima immagine di un uomo molto anziano e dei suoi ridicoli tentativi di mascherare la sua età.

impedito al Paese di fruire degnamente delle proprie risorse, paralizzandone lo sviluppo con una sterile logica di autocelebrazione.

3.3.4 The Brother: *il flâneur di Dublino*

Oltre alla variegata gamma di Scocciatori della caleidoscopica società irlandese in miniatura delineata nelle colonne di *Cruiskeen Lawn*, c'è un personaggio, "The Brother", che sembra, per molti aspetti, compendiarne tutte le principali caratteristiche. Questa figura si impone come una delle più complesse, ma allo stesso tempo delle più riuscite realizzazioni del panorama umano individuato da Myles, alias O'Nolan, presentandosi come una sorta di *Everyman*, le cui conoscenze e abilità toccano tutti gli ambiti dell'esperienza.²⁵ Proprio per questo la sua identità non viene mai svelata, perché, in caso contrario, il personaggio sarebbe immediatamente categorizzato, perdendo il suo carattere di universalità. È un'entità di cui non si sa niente: né chi sia, né che mestiere faccia, ammesso che ne abbia uno, ma la cui autorità non viene mai messa in discussione. Esattamente come per il Godot di Beckett ci si aspetta sempre una sua improvvisa apparizione, che poi in realtà non si concretizza: "The Brother" è, insomma, un protagonista *in absentia*, attorno al quale si muovono tutti i discorsi degli altri personaggi.

Le sue avventure, così come le sue idee, vengono filtrate dalle parole di un narratore dublinese, anche lui anonimo: questi, a mo' del vecchio marinaio coleridgiano, "intrappola" ogni volta uno sprovveduto ascoltatore alla fermata dell'autobus che diventa, involontariamente, interlocutore privilegiato della narrazione. Quest'ultimo si mostra come un gentiluomo di particolare spessore culturale, che fa anche uso di un linguaggio decisamente raffinato, posato negli atteggiamenti, estraneo all'uso di espressioni dialettali, ma che soprattutto lascia trasparire un certo scetticismo dinanzi alle straordinarie vicende presentate dal narratore. Il suo linguaggio, e in particolar modo il suo atteggiamento incredulo nei confronti della straordinaria poliedricità di "The Brother", lo rendono una voce dissonante rispetto a quella del narratore, che invece si contraddistingue per l'uso di

²⁵ Usando il termine *Everyman*, ripreso dall'omonimo *morality play* del XV secolo, si intende far riferimento ad un individuo ordinario, implicato in una serie di circostanze, tutte diverse tra loro e che mostra molteplici caratteristiche, talvolta anche discordanti. Ciò dà la possibilità a qualsiasi lettore si imbatta nelle sue avventure, di identificarsi con lui, di condividere le proprie esperienze e magari trovare attraverso lui le risposte a determinati problemi.

un dialetto tipicamente dublinese e per un atteggiamento assolutamente devoto e di totale fiducia verso il suo ipotetico “fratello”. In realtà, la parentela che dovrebbe accomunare la voce narrante al protagonista delle sue narrazioni non viene mai esplicitata e anche se il primo si riferisce sempre all’altro con questo appellativo, non esiste nel testo nessuna prova del loro legame di sangue. La scelta della denominazione parentale sembra essere piuttosto il risultato di un atteggiamento quasi devozionale nei confronti di “The Brother”, come se stesse a indicare una persona che si guarda dal basso all’alto, un punto di riferimento verso il quale mostrare sempre rispetto e riverenza. Myles affida pertanto la narrazione a due voci dissonanti, che in un certo senso, rappresentano anche due diverse modalità di filtrare la realtà. Da una parte, c’è l’irrazionale ingenuità dell’uomo semplice che crede a ciò che sente o a quello che gli viene raccontato; dall’altra, invece, la razionale concretezza del burocrate, dell’uomo che ha bisogno di prove concrete prima di avvalorare una certa tesi. Egli risponde alle geniali e multiformi tirate dialettali del primo, finemente elaborate dalla maestria linguistica di O’Nolan, con un austero e rigido Standard English, volto a riportare tutta la faccenda entro dei confini più normativi.

Il personaggio delineato dall’incontro di queste due voci si mostra in tutta la sua complessità nelle numerose circostanze che lo vedono protagonista e che ne definiscono a poco a poco la personalità e la capacità di giocare un ruolo di primo piano in ogni situazione. Il suo punto di vista è quello di un indagatore critico delle vicende irlandesi e in particolare di ciò che affligge un intero Paese, al quale “The Brother” crede presuntuosamente di poter offrire un rimedio. Partendo proprio da quest’idea, non sembra difficile individuare in questa figura una sorta di alter ego di Myles, chiamato, in qualità di giornalista e osservatore urbano, a stigmatizzare le storture o sottolineare i punti di forza della sua società. Il suo atteggiamento nell’affrontare la vita è pertanto quello tipico del *flâneur*.²⁶

Questa figura di matrice baudelariana ne esplicita non tanto la caratteristica negativa del perdigiorno bighellone e un po’ snob, pure contemplata dall’autore, quanto piuttosto il profilo di “meticulous observer and recorder of the experience in

²⁶ Questo concetto viene estrapolato da O’Nolan all’interno di un saggio di Charles Baudelaire del 1863 intitolato *Le peintre de la vie moderne* ed è altresì significativamente presente nell’opera *Passagen-Werk* di Walter Benjamin, filosofo, scrittore e critico letterario tedesco.

the city”²⁷. Vaga, solitario tra la folla, mostrando particolare interesse per l’analisi antropologica del contesto urbano e per la disamina delle problematiche che lo attraversano, proponendosi di offrire soluzioni alle stesse sulla base delle esperienze acquisite. In questo senso, “The Brother”, si mostra prosecutore della missione del *flâneur*, presentandosi come osservatore analitico del tessuto urbano dublinese stigmatizzandone le criticità, sia di natura pratica che morale. Ad ognuna di queste egli è presuntuosamente convinto di poter offrire dei rimedi, che propone e quasi impone, senza alcuna remora.

È proprio sotto questo aspetto, quindi, che “The Brother” ricalca il modello degli Scocciatori poiché, esattamente come loro, crede di saperne sempre più degli altri. La sua tracotanza lo porta in più di un’occasione a vantarsi sfacciatamente delle proprie qualità, vere o presunte e a sottostimare il prossimo, glissando sul confronto con gli altri poiché assolutamente disinteressato alle opinioni altrui. Il suo atteggiamento è ben esemplificato in un episodio che descrive l’impegno del personaggio nello studio del francese. Come negli altri ambiti, pochi a dire il vero, in cui non si è ancora distinto, impiega tutte le proprie energie per colmare le lacune, non accontentandosi semplicemente di raggiungere lo scopo, ma mirando con convinzione all’eccellenza. In questo caso non basta lo studio della lingua, ma occorre una totale immedesimazione nella cultura e nello stile di vita. Il risultato è lo sfoggio di un papillon a pois di dubbio gusto:

I’ll tell you a good wan [...]. The brother’s studyin the French. What be all the powers had the brother up here at the neck.

I do not know.

A bow tie with spots on it. Well luckit. I nearly passed out. I didn’t know where to look when I seen the bow tie. You couldn’t....say anytin, you know. The brother wouldn’t like that. The brother takes a very poor view of personal remarks (*BoM*, pp. 68-69, corsivo nel testo).

Nella sua esaltazione “The Brother” oblitera totalmente il momento della condivisione, non avverte come essenziale aprirsi alle idee di chi lo circonda, poiché probabilmente lo ritiene un atteggiamento eccessivamente remissivo, e, soprattutto, improduttivo. In questo modo, Myles voleva probabilmente stigmatizzare il comportamento tracotante del governo irlandese, che sosteneva una politica scellerata

²⁷ MARY GLUCK, “Reimagining the Flâneur: The Hero of the Novel in Lukàcs, Bakhtin and Girard”, *Modernism / modernity*, XIII, 1, 2006, pp. 747-764, qui p. 749.

di protezionismo economico e culturale, che non teneva minimamente conto delle opinioni divergenti e che escludeva aprioristicamente la possibilità di aprirsi al dialogo con coloro che non condividevano certe scelte. Con questo personaggio, l'autore può compiere un passo ulteriore, ovvero trovare un compromesso tra l'O'Nolan umorista e ubriacone, con l'esclusiva missione di far ridere e intrattenere il pubblico, e il *civil servant* profondamente coinvolto nelle dinamiche politiche e sociali irlandesi. L'eccezionalità di "The Brother" sta proprio nel catalizzare al suo interno tutta una serie di tematiche capaci di interessare un pubblico disparato, dal lettore che cerca soltanto un po' di diletto e svago, a quello che vuole invece cogliere spunti concreti di riflessione.

A differenza di "The Bores", tuttavia, che potevano vantare solo una particolare qualità o talento, "The Brother" millanta dominio e autorevolezza in molti ambiti dell'esperienza, dalla vita politica del Paese a quella privata dei suoi abitanti. È come se in lui fossero virtualmente concentrati tutti gli Scocciatori presentati in *Cruiskeen Lawn*. L'abilità di O'Nolan consiste nel sovvertire queste presunte competenze, rendendole rappresentazioni concrete di molti dei mali che affliggevano l'Irlanda, in particolare di quel peccato di *hybris* a cui molti rappresentanti istituzionali stavano, a suo parere, cedendo e che stava rischiando di distruggere il futuro della nazione. John Ryan, scrittore contemporaneo e amico di O'Nolan, espose la propria idea in merito:

This "Brother" is the archetypical Liffesider. He is Dublin absolute and of the nadir. Like any true city-slicker, he is a know-all. Naturally he is also a hob-lawyer, public philosopher and letter-to-the-editor writer on all civic matters. He is very quick with the repartee. Essentially humourless, he is the catalyst for an unending sequence of comic implosions that are centred upon his person. [...] Myles rounds off the man, gives him flesh and bones, in short presents him in three dimensions and immortalizes him.²⁸

Il personaggio, dunque, rappresenterebbe l'eroe archetipico della nuova Irlanda post-indipendenza, con la quale l'autore della rubrica doveva fare i conti, una figura che impallidisce se accostato ai veri eroi della tradizione irlandese, come Cúchulainn o Finn MacCool. Per continuare nel parallelo mitologico, il Fratello appare come incarnazione del vaso di Pandora, crocevia dei difetti di una città limitata culturalmente, economicamente e politicamente, soprattutto per il rifiuto ingiustificato a confrontarsi con l'estraneità e la diversità. Nei suoi articoli, O'Nolan fa peraltro

²⁸ JOHN RYAN, *Remembering How We Stood*, Taplinger, New York 1975, p. 129.

emergere un quadro abbastanza eterogeneo della sua personalità, che forse può aiutare a definirne meglio i limiti e le contraddizioni.

Uno dei principali campi di azione di “The Brother” è senz’altro quello medico. Egli mette più volte in discussione l’efficacia delle pratiche mediche diffuse nella nazione, inserendosi perfettamente all’interno del percorso polemico inaugurato e sviluppato da Myles nel corpo della rubrica, che mirava a svilire la capacità della medicina contemporanea di fronteggiare adeguatamente le malattie che attanagliavano il corpo e lo spirito dei suoi concittadini. L’autore aveva creato una corposa panoplia di immagini o di *gag* umoristiche su questo argomento, per dare voce a riflessioni di tono piuttosto amaro sull’incompetenza e l’impotenza della medicina contro le malattie e di fronte alla morte. Questo tema divenne quasi un’ossessione per O’Nolan, che lo ripropose non soltanto svariate volte negli articoli, ma anche in maniera corposa nel romanzo *The Hard Life*. Egli denunciava in particolar modo l’inefficacia e la pericolosità di alcuni medicinali di cui veniva fatto un uso sconsiderato a quei tempi. Basti pensare, ad esempio, all’articolo in cui sottolineava i disastrosi effetti collaterali del chinino, un farmaco altamente inflazionato all’epoca, dotato di proprietà antipiretiche, ma largamente utilizzato soprattutto nel trattamento di sindrome malarica. L’autore evidenziava i numerosi effetti collaterali del medicinale, tra cui l’impotenza.

La diffidenza nei confronti di una classe medica sprovveduta e impreparata viene traslata sul personaggio del Fratello che, nutrendo scarsa considerazione per i dottori, si arroga il diritto di esercitarne autonomamente la professione, non soltanto su di sé, ma anche sugli altri. In un episodio, ad esempio, egli decide arbitrariamente di curare i forti reumatismi della sua padrona di casa. Di fronte alle richieste di quest’ultima di rivolgersi al dottor Dan, la reazione del Fratello, testimoniata dal narratore, palesa tutta la sua idiosincrasia nei confronti della categoria:

No doubt a doctor was sent for?

Sure that’s what I’m coming to man. The unfortunate woman was all on for calling in Doctor Dan. [...] Well, I believe the brother kicked up a fierce row. Wouldn’t hear of it at any price. Of course, the brother was always inclined to take a poor view of the doctors, never had any time for them at all. [...] If you want to hear the pay given out in right style, get the brother on to the doctors. Fierce language he uses sometimes. Says half of those lads never wash their hands. Be your own doctor, that’s what the brother says [...]. That ’flu that was going round at the Christmas, the brother blames the doctors for that, too (*BoM*, pp. 41-42, corsivo nel testo).

Altrove, il Fratello mette a repentaglio la sua stessa salute, sottoponendosi a delle cure arbitrarie:

The brother is having terrible trouble with the corns. [...] The eyes isn't right. Can't see where he's goin or who's shoutin at him half the time. Number two, he does have all classes of shakes in his hands of a mornin. Number three, he does have a very bad class of neuralgia down the left side of his jaw and a fierce backache in the back as well. [...] He does spend half the day eatin pills. He does have feeds of pills above in the digs. And you know why? Because he bars the doctors. He'd die roarin before he'd let them boys put a finger on him.

That's a singular prejudice.

And of course half the pills he does by swallyin is poison. POISON, man (*BoM*, p. 48-49, corsivo e maiuscolo nel testo).

I've a quare bit of news for you. The brother's nose is out of order. [...] The brother is a very strict man for not treatin himself (*BoM*, p. 50).

In un altro articolo, il narratore racconta il feroce attacco del Fratello al consumo di pane bianco, una novità da poco introdotta sulle tavole irlandesi. Egli è talmente sicuro che si tratti di un alimento nocivo, che quando si accorge che è stato consumato anche in casa sua, va su tutte le furie, lo getta immediatamente nel fuoco e somministra prontamente alla remissiva padrona di casa un intruglio da lui preparato. Alla povera donna non resta che mandarlo giù, incapace com'è di contraddire il suo "autorevole" inquilino. Gli effetti sono, purtroppo, devastanti.

The brother pokes up the fire, puts the loaf in it and then away upstairs with him. Down again with the coat and hat on and in the hand a dose he was after makin up in a glass, desperate-lookin red tack. HERE, says he to the landlady, THROW THIS BACK. Her nibs, of course, has no choice. [...] Begob he's hardly out of the door when the landlady takes bad. Starts grispin' and moanin' and goin' pale in the face (*BoM*, p. 70, maiuscolo nel testo).

L'alterigia del "Brother" lo porta a negare gli effetti collaterali del rimedio somministrato e a continuare a colpevolizzare il pane bianco, autoelogiandosi per aver evitato il peggio:

When the brother comes home at night, I tell him the landlady took bad after the red dose. IS IT ANNY WONDHER SHE'S TOOK BAD, says the brother, AFTER PUTTIN THAT WHITE POISON IN HER MOUTH. DIDN'T I WARN YEZ ALL. IT'S A GOOD JOB I TOOK HER IN TIME, says he. And then up to start dosin' her again, black stuff this time (*BoM*, pp. 71-71, maiuscolo nel testo).

In questo caso Myles mette sotto accusa non solo il superomismo di "The Brother", ma anche e soprattutto l'ostinata opposizione al cambiamento, miopemente interpretato come una minaccia per la società. Bersaglio della satira sono qui

evidentemente i sostenitori della Gaelic League o dell'Irish Revival, pronti a mettere all'indice qualsiasi tentativo di contaminazione culturale o sperimentazione letteraria, solo perché non in linea con i dettami della cultura tradizionale. Lo stesso O'Brien era stato vittima di questo atteggiamento chiuso agli inizi della sua carriera di romanziere, quando i suoi scritti sperimentali avevano incontrato l'ostracismo dell'*Establishment* culturale nazionale. La sua scrittura innovativa era stata considerata alla stregua del "pane bianco" dell'Irish Free State.

L'elemento su cui l'autore concentra la massima attenzione, con intento evidentemente polemico, è la totale devozione che al "Brother" viene tributata dalle persone che lo circondano, le quali ne assecondano le idee, anche le più assurde e pericolose. Esse, compresa la voce narrante, mostrano un atteggiamento assolutamente remissivo, quasi fossero seguaci sulle orme di un maestro, venerato e adulato costantemente.

Le qualità di "The Brother" sono sottolineate molto spesso e con toni entusiastici, tanto che le virtù attribuitegli lo fanno somigliare ad una figura semi-divina, un eroe capace di affrontare le prove più dure senza mai dare segni di cedimento:

Not that he complains of course. Word of complaint is a thing that never passed his lips. [...] A great man for suffering in silence, the brother. [...] A greater MARTYR than the brother never lived. He's a great example for all of us (*BoM*, p. 48, maiuscolo nel testo).

In questa idolatria Myles rivede una pratica profondamente radicata nella realtà della nazione. Dopo l'indipendenza, la popolazione aveva riposto moltissime speranze in alcune figure di spicco, primo fra tutti Éamon De Valera, mattatore della nuova scena politica. Essendo stato tra i più attivi partecipanti della lotta indipendentista, egli era diventato un simbolo per la popolazione, che lo considerava molto più di un eroe nazionale, quasi un oggetto di culto. Di conseguenza, le sue decisioni in qualità di primo ministro e poi di presidente venivano accolte con estrema accondiscendenza, spesso senza valutarne intenzioni e ricadute. O'Nolan probabilmente non condivideva questo tipo di comportamento, poiché credeva nella partecipazione attiva dei cittadini alla vita politica del Paese, ma soprattutto perché la sua opinione su De Valera non era altrettanto positiva; anzi, lo accusava di aver manifestato in più occasioni ignoranza, arroganza ed ampollosità. Leggendo l'articolo in cui "The Brother" ordina la degenza immediata ad una donna perfettamente in salute solo perché ritiene sia affetta da gravi

patologie e osservando con quale rassegnazione essa obbedisce agli ordini del fantomatico medico, i lettori della rubrica potevano rendersi conto di cosa sarebbe successo loro se non avessero iniziato a far sentire di nuovo la propria voce. Solo rifiutandosi di giocare il ruolo di burattini nelle mani di un Mangiafuoco presuntuoso, sarebbero diventati cittadini veri, perfettamente consapevoli dei doveri, ma anche in grado di far rispettare i propri diritti. L'unica voce fuori dal coro in tutta la schiera di ammiratori di "The Brother" sembra essere colui che dialoga con il narratore. I suoi interventi, sempre piuttosto razionali, hanno lo scopo di ricondurre gli slanci eccessivamente entusiastici del suo interlocutore ad una maggiore compostezza. È forse l'unico che, oltre a sollevare qualche critica nei confronti di certe azioni sconsiderate del Fratello, mette anche in discussione i suoi metodi clinici, preferendo non affidarsi alle sue cure:

Weren't you telling me that you had some class of a stiffness in one of your fingers?

I had.

Would you like to show it to the brother?

Thank you very much but the trouble has since cleared up (BoM, p. 42, corsivo nel testo).

And talking of hospitals, tell me this much. The good lady. Is she...?

O very well, thanks very much.

Was it...?

Yes, but it is all right now, she is feeling grand (BoM, p. 45, corsivo nel testo).

Per questo la voce potrebbe essere facilmente accostata a quella di Myles stesso, sempre diffidente verso i falsi "profeti" e sempre incline a sottoporre le decisioni altrui al proprio giudizio critico senza accettarle passivamente. L'influenza del Fratello è talmente forte che, a parte qualche sporadica eccezione, tutti vengono attratti dal suo carisma. La sua intelligenza è tanto pronunciata, da essere trasferibile a tutti quelli che lo circondano; addirittura il suo cane, Arthur, beneficia di questo influsso positivo e acquisisce capacità fuori dal comune, riuscendo persino ad intavolare pseudo-conversazioni con il padrone, soprattutto in merito alla tutela di altri animali, per esempio i cervi.

"The Brother" viene quindi dipinto anche come una figura capace di ascoltare il grido d'aiuto degli altri e di correre in loro soccorso, mettendo le proprie capacità al servizio dell'intera collettività. È ciò che accade, ad esempio, durante uno dei momenti più difficili della storia irlandese dopo le lotte per l'indipendenza, ovvero durante la

Seconda guerra mondiale, nel periodo che in Irlanda fu denominato “The Emergency”. Anche in questa situazione, il personaggio mylesiano gioca un ruolo fondamentale come punto di riferimento per l’intera nazione: la sua presenza sul territorio è talmente importante che viene caldamente invitato a non lasciare la città per nessun motivo durante l’Emergenza, poiché il governo potrebbe avere bisogno di lui e dei suoi consigli in qualsiasi momento. In questo modo Myles amplifica ancora di più la portata di questa figura, ma allo stesso tempo sottolinea anche l’incapacità di uno Stato che, per gestire le problematiche interne, aveva costantemente bisogno di un supporto, non possedendo l’esperienza per fronteggiare eventi di tale portata. L’autore, per bocca del narratore, sottolinea i deficit della nazione nella gestione del conflitto, compresa anche la mancanza di disciplina tra le forze dell’ordine, sulle quali “The Brother” è invitato a vigilare:

The brother has to stop in town for the duration of the emergency. The Government does be callin the brother in for consultation [...]. The brother gave a promise to a certain party not to leave town during the emergency. He has to stand by. But you can’t run a country that way! [...] And do you know what I’m going to tell you, if ould Ireland isn’t kept out of this business that’s goin on, it won’t be the brother’s fault. And all the time he would keep the Guards right, too. The ould weather-eye never leaves them boyos. They needn’t think they can take it easy because he’s busy (*BoM*, p. 51).

Insieme al caporione Kissane, il Fratello controlla che gli ufficiali non fumino, non bevano in servizio, ma soprattutto che non si servano della loro posizione per approfittare del prossimo. Si impone, quindi, come custode dell’ordine e, in quanto tale, si sente legittimato ad avviare inchieste sui gendarmi e a punire i comportamenti contrari alla morale di servizio:

Yes, that was the brother. There’s a new Guard moved into the station near the digs and the brother is having inquiries made. [...] Believes in keeping his weather-eye on the Guards. [...] He got a Guard transferred in 1924. Was lifting the little finger too much for the brother’s taste. Do you know what I heard the brother once called? ‘An Iron Disciplinarian’. It’s a good job somebody’s keeping the Guards right. [...] Of course there’s a white and black sheep in every fold (*BoM*, p. 43).

Il personaggio viene ammirato per il suo spiccato senso del dovere, per la ferrea disciplina e per l’onestà, sottolineata sempre in modo divertente, come quando sollecita un colloquio di selezione del suo cane, Eugene, col capo delle guardie, affinché l’animale sia inserito nella squadra senza che il Fratello sia accusato di averne favorito in alcun modo l’“assunzione”:

Well, anyway, the brother has it fixed up with Kissane that Eugene is to go up the Depot a Tuesday for an interview. Kissane, do you see, is tied up by the regulations. You can't get into the Guards without havin an interview and then into a back room to be stripped by the doctor. That's why Eugene has to have his interview a Tuesda.

I understand. A bureaucratic formality.

Kissane is for makin Eugene a sergeant but the brother won't have this at all. The brother wants Eugene to start from the bottom like anybody else. The brother is very strict about wire-pullin and favours (*BoM*, p. 64, corsivo nel testo).

Le vicende di "The Brother" si intrecciano spesso con quelle dell'Irlanda e Myles non perde occasione per inserire frecciate sulla gestione del Paese. In questo caso, ad esempio, muove una critica all'assurdità del sistema burocratico irlandese. Il commento della seconda voce riduce infatti l'obbligo del colloquio ad una pura formalità ed evidenzia l'incoerenza di uno Stato che perde di vista le vere necessità della popolazione in nome del rispetto delle regole, ma che in realtà non fa altro che infrangerle con le sue scelte autoritarie ed accentratrici.

Analogamente il Fratello, in apparenza così trasparente nelle intenzioni, è bravo a nascondere segreti, anche approfittando della buona fede dei suoi compagni. In un articolo, ad esempio, il narratore dice di averlo sorpreso più volte in casa in compagnia di una donna. La padrona di casa viene da lui proditoriamente allontanata dall'abitazione col pretesto di sottoporla a delle cure in un'altra città. Con grande ironia si descrive l'ingenuità del narratore, che crede che i due discutano tutte le sere fino a tardi di soldi e conti bancari:

Well the brother does have Miss Doy-ull in every night since. The do work very late into the night at the bankin questions. I couldn't tell you when she leaves. A very hard-workin-genius, the brother (*BoM*, p. 65).

Anche in un'altra situazione la ferrea disciplina del Fratello sembra vacillare, allorché il narratore parla dei suoi problemi allo stomaco. I sintomi non lascerebbero alcun dubbio: i suoi disturbi non sono altro che la diretta conseguenza di un eccessivo consumo di alcool. La considerazione della seconda voce, ancora una volta molto più oggettiva, sembra confermare questa ipotesi, mentre la voce narrante si spende nuovamente per sottolineare la rettitudine dell'amico e confermare la sua innocenza:

The brother's bag is out of order. But where does it get him. I mean to say, I wouldn't mind a man that lifts the little finger. [...] But the brother doesn't know what to blame. Hot water three times a day if you please and this is what he gets for his trouble. [...]

Breakfast on top of the wardrobe in the bedroom and then *what's that smell* months afterwards.

A familiar situation with toppers.

I'm telling you now, if the bag is in good order be thankful for it. Because there is nothing so bad as a bad bag (*BoM*, p. 68, corsivo nel testo).

All'alcolismo del personaggio si allude più volte nel corpo degli articoli; si tratta ovviamente di una caratteristica che, se confermata, metterebbe in crisi la sua immagine. Le qualità di "The Brother", però, non vengono mai messe in dubbio dal narratore, che continua imperterrito a tesserne le lodi e a negare ostinatamente l'evidenza. Egli si spende piuttosto per sottolinearne gli interessi negli ambiti più disparati, ad esempio come stratega durante il conflitto mondiale, quando elabora uno stratagemma per razionare al meglio il cibo e riuscire così a sostenere la popolazione:

The war. How we can get through the war here in the Free State. I mean the rationing and brown bread and all that class of thing. The brother has a plan. [...] We all go to bed for a week every month. Every single man, woman and child in the country. Cripples, drunks, policemen, watchmen – everybody. Nobody is allowed to be up. [...] When nobody is up you save clothes, shoes, rubber, petrol, coal, turf, timber and everything we're short of. And food too, remember. Because [...] it's work that makes you hungry.

But why get up after a week?

The bakers, man. The bakers would have to get up to bake more bread, and if wan is up, all has to be up. Do you know why? Because damn the bit of bread your men the bakers would make for you if the rest of us were in bed. Your men couldn't bear the idea of everybody else being in bed and them up working (*BoM*, p. 47, corsivo nel testo).

L'ipotesi architettata da "The Brother" non risponde esattamente alle tradizionali strategie di guerra e nella realtà non potrebbe trovare alcuna attuazione, poiché significherebbe paralizzare completamente una nazione. Anche in questa circostanza, il Fratello mira esclusivamente ad appagare il proprio narcisismo e il popolo lo asseconda totalmente. Myles intende qui stigmatizzare l'incapacità del popolo irlandese di emanciparsi. Al contrario dell'immobilismo, O'Nolan crede nell'energia, nella vitalità, nella forza dell'azione. Al Fratello non manca certo l'iniziativa, ma le sue idee non fanno che favorire la staticità.

Emblematica è in questo senso anche la sua entrata in politica. Da un lato, egli manifesta la volontà di occuparsi del Paese, ma le sue attività non hanno nulla a che fare con lo spirito di iniziativa ritenuto necessario da O'Nolan per iniziare seriamente a cambiare le cose in Irlanda:

The brother is thinkin of having a go at the big parties. [...] The brother is thinkin of goin up at the elections. Of course it's not the brother himself that is all mad for this

game. He's bein pushed do you understand me. Certain influential parties is behind him. [...] Months ago didn't I catch the brother inside in the bed with the Intoxication Act they had all the talk about. He was havin' a rare oul' screw at it, burnin the light all night. Says I what's this I see, what's goin on here? Do you know what the answer was? [...] I'm makin, says he, copious notes.

I understand. Your relative no doubt realises that the study is the true foundation of statesmanship (BoM, p. 58, corsivo nel testo).

In questo episodio, Myles compendia diversi aspetti della vita politica irlandese che intende criticare: il fatto che l'iniziativa politica sia per lo più il risultato di complesse manovre di partito ad opera di persone più affaccendate a realizzare obiettivi personali che ad agire negli interessi di una comunità; e l'idea di poter governare un Paese soltanto studiando delle carte, senza alcun confronto diretto con la realtà.²⁹ L'apatia di questo comportamento non può lasciare soddisfatto Myles, che continua a portare avanti con determinazione il suo pensiero postcoloniale, molto più moderno e democratico rispetto a quello adottato dall'Irlanda.

Negli articoli dedicati a "The Brother" c'è comunque sempre spazio per l'umorismo e tra le tante qualità che gli vengono attribuite, c'è anche quella di riuscire ad intrattenere i suoi ospiti con dei siparietti degni dei suoi compagni di rubrica, Keats e Chapman. Al lettore viene infatti presentata una situazione in cui il Fratello, giocando sul significato letterale e idiomatico di un'espressione inglese, riesce a creare un effetto divertente che riporta alla mente i giochi di parole realizzati dalla coppia di letterati, trasformati in comici dalla penna irriverente di Myles:

The brother had them all in stitches above in the digs the other night. God he was in right form. Sits down to his tea and has a go at William and Woods' jam. Then he gives the old man a nudge and says he: Do you know, says he, it's well for that crowd William and Woods. [...] Begob in two ticks they were all laughing and waiting for the word from the brother. [...] After a while he looks up. Why is it well for William and Woods? Because, says he, THEY GET MONEY FOR JAM! Well lookit. The roarin and laughin was something fierce (BoM, p. 44, maiuscolo nel testo).

In questo pezzo tutta la comicità è incentrata sulla frase "to make money for jam", che in senso letterale rimanda all'attività di William and Woods, che sono appunto produttori di marmellata e che quindi guadagnano dei soldi con questo *business*. In senso figurato, invece, si assume il significato di denaro guadagnato senza particolare fatica, intendendo forse sminuire l'effettiva capacità imprenditoriale dei due. "The

²⁹ L'immagine del letto nel quale si concentrano tutte le attività del Fratello richiama alla mente l'apatia dello studente protagonista di *At Swim-Two-Birds*, anch'egli chiuso nella propria stanza, in un programmatico rifiuto della realtà esterna.

Brother” si mostra nella sua veste di comico, utilizzando le stesse strategie del suo creatore. Esattamente come Myles, egli sfrutta la polisemia delle parole per regalare al suo pubblico un momento esilarante, ma anche per nascondere una sottile vena sarcastica. L’autore sembra così mettere anche un po’ di sé in questa figura e d’altronde il commento della seconda voce alla *verve* comica del Fratello parrebbe confermarlo: “Most amusing. Your relative would do well to take up one or other of the music hall avocations or even consider writing humorous matter for the newspapers” (*ivi*).

Dagli articoli di *Cruiskeen Lawn* emerge prepotentemente la natura istrionica e variegata di questo personaggio, che ama suscitare emozioni plateali e stare sempre al centro dell’attenzione. In un altro episodio, ad esempio, il narratore racconta quale apprensione “The Brother” avesse creato intorno a sé quando, senza alcuna particolare spiegazione, aveva deciso di farsi crescere smisuratamente la barba. Tale scelta, apparentemente innocua, aveva causato non pochi turbamenti tra le persone a lui più vicine, abituate ad avere a che fare con uomo sempre impeccabile, anche nell’aspetto esteriore. Per due settimane si erano tormentate nel dubbio che qualcosa di estremamente angosciante potesse averlo portato a tale trascuratezza:

It was a thremendious business. Fierce. [...] All hands was losin weight be the pound. It was a... most...thremendious...war of nerves. [...] After a fortnight the brother got himself into a condition I never seen a man in me life. There was hair hangin out of him behind the ears an’ there was hair growin into eyes. The strain was terrible. The digs were about to crack. It was H-Hour (*BoM*, p.73).

La tensione è palpabile ma, proprio nel momento di massima angustia, il Fratello si presenta a tavola sbarbato e con un volto liscio simile a quello di un neonato, come se nulla fosse successo, provocando un crollo emotivo non indifferente fra i suoi coinquilini, confermato dalle parole del narratore: “The landlady was crying. I never put in such a fortnight in me life” (*ivi*). “The Brother” gode nel constatare la propria influenza sugli umori altrui, a conferma del potere che ritiene di poter esercitare sulle loro vite. Esattamente come quando, volendo dare nuovamente sfoggio di competenza, si improvvisa esperto microbiologo, convincendo tutti della pericolosa quantità di batteri presenti nelle uova e facendone così ridurre drasticamente il consumo. Oppure quando, nei panni di un chimico di lungo corso, ordina agli altri dozzinanti di sospendere momentaneamente il consumo di tè, convinto che l’acqua sia contaminata.

Tutti seguono alla lettera le disposizioni del Fratello, contribuendo così ad alimentare il suo ego, già di per sé incontenibile.

Il suo è un potere accentratore, che mira al controllo di tutti. È lui a dettare dispoticamente le linee di condotta degli abitanti della casa in cui alloggia. Non lascia molto spazio all'iniziativa del singolo, poiché i suoi interventi pratici o morali si estendono a tutti gli ambiti dell'esistenza. Come evidenziato, questa condotta ricorda molto quella adottata dai rappresentanti del governo nazionale. Questi ultimi, temendo che la troppa autonomia di pensiero o la sua libera espressione potessero causare nuove spinte insurrezionaliste, pensarono di adottare pesanti strategie di censura, come il già citato Censorship Publication Act. In tal modo, contavano di spegnere gli entusiasmi di quegli scrittori, come O'Nolan, che a loro avviso mettevano a repentaglio la stabilità della nazione con opere di stampo progressista. La tradizione, con il suo portato di costumi e comportamenti, era il solo valore da preservare. Non a caso "The Brother" viene presentato più volte come il custode delle tradizioni; si legga, a questo proposito, l'episodio in cui convoca tutti i dozzinanti per trascorrere insieme le festività natalizie, rispettando tutta una serie di riti ormai radicati nella consuetudine:

I'll tell you a good wan about the brother. The brother is holdin a conversasione in the digs, Sahurda. All hands is to report for duty. A hand of cards, thrifle, plum pudding and a bit of a sing-song. [...] An ould-fashioned conversasione, that's what the brother calls it. [...] Do you know why? The brother is for keepin the crowd in over Christmas. Have your life if you looked for a pass-out to mooch off down-town aSahurda (*BoM*, p. 74).

Il personaggio mylesiano è quindi un concentrato dell'ideologia e della scrittura complessa e poliedrica dell'autore e concretizza uno dei principali obiettivi della sua arte. Al di là della dimensione puramente estetica, O'Nolan ambisce ad essere portavoce di un'arte che non abbia come unico scopo quello di intrattenere il pubblico, bensì lo educi e contribuisca ad aprirgli gli occhi sui propri vizi e le proprie manchevolezze. La speranza era quella che i lettori potessero prendere coscienza della situazione, cercando di sviluppare un pensiero critico che generasse una vera spinta propulsiva al cambiamento. L'importanza di questa figura nella produzione dello scrittore fu tale da indurlo ad operarne una trasposizione all'interno del romanzo *The Hard Life* nel personaggio di Manus, anch'esso un fratello che, per indole e velleità, riprende molti dei caratteri già evidenziati nel suo omologo giornalistico.

In definitiva si può affermare che *Cruiskeen Lawn* non fu soltanto il testamento artistico di O’Nolan, in cui egli compendò i risultati straordinari della sua immaginazione o del suo *humour* onnicomprensivo. All’interno di questo boccale a forma d’Irlanda, egli custodì la volontà di provocare nel lettore la stessa allegria di una sbornia, ma allo stesso tempo di ammonirlo sugli effetti negativi dell’ideologia egemonica promossa dall’Irlanda postcoloniale. Il suo intento fu dunque quello di creare uno spazio in cui rappresentare l’epoca difficile e contrastata di una nazione ancora alla ricerca di una precisa dimensione, mettendone in ridicolo i comportamenti assurdi e boriosi, con una spregiudicatezza che lo rese il più temuto, ma anche il più apprezzato protagonista del giornalismo irlandese.

CAPITOLO QUARTO

The Hard Life e lo squallore della realtà

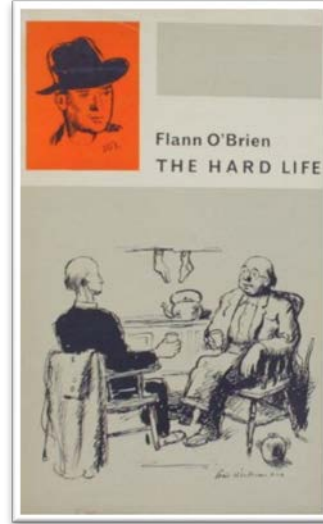


Fig. 13: Copertina della prima edizione di *The Hard Life*.

La corrente avversa alla fortuna letteraria di O'Nolan ebbe un arresto decisivo nel 1960, quando Timothy O'Keeffe, grande ammiratore del romanzo d'esordio dello scrittore, *At Swim-Two-Birds*, ne propose la riedizione, che si concretizzò nel luglio dell'anno successivo. Diversamente dalla prima edizione, l'opera riscosse un successo più evidente, che senza dubbio contribuì a ridar voce all'attività romanzesca dell'autore, rimasta silente per quasi vent'anni. Proprio in questa atmosfera di nuovo entusiasmo creativo, in brevissimo tempo venne dato alle stampe *The Hard Life*, romanzo che ripropose l'attitudine anti-sperimentale di O'Nolan, tipica della seconda parte della sua carriera, da *The Poor Mouth* in poi. Quest'opera si inserì in effetti sulla scia della sua produzione giornalistica, offrendo tra le sue pagine uno spaccato più o meno realistico della vita dublinese e facendo emergere gli aspetti controversi del complesso tessuto irlandese.

Con grande soddisfazione dello scrittore, che per questo libro tornò ad usare lo pseudonimo di Flann O'Brien, il nuovo romanzo ottenne un buon riscontro da critica e pubblico, evitando anche il pericolo di provvedimenti censori, nonostante il contenuto piuttosto provocatorio della narrazione. L'autore, infatti, conosceva perfettamente le rigide norme editoriali stabilite dall'Irish Free State, sostenute attraverso l'azione inclemente del Censorship Board. Essendo pertanto consapevole

del carattere dissacratorio di molte tematiche inserite nel testo, non ultima la pungente satira rivolta alle istituzioni ecclesiastiche del Paese, l'autore paventò più volte l'ipotesi che l'opera potesse essere bandita. Tale preoccupazione emerge anche dal contenuto di alcune lettere inviate da O'Brien all'amico O'Keeffe:

I know *The Hard Life* will be banned here. [...] The ban will be improper and illegal and when it comes, I will challenge it in the High Courts here. I will seek not only a declaration that the book is one to be properly on sale but claim damages from those who imposed the ban and who will be shown in court to be incapable of quoting a line that contravenes the Acts.¹

Nonostante l'apparente strenua difesa contro i possibili provvedimenti della censura, O'Brien non sembrò mostrare un concreto dispiacere verso questa ipotesi. Per comprendere l'ambiguità del suo atteggiamento è necessario evidenziare che, negli anni Cinquanta e Sessanta, l'attività del Censorship Board fu piuttosto pronunciata e colpì moltissime opere di pregio, tanto che il bando finì per essere interpretato come un segno distintivo di qualità. Per uno scrittore come O'Brien, essere sottoposto all'azione censoria significava ricevere indirettamente un riconoscimento al valore della propria opera. Aspetto non banale per chi, come lui, era sempre alla ricerca di attestazioni tangibili a conferma delle proprie abilità. Oltretutto tale provvedimento contribuiva non poco ad accendere l'interesse dei lettori, incuriositi dall'oggetto di tanto clamore e per questo invogliati a procurarsi sotto banco delle copie dell'opera tanto discussa. L'attenzione catalizzata dalla censura poteva rappresentare non solo il lasciapassare per affermarsi all'interno di un prestigioso panorama letterario, ma anche una risorsa per vedere incrementate le vendite e soprattutto un'opportunità per essere ricordato a lungo.

I sogni di gloria di O'Brien vennero però smorzati dalla sorprendente approvazione degli organi censori che, traditi forse dalla maschera a tratti ironica delle vicende narrate, non riconobbero in quest'opera gli estremi per un loro intervento. A prescindere da ciò, il testo non mancò di attirare su di sé i riflettori della critica e del pubblico che, dopo l'esperienza giornalistica dello scrittore e la rivalutazione della sua prima fatica letteraria, erano ormai pronti a riconoscerne quasi incondizionatamente il talento.

¹ Lettera citata in CLISSMAN, *op. cit.*, p. 270.

Con l'affacciarsi di nuove tendenze nei gusti e nelle esigenze della critica ma anche dei lettori, l'opinione sulla qualità del romanzo è decisamente cambiata negli ultimi tempi. Esso, infatti, è stato ritenuto da molti un prodotto mediocre all'interno del *corpus* di O'Nolan, forse perché caratterizzato da uno stile definito dai più come *pedestrian*, piatto, incapace cioè di reali slanci innovativi e ripiegato all'interno di una struttura piuttosto tradizionale, che poco o nulla aveva a che fare con l'innovazione stilistica dei suoi primi romanzi. Uno dei giudizi forse più inclementi è quello espresso da Anne Clissmann, che non si risparmia nel demolire non solo lo stile ma anche le intenzioni del romanzo:

The Hard Life is probably the least successful of O'Brien's books. It is hilarious in outline, sad and disjointed in execution. It appears to be the result of a hasty patching together of a number of separate, previously effective, elements. [...] They remain separate and distinguishable parts within a book which gives the impression of trying to be too funny, too pedantic. In so doing it shows no important underlying theme or purpose.²

Queste considerazioni chiariscono abbastanza efficacemente le motivazioni che hanno spinto molti critici e studiosi di O'Brien a trascurare quest'opera nel corso delle analisi del suo percorso letterario. Tuttavia si ritiene che essi abbiano forse mancato la motivazione di fondo dello scrittore, che era quella di proseguire la missione accennata nei primi due romanzi, palesata in *The Poor Mouth* ma soprattutto consolidata attraverso la produzione giornalistica, ovvero un'analisi lucida delle storture della società irlandese. In quest'ottica è possibile interpretare tutte le scelte dell'autore, che ci si accinge ad illustrare come connesse a questo grande disegno, iniziando con la presentazione del *plot* che, pur nella sua linearità, non manca di offrire numerosi spunti di riflessione.

4.1 Il plot

La vicenda si apre ricalcando le orme del tradizionale romanzo di formazione, in cui la narrazione viene affidata alla voce già adulta di Finbarr. Questi inizia il racconto parlando degli eventi della sua infanzia susseguitisi all'improvvisa scomparsa

² *Ibidem*, pp. 272-273.

della madre, volata verso “a better land”³ lasciando lui e il fratello maggiore Manus in balia di un destino incerto. I due ragazzi vengono adottati da Mr. Collopy, fratellastro della madre, che insieme alla presunta seconda moglie, Mrs. Crotty, e alla figlia Annie avuta dal primo matrimonio, si prende carico del loro sostentamento e della loro educazione. I due vengono iscritti a due istituti gestiti dai Christian Brothers: Finbarr frequenta quello di Synge Street, in cui aveva studiato lo stesso O’Nolan.⁴

In realtà, lo zio dedica ben poche attenzioni al loro percorso formativo perché impiega tutto il tempo con il progetto di una misteriosa opera umanitaria, che dovrebbe tradursi nella costruzione di servizi igienici pubblici a beneficio del gentil sesso, le cui esigenze vengono spesso ignorate. Arriva addirittura a proporre l’istituzione di autobus adibiti appositamente a questo scopo all’interno del circuito cittadino. La questione è fortemente sentita da Mr. Collopy, al punto da farla diventare l’argomento portante delle sue conversazioni, in particolare di quelle affrontate di fronte a un bel bicchiere di whiskey con il gesuita Father Fahrt, al quale chiede sostegno per ottenere il riconoscimento della preziosa utilità del suo progetto.

Nel frattempo, le velleità e gli eccessi emotivi di Manus, che si ritiene già “a fully grown man” (*HL*, p. 26) iniziano a farsi sentire prepotentemente. Se da un lato questi aspetti incoraggiano la sua spiccata propensione all’alcool, dall’altro favoriscono anche il suo straordinario fiuto per gli affari, sostenuto da un’intraprendenza fuori dal comune, che non può che lasciare perplesso il ben più remissivo fratello minore. Quest’ultimo diventa spettatore inerme di tutte le bizzarre trovate imprenditoriali di Manus, a cominciare dall’ideazione del “General Georama Gymnasium”, una scuola di funambolismo per corrispondenza. Presto, però, i rapporti tra Manus e Mr. Collopy diventano sempre più freddi e complicati, anche perché turbati da eventi tragici come la morte di Mrs. Crotty e dalla reciproca inclinazione all’alcoolismo. La concomitanza di tutti questi aspetti e l’irrefrenabile desiderio di auto-affermazione di Manus, lo spingono ad abbandonare definitivamente la residenza irlandese per recarsi a Londra, dove dà vita alla “London University Academy”,

³ FLANN O’BRIEN, *The Hard Life*, Grafton Books, London 1986, p. 11. Tutte le citazioni del testo si riferiscono a questa edizione e da ora in poi verranno indicate con l’abbreviazione *HL* in parentesi, seguita dal numero delle pagine.

⁴ L’autore riprende questo aspetto della sua biografia, trasponendolo nel testo, in particolar modo per denunciare la violenza dei metodi educativi adottati da questa congregazione, ai quali lui stesso era stato sottoposto durante l’infanzia.

un'altra scuola per corrispondenza, capace a suo dire di risolvere qualsiasi tipo di problema e di mettere in piedi i corsi più disparati e improbabili. Finbarr non vede di buon occhio la spregiudicatezza del fratello e rispedisce al mittente tutte le sue proposte di collaborazione, optando per una vita tediosa e monotona, ma sicuramente più rassicurante per la sua personalità fragile. L'unico azzardo che si concede è quello di tentare la disperata conquista di Penelope, una donna di cui si è invaghito ma che, data la sua inesperienza e timidezza, non riesce a sedurre.

I rapporti con il fratello rimangono comunque abbastanza frequenti, anche se solo epistolari. Se Manus continua a renderlo partecipe delle mille peripezie connesse alla sua redditizia attività, Finbarr si limita a tenerlo aggiornato sui fatti salienti che riguardano la famiglia. In particolare, si mostra preoccupato per le sorti di Annie, che da un po' di tempo, come una donna di facili costumi, bazzica strade buie e malfamate, accompagnandosi a uomini poco raccomandabili. Anche la salute di Mr. Collopy è motivo di apprensione per il giovane. Lo zio, infatti, ossessionato dal suo progetto "umanitario", trascorre molte notti all'aperto, incurante delle intemperie che funestano il suo peregrinare meditabondo. Il risultato di tale imprudenza è una recrudescenza dei suoi problemi reumatici, che adesso gli provocano dolori lancinanti. Pertanto il giovane narratore si rivolge all'ingegnoso fratello con la speranza che quest'ultimo, tra le sue tante invenzioni, abbia anche un rimedio per questo fastidioso problema. Nonostante i rapporti non idilliaci tra zio e nipote, la risposta di Manus non tarda ad arrivare, insieme al consiglio di utilizzare un medicinale di sua stessa invenzione, la "Gravid Water": "the miraculous specific for the complete cure within one month of the abonimable scourage known as Rheumatoid Arthritis" (*HL*, p. 113). L'acqua miracolosa viene somministrata al paziente e, anche se all'inizio sembra funzionare, finisce per sortire conseguenze disastrose sul suo corpo che, pur mantenendosi esile, inizia ad aumentare di peso in maniera spropositata, provocandogli enormi problemi di deambulazione.

Pur non ammettendo le proprie responsabilità nell'esito nefasto del trattamento, Manus suggerisce come estremo rimedio un pellegrinaggio a Roma, al quale partecipa egli stesso, accompagnando lo zio e Father Fahrt. Grazie all'intercessione di quest'ultimo, i tre riescono ad ottenere un'udienza privata con il Papa, nella speranza che il suo intervento possa essere miracolosamente risolutivo. La fiducia riposta nelle

capacità taumaturgiche del Pontefice, viene però prontamente delusa allorché l'udienza, nata con fini salvifici, si trasforma in un acceso battibecco tra il Santo Padre e Collopy e si conclude con l'immediato allontanamento dell'intera delegazione dalle stanze papali. Finbarr, pur non prendendo parte direttamente al viaggio, viene ragguagliato periodicamente dal fratello attraverso delle missive, pur essendo in questa occasione anche lui ignaro del motivo del contendere, in quanto durante l'udienza preferisce tenersi in disparte. La reazione indignata del Papa alle parole di Collopy lascia presumere che quest'ultimo gli abbia parlato del proprio assurdo progetto "sanitario".

Il pellegrinaggio si rivela non soltanto infausto ma addirittura letale per lo zio che, recandosi a teatro, muore per il crollo del palco nel quale è seduto, che cede sotto il carico del suo peso. Le sue spoglie non possono essere riportate a casa, ma vengono immediatamente seppellite per ordine della polizia, allarmata dalla loro rapidissima decomposizione, probabile ulteriore effetto della "Gravid Water". Dopo il tragico evento, Manus ritorna a Dublino e si reca dal notaio insieme a Finbarr e Annie per ascoltare le ultime volontà di Mr. Collopy. Questi, probabilmente per punirlo per la sua indole ribelle, ha deciso di diseredarlo, lasciando tutto alla figlia e una rendita di cinquecento sterline al nipote più piccolo. Anche in questo caso, però, Manus non mostra alcun segno di cedimento, anzi si conferma sicuro e soddisfatto delle proprie scelte, prospettando al fratello la possibilità di un bel matrimonio di convenienza con Annie, che gli consentirà di vivere di rendita. L'immagine finale del romanzo si conforma perfettamente all'atmosfera di squallore dipinta per tutta la narrazione, con Finbarr che rigetta con repulsione la soluzione propostagli da Manus in "a tidal surge of vomit" (*HL*, p. 157). La trama in fondo sembra rispecchiare metaforicamente il corpo di Collopy, apparentemente esile, priva di particolari complicazioni nell'intreccio, ma in realtà dotata di un elevato peso specifico, dovuto alla mole di tematiche e caratteristiche strutturali, che rischiano di schiacciare chiunque si addentri nell'analisi. Per evitare ciò e riuscire a dominare al meglio la complessità intrinseca al racconto, sembra opportuno intraprendere uno studio analitico partendo proprio dagli elementi formali, per giungere poi a quelli contenutistici, fino a quelli relativi al reticolo di personaggi.

4.2 Il paratesto

A livello strutturale, nelle opere di O'Brien sono molti gli elementi che contribuiscono a trasmettere livelli ulteriori di significato e che soprattutto assumono un valore determinante per l'interpretazione del testo. Per tale motivo, anche nella stesura di questo romanzo, O'Brien sceglie nuovamente di non lasciare nulla al caso ma, al contrario, di studiare bene ogni dettaglio a cominciare dal paratesto, capace di trasmettere molteplici valenze intertestuali e macrotestuali. La prima componente da prendere in considerazione è senz'altro il titolo, che essendo l'elemento più diretto con il quale il lettore entra in contatto, deve risultare accattivante per suscitare l'interesse. Per questa nuova realizzazione letteraria l'autore opta per *The Hard Life*, mettendo in piedi un curioso gioco di rimandi tra le sue opere. Non può essere infatti un caso il fatto che il sottotitolo del romanzo precedente, *The Poor Mouth*, fosse proprio "A bad story about the hard life". L'ultima fatica di O'Brien si propone, quindi, come una continuazione, quanto meno nelle intenzioni, della precedente. La volontà è sempre quella di rappresentare le difficoltà affrontate dalla popolazione, mettendone duramente alla prova la resistenza, ma soprattutto la capacità di reagire. Lo scrittore, però, non intende dare nuovamente spazio alle avversità legate ad una condizione di indigenza materiale, come quella illustrata in *The Poor Mouth* per gli abitanti di Corkadoragha. Sceglie piuttosto di dare corpo ad un disagio ben più radicato, ad una povertà di affetti, di interessi e di passioni, che va ben oltre il mero problema economico e che difficilmente può essere estirpata.

Dall'inizio alla fine della narrazione domina un'atmosfera di profondo squallore che caratterizza non solo i personaggi con le loro infime ossessioni, ma anche la società, incapace di emanciparsi da questa condizione. Altrettanto vale per le ambientazioni, che diventano palcoscenico privilegiato di circostanze sordide. Anche per questo, O'Brien ritiene opportuno aggiungere un sottotitolo che rimandi a questo stato di cose, optando per "An Exegesis of Squalor". Pure in tale elemento del paratesto è possibile riconoscere un riferimento ad un altro romanzo precedente, *The Third Policeman*, in cui si è visto come lo scrittore avesse cercato di destrutturare le modalità intrinseche all'attività esegetica, pervadendo l'intera opera con precarie e discutibili interpretazioni dell'opera deselbiana. *The Hard Life* riprende questo motivo portando avanti un tentativo di analisi e di interpretazione della realtà, cercando anche di

esplicitare ciò che si nasconde dietro le cose non dette, dietro chi, temendo le parole, si autocensura, celando la propria vera natura in un pudore linguistico al quale non corrisponde altrettanta pudicizia e limpidezza interiore.

Un esempio di ciò si ha osservando l'atteggiamento di Finbarr nei confronti della sessualità. Il personaggio sembra mostrare una ritrosia molto innocente, evitando di affrontare in maniera diretta qualsiasi aspetto concernente il sesso, non pronunciando cioè mai parole ricollegabili a questa sfera. Ciò non implica, tuttavia, che i pensieri o gli atteggiamenti del giovane rispecchino questa pudicizia esteriore ed è lui stesso ad ammetterlo dopo aver tentato biecamente di sedurre Penelope:

What was the meaning of this thing sex, what was the nature of sexual attraction? What was Annie doing late at night, standing in a dark place with young blackguards? Was I any better myself in my conduct, whispering sly things into the ear of lovely and innocent Penelope? Had I, in fact, at the bottom of my heart dirty intentions, some dark deep postponed only because the opportunity had not yet presented itself (*HL*, p. 111).

Lo scopo che si pone il romanzo è quindi di smascherare lo squallore che si nasconde dietro ogni tentativo di edulcorare la realtà o la propria vera natura.

Un caso ancora più eclatante è quello che riguarda un vero e proprio tentativo di esegesi biblica da parte di Manus, che cerca di interpretare razionalmente una circostanza piuttosto controversa tra le vicende presentate nella *Genesi*, sulla quale Collopy e Father Fahrt avevano deliberatamente glissato:

- Excuse me, Father Fahrt.
- Yes, Manus?
- The wife of Adam in the Garden of Eden was Eve. She brought forth two sons, Cain and Abel. Cain killed Abel but afterwards in Eden he had a son named Henoah. Who was Cain's wife?
- Well, Father Fahrt said, there has been disputation on that point already.
- Even if Eve had a daughter not mentioned, she would be Cain's sister. If she hadn't, then Cain must have married his own mother. Either way it seems to be a bad case of incest.
- What sort of derogatory backchat is that you are giving out of you about the Holy Bible? Mr Collopy bellowed (*HL*, p. 54).

Trasformare il racconto del Giardino dell'Eden in una sordida storia di incesto è forse uno dei mezzi più efficaci utilizzati da O'Brien per dare voce alla volontà esegetica del libro, che intende smascherare il degrado insito nella società irlandese. La reazione peccata di Collopy alla conclusione di Manus è però abbastanza esemplificativa dell'atteggiamento negazionista adottato dalla maggior parte dei rappresentanti nazionali i quali, pur di non ammettere di aver ceduto ad un inarrestabile declino

morale, preferivano nascondersi dietro parole altisonanti ma vuote e atteggiamenti ipocriti e preconfezionati.

L'apparato paratestuale è piuttosto ricco e, aldilà del titolo e del sottotitolo, anche altri elementi come la dedica, l'avvertenza al lettore e l'epigrafe giocano un ruolo importante nelle dinamiche interpretative. La dedica, ad esempio, già introduce l'atmosfera che si respirerà all'interno del romanzo insieme ad alcune caratteristiche chiave della narrazione. Qui l'autore si rivolge a Graham Greene, che in passato era stato uno dei pochi estimatori di *At Swim* riconoscendone la carica rivoluzionaria, e afferma: "I honourably present to GRAHAM GREENE whose own forms of gloom I admire, this misterpiece". L'autore dà immediatamente sfoggio della sua capacità di dominare il linguaggio e divertirsi con esso, creando il *pun* finale attraverso un cambio vocalico che trasforma il termine "masterpiece" in "misterpiece". In questo modo O'Brien fa un'apparente professione di modestia, dando quasi l'impressione di non sentirsi all'altezza delle aspettative del suo fedele ammiratore, rinunciando all'idea di poter realizzare un capolavoro o di ritenersi un autore, preferendo riferirsi a sé con il titolo di "mister". Questo atteggiamento così dimesso sembra non avere nulla a che fare con la sua vera personalità: egli non si era mai fatto grossi scrupoli nel riconoscere le proprie doti artistiche, ritenendosi perfino vincente nel confronto con Joyce. Potrebbe semplicemente aver aderito pertanto alle modalità previste dal *cleuismo*, figura retorica particolarmente cara agli oratori che usavano sminuirsi attraverso professioni di umiltà soltanto per attirare più facilmente le simpatie dell'uditorio.⁵ O'Brien si pone forse in questa posizione dimessa per cercare di non infastidire ulteriormente il lettore con inutili autocelebrazioni, date le tematiche un po' delicate che sta per toccare. Attirandosi la loro simpatia, può pure sperare di riuscire nell'intento di condividere i principi polemici offerti nel romanzo.

Le atmosfere cupe caratterizzanti la scrittura di Greene (*forms of gloom*), verso le quali O'Brien mostra ammirazione, vengono rievocate attraverso la radice "mister",

⁵ Altro elemento a conferma di questa ipotesi potrebbe essere il fatto che uno dei più sublimi esempi di *cleuismo* è rappresentato all'interno delle *Lettere Provinciali* di Blaise Pascal, opera nella quale l'autore francese interroga dei sapienti teologi con simulata umiltà. Non a caso Pascal è anche l'autore della citazione posta ad epigrafe di *The Hard Life*. Inoltre le *Lettere Provinciali* rappresentano uno dei maggiori esempi di polemica teologica dell'età moderna, in cui l'autore si scaglia contro i gesuiti. Esattamente quello che fa anche O'Brien nel suo romanzo, dove abbondano le critiche rivolte a quest'ordine.

con la quale lo scrittore sembra voler mostrare la volontà di indagare il “mystery” dell’uomo e della realtà, ovvero quella parte oscura che viene tenuta sempre nascosta, ma che è tassello integrante dell’essere e del mondo. Anche il traduttore Daniele Benati nella versione italiana del romanzo sottolinea abilmente l’atmosfera “gloomy” che caratterizza l’opera grazie alle frequenti immagini di degrado, mantenendo il gioco linguistico ideato da O’Brien e traducendo “misterpiece” con “cupolavoro”.⁶ Infine il prefisso “mis-”, tipicamente usato per indicare negazione o errore, potrebbe richiamare il tema dell’errore, anch’esso *leitmotiv* di *The Hard Life*. In errore cadono spesso i personaggi: a volte per lacune di memoria, altre per ignoranza o perché ostentano una falsa cultura, diventando così oggetto di scherno per l’autore e testimonianza dei limiti che affliggevano il contesto irlandese.⁷

Con l’avvertenza rivolta ai lettori, invece, si afferma nuovamente lo *humour* dello scrittore. Essa infatti recita: “All the persons in this book are real and none is fictitious even in part”. Si offre qui una parodia della formula tradizionale usata per sottolineare la *fictionality* di personaggi ed eventi di libri o film e che, tra l’altro, era stata inserita all’inizio di *At Swim*. Lo scopo di O’Brien è probabilmente sempre quello di mostrare la sua volontà di opporsi alla norma, di combattere un sistema nel quale si sente limitato e che vorrebbe sovvertire. Proprio quello che avrebbe voluto fare con il “sistema Irlanda”, a suo avviso guasto e bisognoso di una nuova spinta propulsiva. Ciò che a lui premeva non era più la realizzazione di un’opera “entirely fictitious”, in cui il potere dell’immaginazione regnasse sovrano e che potesse dimostrare le sue straordinarie doti di scrittore, come era avvenuto negli anni giovanili. Con l’avanzare dell’età e con il raggiungimento di una maggiore maturità e consapevolezza artistica, l’asticella si era alzata e aveva sentito la necessità di approdare ad un tipo di narrativa più realistica, usando personaggi e fatti concreti, nei quali qualsiasi lettore potesse riconoscersi. La realizzazione letteraria assunse insomma per O’Brien una funzione molto più educativa che estetica, poiché egli desiderava che i lettori potessero rivedersi nella realtà romanzesca, prenderne consapevolezza e imparare magari anche a metterla in discussione. Solo parlando dei mali concreti che affliggevano l’Irlanda, incarnandoli

⁶ FLANN O’BRIEN, *Vita dura*, trad. it. Daniele Benati, Neri Pozza Editore, Vicenza 2009.

⁷ Mr. Collopy, ad esempio, commette errori fin dal suo ingresso nella narrazione quando, ostentando erudizione, pretende di spiegare ai ragazzi il significato dei loro nomi. In particolare per Manus afferma: “in the Latin Manus means big” (*HL*, p. 17), confondendosi evidentemente con il termine esatto “magnus”.

in personaggi più o meno riconoscibili, si sarebbe potuto trovare una soluzione comune per debellarli.

L'avvertenza però può anche essere interpretata come un modo per mettere in risalto la complessa contaminazione tra *fact e fiction* che si sviluppa all'interno del testo. Nel momento in cui un lettore si appresta a leggere un romanzo, sa bene che non tutto può corrispondere alla realtà, trattandosi comunque di un'opera di finzione. La possibilità però di imbattersi in personaggi o fatti riconducibili alla sfera del reale o al proprio *background* di vita e di esperienze può offrire uno stimolo in più per lasciarsi coinvolgere dalla lettura.⁸

L'ultimo elemento del paratesto da prendere in considerazione è l'epigrafe, nella quale viene proposta una citazione tratta dai *Pensées* del filosofo francese Blaise Pascal, testo che nelle intenzioni dell'autore doveva essere una monumentale opera apologetica, in cui si difendeva il Cristianesimo dai suoi principali nemici. Prima ancora di conoscere la vera e propria epigrafe, pur citandone solo la fonte, è possibile creare un collegamento con uno degli argomenti centrali dell'acceso dibattito che intercorre tra Mr. Collopy e Father Fahrt. Il primo, infatti, vede come principale minaccia al Cristianesimo e ai suoi valori non tanto gli ebrei, gli atei, i musulmani o i libertini, presi di mira da Pascal, quanto piuttosto la dilagante corruzione dell'ordine dei gesuiti, al quale appartiene il secondo. Vista da questa prospettiva, O'Brien potrebbe avere sfruttato la modalità apologetica di Pascal per un tentativo di risanare la Chiesa d'Irlanda, da difendere dalla sempre più ingombrante presenza gesuitica.

L'epigrafe vera e propria, comunque, evidenzia anche altri aspetti e recita: "Tout le trouble du monde vient de ce qu'on ne sait pas rester seul dans sa chambre". In questo passo il filosofo francese addebita la ragione dell'insoddisfazione e della mediocrità umana a quell'atteggiamento di perpetua inquietudine, d'incessante ricerca di qualcosa all'interno di una realtà caotica, che spinge a trascurare il momento della contemplazione e soprattutto della ricerca di se stessi. È quello che sembra accadere a Manus, spinto dalla sua esasperata intraprendenza ad affrontare sempre nuove sfide. Questa inquietudine perenne è la causa della sua incapacità di sostenere relazioni umane stabili e disinteressate, ma soprattutto delle principali disgrazie della sua

⁸ Non a caso il Papa che accoglie a Roma Mr. Collopy e il suo seguito è Pio X, che esercita il suo pontificato proprio negli anni in cui è ambientata la vicenda.

famiglia. Un atteggiamento più contemplativo gli avrebbe forse permesso di comprendere meglio la strada da percorrere e fin dove potersi spingere con le proprie capacità.

Con i *Pensées* Pascal aveva inoltre cercato di persuadere tutti gli infedeli della superiorità del Cristianesimo sulle altre fedi per indurli alla conversione. Questo aspetto pare rispecchiarsi ironicamente nell'attività quasi profetica di Manus, che però si applica principalmente a convertire lo scettico fratello alla sua dottrina imprenditoriale e a convincere gli ingenui clienti dell'efficacia delle sue invenzioni. L'epigrafe rimanda anche chiaramente all'atteggiamento dello studente in *At Swim-Two-Birds*, che aveva scelto volontariamente di isolarsi dal mondo per dedicarsi all'attività letteraria, in piena osservanza delle modalità previste dalle "Bardic Schools", dove tutta l'opera creativa si concentrava all'interno delle camere da letto. Probabilmente O'Brien sta implicitamente avvertendo il suo lettore che, con *The Hard Life*, intende tornare a consacrarsi a un'attività letteraria più tradizionale, circoscritta e solitaria come quella romanzesca, rispetto all'eccessiva socialità di quella pubblica di carattere giornalistico. Per Pascal, però, l'isolamento doveva andare di pari passo con la rinuncia alle lusinghe dell'immaginazione e forse per questo in *The Hard Life* lo scrittore opta per uno stile molto più serio e concreto, distante dalle fantasticherie giovanili.

Se si volesse invece ulteriormente ampliare l'interpretazione di questo elemento del paratesto, si potrebbe leggerlo anche come un tentativo di realizzare un'indagine psicologica di Joyce. Quest'ultimo, forse tormentato da una profonda inquietudine e insoddisfazione per le dinamiche interne alla nazione, e sentendo la necessità di affrancarsi dalle catene che lo legavano alla madrepatria, aveva scelto di abbandonarla per diventare un artista maturo, di lasciare la sua "stanza" (l'Irlanda appunto) per confrontarsi con il mondo. La decisione di recidere le proprie radici rappresentava per O'Brien, rimasto invece ostinatamente ancorato alle origini, un tradimento della propria identità e della propria essenza, che non poteva non generare un profondo senso di turbamento nell'animo di Joyce.

L'ultima nota di rilievo di questa epigrafe parte sempre da una considerazione collegata al contenuto dei *Pensées*, in cui l'autore aveva operato una suddivisione tra le cause della miseria umana e gli elementi che invece ne avrebbero garantito la

grandezza.⁹ Il fatto che O'Brien avesse optato per una citazione tratta proprio dalla sezione sulla "Misère de l'Homme", poteva essere un primo indizio dello scopo di questa nuova indagine contenuta nel romanzo: evidenziare l'immiserimento di un'umanità prigioniera delle proprie ossessioni e incapace di trovare conforto nella serena accettazione dei propri limiti, condannata per questo a vivere in una tragica situazione di squallore materiale ma soprattutto morale.

4.3 Struttura e istanza narrativa

Dall'analisi del paratesto è emersa la volontà dell'autore di prendere le distanze da un tipo di narrativa eccessivamente lontana dalla realtà. I giochi immaginativi di *At Swim-Two-Birds* o *The Third Policeman* non rappresentano più una priorità per lui. La struttura di *The Hard Life* si presenta molto più lineare e non frammentata dalle continue interruzioni che, nelle opere precedenti, servivano per introdurre riflessioni metanarrative o una pluralità di punti di vista. Pertanto non c'è neanche più bisogno di sinossi per recuperare il filo di un discorso iniziato e mai concluso. La forma adottata per presentare le vicende è decisamente più convenzionale, poiché vede susseguirsi una serie di eventi disposti in maniera lineare e consecutiva, organizzati secondo il tradizionale ordine cronologico. Sebbene la narrazione si presenti come un lungo *flashback* in cui il narratore ricorda i momenti salienti della sua esistenza dalla nascita fino all'adolescenza, innestando anche le esperienze di altri personaggi che lo hanno accompagnato nel suo percorso, gli eventi si susseguono per concatenazione, senza particolari stravolgimenti e sono governati da un preciso schema di causa ed effetto. L'unico espediente che potrebbe creare po' di smarrimento nel lettore è l'inserimento, in alcuni punti del racconto, di materiale epistolare che ovviamente si distacca dalla modalità narrativa adottata dal testo. Nonostante ciò, però, le perplessità vengono subito fugate, in quanto queste lettere non vengono usate con lo scopo di complicare l'intreccio o di confondere il lettore.¹⁰ Le missive si adattano perfettamente alla linearità del discorso e contribuiscono semplicemente a portarlo avanti dal punto in cui

⁹ ROBERTA FERRARI, *op. cit.*, p. 137.

¹⁰ Ben diversa era stata la funzione svolta dalla sostanziosa mole di note a piè di pagina contenuta in *The Third Policeman*. In questo testo, infatti, l'autore aveva deliberatamente fatto uso di questo espediente per confondere il lettore e rendere più frammentaria la trama, interrompendone il flusso naturale.

la narrazione si era interrotta. Non sono di ostacolo alla trama, bensì fungono da supporto perché riescono a colmare quei vuoti in cui il narratore non potrebbe intervenire direttamente, perché ignaro dell'effettivo succedersi degli eventi. Sia quando si tratta di descrivere le attività di Manus, in particolare quando abbandona l'Irlanda, sia durante il viaggio a Roma dei tre personaggi precedentemente introdotti, il reticolato epistolare fornisce dei frammenti importanti del puzzle, che altrimenti rimarrebbe incompleto:

And so they faded away. How did they fare? That peculiar story was revealed in dispatches I received from the brother, and which I now present (*HL*, p. 127).

La necessità di un supporto di questo tipo deriva anche dal fatto che, in questo romanzo, la narrazione non è affidata a un narratore onnisciente. La voce narrante è quella di Finbarr, che racconta in prima persona e da adulto eventi avvenuti molto tempo prima, quando era solo un bambino. Ci troviamo innanzitutto di fronte ad un narratore omodiegetico: data la sua partecipazione diretta agli eventi descritti e dal momento che egli vi si trova coinvolto, non può avere uno spettro completo di tutte le informazioni. Proprio per questo motivo, le lettere di Manus intervengono per ovviare alle sue mancanze, fornendo talvolta anche un punto di vista diverso. Si tratta quindi di una focalizzazione interna, in quanto il narratore assume il punto di vista di un personaggio, ma allo stesso tempo variabile, in quanto la sua non è l'unica prospettiva tenuta in considerazione.

In più di un'occasione lo stesso Finbarr ammette di non essere completamente affidabile, confermando le sue deficienze nella narrazione, soprattutto nei casi in cui non ha partecipato agli eventi. D'altronde egli presenta una storia molto lontana nel tempo e della quale, in fondo, non è il protagonista. Si dimostra perfettamente conscio dei propri limiti, dichiarando apertamente che la sua memoria, attraverso la quale filtra tutti gli eventi presentati, può facilmente incorrere in errore:

My memory is a bit mixed about what exactly happened after the mammy went away (*HL*, p. 11).

That's merely my recollection of the silly sort of conversation we had. Probably it was all wrong. How long this situation – a sort of interregnum, lacuna or hiatus – lasted I cannot say (*HL*, p. 12).

Un'immagine efficace per veicolare la condizione di precarietà mnemonica avvertita dal narratore viene fornita metaforicamente dalla “faded brown photograph”

(*HL*, p. 11) che rappresenta l'unico ricordo rimasto del padre. La fotografia si può considerare come strumento per fissare e tramandare l'esperienza, ma il fatto che sia ingiallita sta a segnalare un deteriorarsi della memoria, che spesso può rivelarsi cattiva consigliera nella rievocazione degli eventi.

Apparentemente sembrano esserci tutte le condizioni per considerare Finbarr un *unreliable narrator*, ma nella pratica la sua voce non viene mai messa in discussione e nessun elemento sembra agire per contrastare le sue percezioni. Si ha l'impressione che il suo sia l'unico punto di vista in grado di fornire una visione d'insieme della vicenda, per cui se si rinunciassero ad avvalorarne la validità, non si potrebbe fare affidamento su nessun'altro, perché anche la voce di Manus risulta troppo parziale:

The novel itself gives no clue that the reader should see through and disdain Finbarr: he is not a self-evidently unreliable narrator. And it offers no alternative vantage point for the reader: the story does not consistently work to undermine his perceptions. [...] The reader must take him or leave the book.¹¹

Finbarr narra esattamente come un esegeta, con assoluto distacco, e le sue descrizioni, i suoi giudizi o commenti vengono veicolati da una prospettiva emotivamente neutrale. Quando, ad esempio, dalle lettere di Manus emerge palesemente tutto il suo astio nei confronti dello zio scellerato, il comportamento del fratello rimane sempre impassibile, neanche una parola viene spesa dal narratore per avvalorarne o confutarne il pensiero.

Dichiarando la labilità della sua memoria, Finbarr sembra invece ammettere che l'esegesi è un'attività approssimativa, che può rinunciare all'esattezza purché il quadro offerto risponda ai fondamentali principi di onestà. Egli non cerca di ricordare esattamente le percezioni avute tanti anni prima dinanzi a certi eventi, anzi ci tiene a sottolineare onestamente che il tempo potrebbe averle alterate:

There is something misleading but not dishonest in this portrait of Mr. Collopy. It cannot be truly my impression of him when I first saw him but rather a synthesis of all the thoughts and experiences I had of him over the years, along look backwards (*HL*, p. 16).

Si sente in dovere di presentare dei fatti, in ossequio al proprio ruolo, ma allo stesso tempo non può assicurarne l'assoluta veridicità, talvolta ammettendo proprio apertamente il fallimento dello scopo: "It is seemly, as I have said, to give that

¹¹ Cit. in JOSEPH BROOKER, *op. cit.*, p. 73.

explanation but I cannot pretend to have illuminated the situation or made it more reasonable” (*HL*, p. 20).

Anche con questa scelta, comunque, O’Brien conferma il suo cambio di rotta rispetto ai primi romanzi, dove abbondavano le figure narratoriali. Se prima l’autore sentiva la necessità di rappresentare anche così il caos della realtà, adesso, ritirandosi in una letteratura meno ambiziosa, aveva bisogno di darle un ordine, seppur precario, scegliendo un narratore che rendesse tutto più verosimile.

4.4 La dimensione temporale e spaziale

Anche se *The Hard Life* non può essere considerato propriamente un romanzo realistico, per la presenza di alcune circostanze non esattamente ordinarie, esso rappresenta senz’altro l’unico esempio nell’attività letteraria di O’Brien in cui gli avvenimenti, ma soprattutto la dimensione spaziale e temporale, vengono mantenuti quanto più possibile attinenti alla realtà. Gli ambienti sono tutti geograficamente collocabili, anche se filtrati un po’ dalle esigenze del romanzo per la necessità di conferire con ogni mezzo l’idea dello squallore della vita dei personaggi e, di riflesso, dell’intera società. Ma la vera novità di quest’opera è che per la prima volta O’Brien fornisce un’indicazione ben precisa dell’arco temporale in cui si svolgono gli eventi, facendo anche riferimento agli accadimenti storici che avevano caratterizzato quegli anni. Ciò ancora di più permette all’autore di emanciparsi dalla scrittura totalmente surreale dei primi romanzi, per avvicinarsi ad un taglio maggiormente realistico.

La vicenda è ambientata a Dublino nel ventennio tra il 1890 e il 1910. Questi dati sono deducibili piuttosto facilmente attraverso una serie di indizi disseminati nel testo. Proprio al termine del primo capitolo, infatti, il narratore rivela non soltanto l’anno di inizio della storia, ma anche la sua età al momento della morte della madre, evento che aveva segnato il suo destino e a seguito del quale avevano preso avvio tutti gli episodi descritti. Già dall’incipit del romanzo era evidente che il narratore non potesse essere che un bambino all’epoca dei fatti, poiché ammette di avere solo un labile ricordo della madre e tra l’altro solo di quelle parti del corpo che coincidono con il campo visivo di un bambino nei primi anni di vita: “It is not that I half knew my mother. I knew half of her: the lower half – her lap, legs, feet, her hands and wrists as

she bent forward. Very dimly I seem to remember her voice. At the time, of course, I was very young” (*HL*, p.11).

Inizialmente questa può essere solo una supposizione, ma viene confermata poco dopo, nell’occasione in cui Finbarr, che pure ha dichiarato di avere una memoria non brillante, calcola mentalmente la sua età al momento del decesso della madre, ricordando perfettamente l’anno, rimasto stranamente indelebile forse proprio per la tragicità dell’evento¹²: “Reckoning backwards, I find I was about five years old. The year was 1890, and my young bones told me that a great change was coming in my life” (*HL*, p. 15). L’anno di conclusione del racconto, invece, viene ricavato rapportandolo alla morte di Collopy, quando Manus in una lettera racconta al fratello di aver fatto incidere una lapide per lo zio deceduto, dove vengono ovviamente riportate le date di nascita e morte di quest’ultimo: 1848-1910. Di lì a pochi giorni Manus torna a Dublino per leggere il testamento dello zio e la vicenda si conclude, lasciando quindi il 1910 come ultimo riferimento temporale del racconto. Se si confronta l’anno di morte di Collopy con l’indicazione di tempo data nel primo capitolo si ottiene anche l’età dei due fratelli al termine della storia. Finbarr ha venticinque anni e Manus, di cinque anni più grande, ne ha trenta.

Il fatto che il narratore sia ormai un adulto e si ritrovi però a parlare di vicende che partono dalla sua infanzia, sembra confermare la possibilità di interpretare il testo come un esempio di *Bildungsroman*, pur con qualche violazione allo schema tradizionale. La descrizione della perdita dei genitori, le numerose situazioni nelle quali viene coinvolto e le diverse difficoltà fronteggiate sembrano evidenziare un percorso di crescita del personaggio, chiamato ad una maggiore responsabilità vista anche l’indole molto più irresponsabile e impulsiva del fratello maggiore. In effetti il giovane Finbarr impara progressivamente dalla vita che non esiste una morale univoca, che il confine tra bene e male, tra giusto e sbagliato è sempre labile e che tutto possiede una molteplicità di sfaccettature. Ciò che mette in crisi il suo percorso di formazione è vedere che, nonostante tutto, forse egli non è ancora in grado di sopportare questa

¹² Risulta abbastanza singolare il fatto che la memoria di Finbarr sia sempre inequivocabilmente precisa quando si tratta di ricordare l’anno di morte dei personaggi. Oltre quella della madre, infatti, il narratore rammenta perfettamente anche l’anno del decesso di Collopy, quasi a voler sottolineare ancora di più l’atmosfera cupa che domina l’intero racconto. In questo contesto, tutto ciò che riguarda la vita assume contorni nebulosi, mentre la morte, emblema perfetto dello “squalor” esistenziale, non può che lasciare un segno indelebile nella memoria.

verità, né di assumere comportamenti e responsabilità di un adulto. Il suo rigetto finale della prospettiva di un matrimonio con Annie sembrerebbe confermarlo. Per giungere alla fine di questo percorso occorrono venti anni, che vanno a costituire il tempo della storia.

Il tempo del racconto, ovvero lo spazio che il narratore dedica a questi avvenimenti, è però molto più ridotto, in quanto nel giro di poche pagine si ha una progressione temporale anche di diversi anni: “And still the years kept rolling on, and uneventfully enough, thank God. I was now about eleven, the brother sixteen [...]” (*HL*, p. 26). Dopo soli tre capitoli rispetto alla prima indicazione cronologica sono già passati sei anni, ma le pochissime informazioni fornite non riescono a colmare adeguatamente questo lungo lasso di tempo. Ci si trova di fronte ad un’evidente procedura di ellissi, in cui il ritmo della narrazione subisce una notevole accelerazione grazie alle scelte del narratore, che opta deliberatamente per l’omissione di alcuni avvenimenti. Questa tecnica è utilizzata piuttosto spesso nel romanzo, dove lunghi periodi di tempo vengono liquidati con poche parole: “Many months had passed and the situation in our kitchen was as many a time before” (*HL*, p. 50), “During the year that followed Mrs Crotty’s death, the atmosphere of the house changed somewhat” (*HL*, p. 65).

Un ulteriore aspetto che non passa inosservato riguarda stavolta la percezione del tempo, che risulta essere molto alterata rispetto alla realtà. Il tempo reale non coincide con quello percepito, poiché quest’ultimo diventa uno strumento per evidenziare il senso di paralisi in cui sono avviluppati non soltanto i protagonisti del romanzo, ma l’intera società irlandese, incapace di esorcizzarne gli effetti devastanti. Il narratore ha spesso l’impressione che ci sia una vera e propria stagnazione nelle dinamiche temporali, di cui egli sembra prendere atto senza particolari turbamenti: “The years passed slowly in this household where the atmosphere could be described as a dead one” (*HL*, p. 21). Da questa citazione si evince che l’immobilità temporale è funzionale a supportare l’atmosfera decadente, stagnante appunto, che aleggia in tutto il romanzo. Il fatto che Finbarr la accetti quasi passivamente sembra confermare che, in questo modo, O’Brien intendesse denunciare la complicità del popolo irlandese

nello stallo della nazione, dove tutto era cambiato, affinché nulla cambiasse.¹³ Con un misto di cinica realtà e rassegnazione, O'Brien vuole evidenziare che, anche dopo l'indipendenza, se la popolazione irlandese non si fosse dimostrata in grado di modificare se stessa, di rinunciare al proprio orgoglio e all'assurda idea di potercela fare da sola, chiudendosi in un nazionalismo sfrontato ed evitando il confronto con il progresso, non avrebbe mai veramente raggiunto la libertà. Non a caso, anche le lunghe scene in cui vengono riportati i dialoghi tra Mr. Collopy e Father Fahrt creano un vero e proprio stallo temporale, rallentando il ritmo del racconto e sottolineando l'indolenza degli irlandesi, molto bravi con le parole ma incapaci di azioni concrete e tempestive per cambiare le cose.

Che la dimensione temporale del romanzo sia legata a doppio filo con la storia d'Irlanda è dimostrato anche dal fatto che proprio negli anni in cui si svolgono le vicende di Finbarr e della sua famiglia, la nazione aveva vissuto forse il momento storicamente più decisivo per il suo futuro. In quegli anni, infatti, l'Irlanda era divisa tra l'ascesa del movimento nazionalista e del Gaelic Revival e le sempre più insistenti battaglie politiche dei sostenitori dell'*Home Rule* e dell'indipendenza irlandese, di cui tra l'altro si parla esplicitamente nel romanzo.¹⁴

Anche il *setting* del romanzo propone scenari molto familiari ai lettori, essendo quasi tutti facilmente identificabili con luoghi noti di Dublino e dintorni. Ciò conferma la volontà dell'autore di creare un'opera nella quale fosse semplice riconoscersi e trovare spunti di riflessione grazie a coordinate spazio-temporali più concrete. Alle descrizioni spaziali O'Brien aggiunge però delle sfumature emotive piuttosto evidenti, capaci di rendere conto degli stati d'animo degli individui che popolano questi luoghi,

¹³ "Tutto cambia affinché nulla cambi" è la celebre frase pronunciata dal principe di Salina, protagonista del romanzo *Il Gattopardo*. Il messaggio politico contenuto in quest'opera sembra avere molti punti in comune col giudizio che O'Brien dà della popolazione irlandese. Il principe di Salina, infatti, aveva spiegato che i cambiamenti avvenuti nell'isola più volte nel corso della storia avevano adattato il popolo siciliano ogni volta ad invasori diversi, senza però apportare sostanziali cambiamenti, poiché l'essenza della popolazione era rimasta la stessa. Così il presunto miglioramento apportato dal nuovo Regno d'Italia appariva come un ennesimo mutamento senza contenuti, poiché ciò che non era mutato era l'orgoglio dei siciliani. Ciò che Tomasi di Lampedusa intendeva sottolineare era che non poteva esistere nessun progresso se tra la gente non fosse nata *in primis* la volontà di modificare se stessi.

¹⁴ Per *Home Rule* si intendono i progetti per l'autogoverno dell'Irlanda presentati al Parlamento britannico tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo. Il movimento fu guidato da Charles Stewart Parnell, le cui principali richieste furono la fine dell'unione con la Gran Bretagna sancita dallo *Union Act* del 1800, e l'istituzione di un parlamento, di un governo e di un'amministrazione autonomi a Dublino.

ma anche della condizione di decadenza e squallore che l'autore riteneva intrinseca alla popolazione irlandese e che pone, come visto, al centro del suo nuovo romanzo.

La Dublino in cui crescono Finbarr e il fratello è piena di edifici o quartieri storici. Mr. Collopy, ad esempio, vive a Warrington Place, un antico quartiere nobile della città ormai decaduto, simbolo di un passato glorioso perso per sempre, mentre il Dublin Castle, avamposto britannico in Irlanda nonché emblema dell'occupazione, viene nominato per non dimenticare il dominio inglese che in quegli anni ancora affliggeva l'Irlanda, rappresentando un'eredità difficile da cancellare. Il narratore inizia la vicenda presentando l'abitazione nella quale vivevano da bambini prima di trasferirsi a casa di Mr. Collopy, sottolineando indizi che ne rivelano la trascuratezza. Innanzitutto le risorse d'acqua sono molto scarse e questo comporta un accumulo rilevante di sporcizia, che colpisce anche i bambini e che viene notata immediatamente da Annie e Mrs. Crotty:

- Are these young gentlemen washed?
- As far as possible. What the pair of them need is a good bath. You know the way the water is here.
- The Lord save us, Mrs Crotty said grimacing, is there anything under heaven's sky more terrible than dirt (*HL*, p. 13).

Questo sudiciume alberga in molti ambienti descritti nel romanzo. Tutto ciò è funzionale a un'opera che, fin dal principio, ha mostrato di voler concedere ampio spazio a immagini sordide, trasformandosi progressivamente in un vero e proprio trattato sui bisogni fisiologici dell'uomo, in perfetta coerenza con l'infima natura della realtà descritta. L'*imagery* si basa prevalentemente su sensazioni visive e olfattive e i rimandi al cibo o al bere contribuiscono ancora di più alla denigrazione degli ambienti. Annie, ad esempio, trasferitasi per un po' a casa dei due orfani, trascorre la maggior parte del tempo "washing and cooking, specializing in boxty and kalecannon, and eternally making mince balls covered with a greasy paste" (*HL*, p. 139). La patina di grasso avvolge spesso i luoghi del racconto, aumentandone la sporcizia e il fetore.

Non molto diversa è la situazione nella dimora di Collopy a Warrington Place, la cui collocazione viene indicata con precisione, per rendere più efficace l'effetto realistico della descrizione: "As I was later to know, our destination was Warrington Place, a rather junior continuation of lordly Herber Place along the canal on the south side of the great city of Dublin" (*HL*, p. 15). La casa, sebbene più grande, più attrezzata

e appartenente ad un uomo più ricco, non è molto diversa per squallore all'ambiente domestico presentato precedentemente. Anche se non vengono forniti molti dettagli dell'abitazione, essa sembra rispecchiare in tante cose la personalità dei suoi inquilini, instaurando con loro un rapporto quasi simbiotico. Ciò a dimostrazione del fatto che O'Brien conferisce un valore simbolico ad ogni aspetto della sua narrazione, per renderla più efficace e coinvolgente e per sottolineare l'angosciante atmosfera che la domina. Mr. Collopy, ad esempio, viene presentato ai lettori con un aspetto sciatto e trasandato, in perfetta sintonia con l'ambiente decadente che lo circonda, rappresentato in particolare da una vecchia poltrona di vimini, storta e sfondata. In effetti quasi tutti gli oggetti d'arredamento sono rotti, esattamente come le anime dei suoi abitanti, piegati da una vita di indolente accettazione del proprio destino. L'ambiente più importante della casa è senz'altro la cucina, nella quale si svolgono i colloqui e i confronti tra Mr. Collopy e Father Fahrt. Essa rappresenta il cuore della casa, in cui si affrontano molti argomenti di discussione che animano la trama. Purtroppo, però, anche questo è un "organo malandato", che conferma la spiacevole condizione dei personaggi. La sporczia, ma soprattutto l'invadente tanfo di whiskey che trasuda ormai anche dai muri, riflette il vizio che accomuna Collopy e Fahrt, e che viene condiviso ad un certo punto anche da Manus.

Questi ambienti, quindi, ci parlano dei personaggi che li popolano e li rappresentano in tutti i loro aspetti più sgradevoli. L'atmosfera malsana che vi si respira è causata dalle pessime abitudini degli abitanti e il tanfo che si diffonde in almeno due stanze della casa diventa insostenibile. La stanza da letto di Collopy è invasa dalla puzza dei calzini sporchi, terribile oltraggio non soltanto all'olfatto, ma anche alla dignità di chi è obbligato a raccogliarli e ripulirli, in questo caso Annie: "When you get back, Mr. Collopy said, tell Annie that there are two pairs of dirty socks at the bottom of my bed. They want to be washed and darned" (*HL*, p. 127). Nella camera di Mrs. Crotty, invece, il cattivo odore è causato dalle minzioni notturne della donna malata, aspetto sul quale l'autore riversa un'attenzione quasi maniacale. La sordidezza invade il romanzo diventando epitome della decomposizione di una società ormai sempre più disumanizzata.

L'insistenza dell'autore nel rappresentare spazi chiusi conferisce inoltre l'impressione di un mondo privo di energie vitali, immobile e asfittico, al pari di un'Irlanda confinata all'interno dei propri limiti nazionali.

Anche i pochi spazi aperti sono in qualche modo corrotti, come dimostra il Grand Canal, nei pressi del quale sorge Warrington Place. I corsi d'acqua rappresentano tradizionalmente la positività e la fertilità della natura, la sua spinta propulsiva per le attività umane, in una parola la vita che scorre. In *The Hard Life*, invece, il canale non è un prodotto naturale, ma il risultato di un artificio dell'uomo, che quindi sin da subito esclude uno slancio vivificante. Anche il dinamismo viene meno, in quanto il canale ha una conformazione circolare, che rappresenta sia la monotonia della vita cui sono condannati i personaggi della vicenda, sia la struttura stessa del romanzo, che dall'inizio alla fine non si libera mai di questo senso di decadenza. Esso pertiene anche al canale, sulle cui sponde il narratore intravede Annie in compagnia di uomini poco raccomandabili, compromessa in un'attività probabilmente degradante per la sua persona. Invece di "ossigenare" la città e i suoi abitanti con il passaggio di acqua vivificante, il canale li fa ristagnare e imputridire nella sua circolarità senza scampo.

Un altro edificio significativo all'interno del reticolo spaziale del romanzo è senz'altro quello dei Christian Brothers a Synge Street. Anche in questo caso O'Brien riesce a trasmettere, grazie ad alcune brevi descrizioni del luogo, il sentimento che alberga in Finbarr quando si trova a varcarne l'ingresso. Appena giunto, egli viene accolto in "a gaunt little room which had on the wall a steel engraving of the head of Brother Rice, founder of the Order, a few chairs and a table – nothing more" (*HL*, p. 23). Si intuisce subito il senso di timore reverenziale che si cela nel cuore del giovane narratore e che si proietta nell'austera e lugubre atmosfera dello stanzino. Oltretutto la sobrietà nell'arredamento risponde perfettamente al voto di povertà che dovrebbe accompagnare tutti gli uomini di Chiesa, ma che invece per O'Brien non era che una facciata dietro la quale si nascondeva la loro vera essenza, votata al lusso e alle ricchezze. Il suo pensiero e la sua condanna vengono espressamente rivelati nella descrizione successiva: "Indeed this house may be a jail of a kind but the chains are of purest eighteen-carat finest gold which the holy brothers like to kiss on their bended knees" (*ivi*). I Fratelli si prostrano, quindi, all'unico vero dio che sono capaci di venerare: il denaro. Le catene d'oro che li legano a quella casa potrebbero

rappresentare le lusinghe della Chiesa, più intenta all'accumulo di beni terreni che alle ricompense celesti. Invece, il fatto che questa casa venga paragonata ad una prigione ripropone nuovamente un senso di claustrofobica costrizione, stavolta avvertita da Finbarr. La percepisce come un luogo sinistro, di oppressione e addirittura di violenza, dove la dignità del singolo viene demolita. Non a caso, il primo oggetto con il quale il giovane entra in contatto in quell'istituto è uno strumento punitivo, "the leather", utilizzato per colpire gli studenti indisciplinati e che O'Brien aveva "conosciuto" personalmente durante la sua triste esperienza scolastica proprio presso i Christian Brothers.

Anche durante il viaggio in Italia la trama è ricca di riferimenti a luoghi reali, come ad esempio le stanze papali in Vaticano, i Musei Vaticani e la Cappella Sistina. Inoltre viene data un'indicazione puntuale del luogo di sepoltura di Collopy, ovvero il cimitero vicino alla Basilica di S. Lorenzo Fuori le Mura, che non può che essere Campo Verano, cimitero comunale e monumentale di Roma.

Si è osservato come in *The Hard Life* l'autore utilizzi spesso le ambientazioni in modo del tutto funzionale a trasmettere gli stati d'animo dei personaggi, ma anche a presentarne alcune caratteristiche fondamentali. Soprattutto esse evidenziano efficacemente la condizione disagiata in cui versava la popolazione irlandese e la miseria che affliggeva le loro esistenze. Allo stesso tempo, però, gli edifici sono tutti collocati in luoghi di Dublino o di Roma facilmente riconoscibili, contribuendo altresì a confermare l'impronta più realistica della scrittura di O'Brien.

4.5 Temi

The Hard Life si presenta come uno spaccato delle questioni più rilevanti del dibattito culturale irlandese. Gli argomenti affrontati hanno giocato un ruolo di primo piano negli scenari nazionali e non solo, e hanno anche offerto l'opportunità ad O'Brien di affrontare problemi scottanti. Questo romanzo si impone come un colpo forte al perbenismo irlandese, ma anche come un'ulteriore amara critica dello scrittore ai costumi nazionali e soprattutto alle sue istituzioni di riferimento, prima fra tutte, la Chiesa.

4.5.1 La crisi della religione

La satira religiosa è senz'altro un motivo dominante: il quadro offerto dallo scrittore è quello di una Chiesa insensibile ai bisogni del suo popolo, che usa la violenza per punire la disubbidienza ai propri dettami e sfrutta le miserie dell'uomo per giustificarne le sofferenze. Allo stesso tempo, O'Brien fornisce un quadro ancora più impietoso sottolineando come sotto l'apparente integrità morale professata dai suoi membri, si nascondano in realtà le stesse fragilità e gli stessi vizi di quelli che sono considerati peccatori. Questo aspetto viene ben evidenziato nella descrizione dei comportamenti di Father Fahrt, prototipo del gesuita gretto e opportunista che, mentre invita i suoi fedeli al pentimento, alla preghiera e all'espiazione attraverso la sofferenza, in realtà è il primo a non essere disposto a sacrificare la propria vita a questi valori, abbandonandosi invece ad un'esistenza dissoluta dove l'alcool e il fumo la fanno da padroni:

- Well, Collopy, what are we for in this world? We are here to suffer. We must sanctify ourselves. That's what suffering is for.
- Do you know, Father, Mr. Collopy said testily, I am getting a bit sick in my intestines at all this talk of yours about suffering. You seem to be very fond of suffering when other people do it. What would you do if you had the same situation in your own house?
- In my own house I would do what my Superior instructs me to do. My Order is really an army. We are under orders.
- Give me your glass, Your Holiness.
- Not much now, Collopy (*HL*, p. 33).

Collopy accusa Fahrt di non avere nessuna esperienza diretta della sofferenza e di riportare sterilmente soltanto dei precetti inculcatigli nei collegi, immagine di una Chiesa superba, troppo lontana dai bisogni della gente:

Damn the thing you know about suffering yourself. Only people of no experience have theories. Of course you are only spewing out what you were taught in the holy schools. 'By the sweat of thy brow shalt thou morn'. Oh the grand old Catholic Church has always had great praise for sufferers. [...] The Church keeps very far from the people in their daily troubles and travail. [...] 'Tis too grand you are getting, Father, yourself and the Church (*HL*, pp. 35-40).

Lo scrittore mette in forte discussione anche il continuo tentativo della Chiesa di incoraggiare nei fedeli atteggiamenti remissivi. Essi venivano indottrinati sin da piccoli all'obbedienza e alla passiva accettazione del destino come parte di un disegno divino al quale gli uomini non possono opporsi. Questo condizionamento non colpisce però Collopy, che nel romanzo dimostra un pensiero più autonomo. Infatti, quando sua

moglie sta per morire, non sembra accogliere passivamente questo destino infausto e mette in discussione una frase biblica, usata a mo' di *cliché* dalla Chiesa per far accettare l'imminenza della morte:

- We know not the day... nor the hour. All things come to him who waits. It's the very devil [...].
- Let us not be presumptuous, Collopy, Father Fahrt said gently. We do not know God's ways (*HL*, pp. 55-56).

Con la sua esternazione quasi blasfema, Collopy sembra ribellarsi ai precetti cristiani, non ritenendoli infallibili. La pronta risposta di Father Fahrt, invece, dimostra quanto fosse importante per la Chiesa tenere a bada i fedeli, controllandone i pensieri e annullandone il giudizio critico. Per lo scrittore, solo se i cittadini avessero imparato ad opporsi a questo destino, avrebbero potuto finalmente considerarsi uomini liberi, nonché sovrani in un'Irlanda finalmente democratica.

Gli strali della satira religiosa di O'Brien si scagliano soprattutto contro l'Ordine dei gesuiti, che lo scrittore non perde occasione di ridicolizzare, soprattutto durante le conversazioni tra Collopy e Father Fahrt. Innanzitutto Collopy accusa i gesuiti di aver peccato di tracotanza, di essere venuti meno ai principi di umiltà che dovevano essere alla base della loro condotta: "Did I hear right when you said 'humble', Father? A humble Jesuit would be like a dog without a tail or a woman without a knickers on her" (*HL*, p. 35). La loro presunzione li aveva spinti a credersi infallibili e ad adottare comportamenti deplorabili. In più occasioni, Collopy li accusa di avere atteggiamenti ambigui e antitetici alla morale cristiana. Il loro aiuto non è mai disinteressato e non sono persone sulle quali si può fare affidamento, avendo una propensione innata per l'inganno e una grande capacità di capovolgere tutte le situazioni a proprio vantaggio. La loro dubbia moralità li incoraggia a rinnegare qualsiasi principio, adattandosi alle mode e alle circostanze più favorevoli alla sopravvivenza dell'Ordine:

Bedamn but I don't know that I can trust you men at all. Ye are for ever trimming and adjudicating yourselves to the new winds that do blow. In case of doubt, send for a Jesuit. For your one doubt he will give you twenty new ones and his talk is always full of 'ifs' and 'buts', rawmaish and pseudo-theology. The word I have heard used fot that sort of thing is *causuistry*. [...] Oh now you can always trust a Jesuit to make mischief and complicate simple things. [...] You are forever double-thinking and double-talking. You slither everywhere like quicksilver. There's no pinning a Jesuit down (*HL*, p. 76-77).

I gesuiti trovano, secondo Collopy, sempre una via d'uscita per giustificare i propri comportamenti, interpretando a loro piacimento la dottrina teologica casistica. Quest'ultima prevedeva una disamina delle situazioni in cui nasce un dubbio tra ciò che detta la propria coscienza e ciò che invece prescrive la norma morale, ma non con lo scopo di giustificare i comportamenti peccaminosi bensì di studiarne delle modalità risolutive. I gesuiti stravolsero i fondamenti di questa dottrina e la trasformarono in lassismo, in nome del quale sminuivano la gravità delle azioni più scellerate giudicandole veniali, fino addirittura a considerare lecito ciò che invece doveva essere proibito.¹⁵

Essi si sentivano pertanto legittimati ad agire secondo coscienza e non in base a dei valori morali universali. Collopy nelle sue invettive sottolinea proprio l'incoerenza della loro condotta:

- Then we're told it is a mendicant order. Sure there isn't a better-got collection of men on the face of the earth, churches and palaces all over the world. [...] The emaciated friars in that place have red wine with their dinners. [...] The holy fathers below in Conglowes Wood know all about cocks, too. They have them roasted and they eat them at dinner. And they are great men for scoffing claret.
- Such talk is most unworthy. We eat and drink according to our means. The suggestion that we are well... sybarites and gluttons is nonsense. And offensive nonsense, Collopy. I do not like such talk.
- Well, is that so? Mr Collopy said testily. Is criticizing the Jesuits a new sin? Not on your life. Give me your damn glass.
- Thanks (*HL*, pp. 76-77).

O'Brien utilizza la sua *verve* ironica per smascherare la loro vera natura. Infatti poco dopo che Father Fahrt ha mostrato indignazione per le accuse di edonismo e ingordigia mossegli dall'amico, accetta senza alcuna remora il bicchiere di vino che quest'ultimo gli offre. Differentemente dai toni aspri utilizzati da Joyce contro i gesuiti, ad esempio nel *Portrait*, O'Brien porta avanti la sua critica verso la Compagnia mostrando la facile corruttibilità dei suoi membri attraverso la comicità.

Collopy inveisce ancora contro di loro, incolpandoli di essere stati la causa di moltissimi conflitti e di altrettanto sangue versato, sempre a causa della loro brama di potere e ricchezza: "The same Order caused a lot of bad bloody ructions at one time. [...] The Jesuits were the cause of the Franco-Prussian War and the Boer War, for ever

¹⁵ La dottrina casistica attirò le feroci critiche di Blaise Pascal, che polemizzò contro i gesuiti e nelle *Lettere Provinciali*. Il filosofo francese, oltre che nell'epigrafe, continua ad essere coinvolto più o meno direttamente nelle dinamiche del romanzo.

meddling in politics, and keeping a sharp eye out for Number One – money (*HL*, p.77). I gesuiti vengono dipinti come strateghi capaci di controllare i principali centri di potere e di esercitare indirettamente la propria influenza anche nelle scelte politiche: “They were cute hawks. They were far too powerful, not only in the Church itself but in the world. They made all sorts of kings and queens and captains take to themselves a Jesuit chaplain” (*HL*, p. 79). L’aspetto più deplorabile è senz’altro rappresentato dallo sfruttamento del loro incarico religioso per accumulare denaro, prendendosi gioco della fede sincera di coloro che si affidavano ai loro precetti di carità e solidarietà verso il prossimo. Essi in passato avevano agito come veri e propri speculatori finanziari, venendo meno all’obiettivo principale della missione ovvero la divulgazione del messaggio cristiano:

One of the bitterest objections to the machinations of the Jesuits was this. Some of the priests mixed up their missionary work with trading and money-making and speculation. A French Jesuit named Father La Valette¹⁶ was up to his ears in buying and selling. Mendicant order my foot (*HL*, p. 81).

Attraverso i dialoghi tra i due personaggi, O’Brien riesce ad illustrare gli aspetti sui quali si fondava la sua idiosincrasia nei confronti di questo gruppo religioso, sempre più potente in Irlanda. Le ambizioni della Compagnia erano non solo contrarie alla morale cristiana, ma avevano contribuito al degrado di tutta l’istituzione ecclesiastica, che non era stata in grado di isolarla proprio come una piaga.

Questo giudizio così amaro era certamente anche frutto della pessima esperienza vissuta dallo scrittore durante l’infanzia, quando aveva studiato presso l’istituto dei Fratelli Cristiani. Qui aveva avuto modo di toccare con mano la crudeltà dei metodi educativi dei gesuiti, ad esempio la pratica del “leather”, così descritto da Finbarr:

That is how I enter the sinister portals of Synge Street School. Soon I was to get to know the instrument known as ‘the leather’. It is not, as one would imagine, a strap of the kind used on bags. It is a number of such straps sewn together to form a thing of great thickness that is nearly as rigid as a club but just sufficiently flexible to prevent the breaking of the bones of the hand. Blows of it, particularly if directed (as often they deliberately were) to the top of the thumb or wrist, conferred immediate paralysis followed by agony as the blood tried to get back to the afflicted part (*HL*, p. 25).

¹⁶ Antoine Lavalette fu un missionario gesuita, recatosi in Martinica dal 1742. Qui, per sostenere la missione intraprese operazioni economiche molto rischiose, mandando in bancarotta la missione stessa e cagionando grave danno alla Compagnia di Gesù.

Anche Manus, che pure frequenta una scuola diversa da quella del fratello, esprime la propria avversione nei confronti dei gesuiti:

- I've left school – from today. I've had my bellyful of the ignorant guff that is poured out by those maggots of Christian Brothers. They're illiterate farmers' sons. They probably got their learning at some dirty hedge school. [...] They're not servants of God, they are slaves to their own sadistic passions, they are humbugs and impostors and a disgrace to their cloth. They are ruining the young people of this country and taking pride in their abominable handiwork (*HL*, p. 62).

In questa citazione O'Brien compendia tutte le sue perplessità. Ritene i gesuiti inadatti a formare le nuove generazioni, perché non dotati di strumenti culturali adeguati e tale convinzione è tanto più preoccupante alla luce della consapevolezza che una buona parte della classe politica cui è affidata la rinascita dell'Irlanda post-indipendenza è stata educata proprio dai gesuiti.

4.5.2 *Donne e famiglia*

Oltre alla Chiesa e ai suoi ordini, la famiglia ricopre un ruolo sostanziale nella società irlandese e non stupisce che l'indagine su quest'ultima e soprattutto sul ruolo delle donne sia un altro tema portante in *The Hard Life*.

O'Brien si accosta a questo argomento con il consueto piglio umoristico, prendendo di mira soprattutto l'implicito valore ideologico che la famiglia rivestiva nella società irlandese, immaginata dai rappresentanti dell'Irish Free State come un baluardo della tradizione e della stabilità sociale. Lo stereotipo comunemente accettato era quella di un nucleo solido, fondato sul matrimonio, con dei figli a suggellare l'unione, ma nel romanzo essa viene immediatamente destrutturata. La famiglia Collopy si presenta subito molto diversa. I rapporti tra Mr. Collopy e Mrs. Crotty sono sin dall'inizio ambigui:

Mr. Collopy was my mother's half-brother and was therefore my own half-uncle. He had married twice, Miss Annie being his daughter by his first marriage. Mrs. Crotty was his second wife but she was never called Mrs. Collopy, why I cannot say. She may have deliberately retained the name of her first husband in loving memory of him [...]. An ill-disposed person might suspect that they were not married at all and that Mrs. Crotty was a kept-woman or resident prostitute (*HL*, p. 20).

I due sono sposati in seconde nozze, ma la moglie non ha mai acquisito il cognome di Collopy, cosa che solleva forti dubbi sul reale valore dell'unione. Nell'opinione di molti, i due non sarebbero sposati e ciò confermerebbe la non

convenzionalità del loro legame, da intendere in meri termini economici, un'idea peraltro avvalorata anche dal riferimento a Mrs. Crotty come “kept woman” o “prostitute”.

Altro elemento evidente è la sterilità di questa unione, la mancanza di figli in un rapporto da cui la sessualità è totalmente esclusa. La sterilità in un matrimonio era considerata destabilizzante, tanto che la Chiesa, attraverso il dicastero della Sacra Rota, poteva decidere l'annullamento dei matrimoni “infruttuosi”.¹⁷

Mrs. Crotty, per di più, manca totalmente di senso materno e ciò viene percepito dai due ragazzini che le vengono affidati, i quali non sentono alcun affetto nei suoi confronti. Manus si presenta al funerale della donna completamente ubriaco, preoccupato solo di annunciare la sua decisione di intraprendere un'avventura imprenditoriale all'estero, scatenando anche le forti ire di Collopy. L'intervento di Manus serve a sottolineare la spaccatura esistente all'interno di questo nucleo familiare. Anche l'insistenza di Finbarr sulla ‘halfness’ dei rapporti che legano lui e suo fratello a quella famiglia è piuttosto emblematica del senso di estraneità tra i vari membri.

O'Brien si diverte a mettere in discussione un altro caposaldo della società irlandese, destrutturando l'idea stessa di famiglia, proponendo un'alternativa assolutamente dissacratoria all'ideale promosso dalla Chiesa, dalla società e dalla tradizione, che avrebbero condannato l'Irlanda ad una sterilità ben più grave di quella di Mrs. Crotty. L'assenza di un nucleo familiare ben definito è sicuramente uno degli atti più sovversivi che l'autore potesse introdurre in una società così fragile come quella dell'Irlanda post-indipendenza. Come una creatura appena nata, essa aveva bisogno di trovare dei punti di riferimento, ma O'Brien avrebbe voluto che questi fossero individuati autonomamente dal popolo irlandese e non imposti da un'entità superiore, ecclesiastica o statale. Pertanto se la tradizione voleva una famiglia caratterizzata dalla presenza dei suoi membri canonici, quella prefigurata dallo scrittore si sostanzia, invece, per l'assenza. I veri genitori di Finbarr compaiono solo attraverso i ricordi sbiaditi del figlio e anche lo stesso Collopy viene presentato così:

¹⁷ Molto curioso è il fatto che fu proprio Pio X a rimettere in funzione l'attività di questo tribunale, interrotta con l'occupazione di Roma del 1870. Ed egli è anche il Pontefice protagonista delle vicende romane contenute in *The Hard Life*.

“But I do remember clearly enough that my first glimpse of him was, so to speak, his absence” (*HL*, p. 16).

La descrizione del nucleo familiare originario dei due fratelli protagonisti di *The Hard Life* è il punto di partenza di un altro importante nucleo di indagine portato avanti nel romanzo, ovvero il ruolo della donna nella società. La componente femminile viene spesso messa a confronto con quella maschile, dominante in un contesto sociale di matrice patriarcale come quello irlandese. Prima di addentrarsi nell’analisi del testo, potrebbe essere utile illustrare cosa prevedeva la Costituzione varata nel 1937 su questa materia. L’articolo 41 è un quadro abbastanza definito dei compiti che venivano attribuiti alle donne e che si dovevano concentrare soprattutto in ambito domestico:

Article 41

2. 1. The State recognises that by her life within the home, woman gives to the State a support without which the common good cannot be achieved.

2. The State shall, therefore, endeavour to ensure that mothers shall not be obliged by economic necessity to engage in labour to the neglect of their duties in the home.¹⁸

Il raggio d’azione della componente femminile all’interno della nazione era individuato nel ristretto contesto familiare, dove la donna assolveva il ruolo di madre e custode della casa. In un Paese che muoveva i suoi primi passi verso l’emancipazione, la questione femminile rimaneva ancora legata a una mentalità retrograda e patriarcale.

In *The Hard Life* si descrivono con grande precisione le condizioni di vita cui le donne erano destinate e si sottolinea il divario sociale rispetto agli uomini. I ritratti femminili sono spesso privi di sfumature sentimentali, perché intendono mettere in luce tutta la durezza dell’esistenza femminile. Già nell’incipit del romanzo si è visto come il primo e unico ricordo della madre di Finbarr sia legato ad alcuni particolari fisici del corpo di lei. Il narratore ricorda cioè solo le parti funzionali al ruolo che anche costituzionalmente le veniva riconosciuto: il grembo, simbolo della gravidanza e quindi della maternità, le gambe, i piedi e le mani necessari per le mansioni di donna di casa. La sua figura è completamente spersonalizzata, non c’è nessun riferimento ad

¹⁸ *Constitution of Ireland (Bunreacht Na hÉireann)*, The All-Party Oireachtas Committee on the Constitution, 2005, <http://web.archive.org/web/20110721123433/http://www.constitution.ie/constitution-of-ireland/default.asp?UserLang=EN> (ultimo accesso: 03/03/2015).

un tratto somatico particolare che possa conferirle un'identità: la figura femminile si riduce a un corpo smembrato e privo di qualsiasi dignità. Il volto ma soprattutto la testa, sede del pensiero, vengono totalmente obliterati, perché nessuno in quella società teneva in considerazione la componente intellettuale di una donna. Un altro aspetto rilevante in questa descrizione è il fatto che Finbarr ricorda solo vagamente la voce della madre: "Very dimly I seem to remember her voice" (*HL*, p. 11). La donna è anche completamente silenziata, privata della possibilità di far sentire la sua voce, non soltanto per esprimere un dissenso, ma anche semplicemente per far percepire al mondo la propria esistenza.

La natura mortificante di questa presentazione è ulteriormente sottolineata se confrontata con la descrizione immediatamente successiva che invece Finbarr fa del padre, in realtà mai conosciuto: "I had never met my father at all but in due time I was to see and study a faded brown photograph – a stern upright figure wearing great moustaches and attired in a uniform with a large peaked cap" (*ivi*). Il contrasto è presto rilevato: mentre per la madre si nota un' enfasi descrittiva su alcuni connotati fisici, per il padre l'attenzione è quasi esclusivamente rivolta a quelli caratteriali e della personalità, magnificandone l'autorevolezza, la severità, l'austerità attraverso l'uso insistito di aggettivi certamente positivi come "stern", "upright", "great". A differenza della donna, l'uomo viene descritto in tutta la sua dignità, mettendone chiaramente in risalto la superiorità. Così O'Brien sottolinea come nella società irlandese la componente maschile ricevesse una maggiore considerazione, a prescindere dalle effettive doti o capacità, mentre quella femminile venisse altrettanto arbitrariamente sminuita e relegata all'ambito domestico.

Anche descrivendo negli abiti paterni i dettagli di un'uniforme, il narratore riconosce indiscutibilmente la rispettabilità dell'individuo, gli attribuisce la dignità di un lavoro e quindi la possibilità di contribuire attivamente alla vita del nucleo sociale. Nonostante Finbarr non lo abbia mai conosciuto e non abbia nessuna cognizione della personalità del genitore, non mette in dubbio neanche per un secondo la levatura morale del padre. Il suo profilo etico è molto più marcato ed evidente rispetto a quello della madre, il cui ruolo al confronto appare insignificante. Gli uomini, benchè molto più assenti e probabilmente meno incisivi per il reale funzionamento della società, erano comunque ritenuti più determinanti nel processo identitario dell'Irlanda.

In effetti tutti i personaggi femminili della vicenda non sembrano incarnare valori particolarmente positivi o comunque non si fanno mai portavoce di istanze di rilievo morale o sociale, tali da riscattare la loro posizione. Le donne in *The Hard Life* sono quasi sempre associate al cibo.¹⁹ Annie, ad esempio, viene sempre descritta intenta a cucinare, Mrs. Crotty non mostra altra preoccupazione verso i ragazzi se non quella dell'alimentazione. Non transige sulle loro abitudini alimentari, mostrando una vera e propria ossessione per il consumo di latte: "When I was their age I could never get *enough* milk. Never. I could drink jugs of it. Buttermilk too. Nothing in the wide world is better for the stomach or the nerves" (*HL*, p. 13).²⁰ Penelope, dal canto suo, prepara immediatamente un tè a Finbarr quando questi si reca a casa sua con l'intento di corteggiarla. Il continuo accostamento alla sfera alimentare conferma la tendenza a soffermarsi sulla dimensione più corporea e quindi materiale dell'universo femminile, all'interno della quale i personaggi si ritrovano imprigionati. Annie, ad esempio, tenta di liberarsi dalla sua condizione soffocante, cercando un lavoro fuori casa e finisce per svolgere il mestiere più antico del mondo. Pare qui possibile intravedere l'intenzione di O'Brien di assimilare l'alienante attività domestica a cui le donne erano destinate a una forma di prostituzione, non molto diversa da quella intrapresa da Annie.²¹

Nel finale Finbarr non può neanche lontanamente pensare di accettare la proposta fattagli dal fratello, che lo aveva incoraggiato a sposare Annie, beneficiando in tal modo della cospicua rendita mensile lasciatale in eredità dal padre. Il conato di vomito che questo consiglio scatena deve essere letto come il segno tangibile della repulsione dell'uomo anche al solo pensiero di dipendere da una donna e di non poterla invece sottomettere, facendo leva su una superiorità innanzitutto economica.

¹⁹ Nel saggio "Flann O'Brien and Classical Satire: An Exegesis of *The Hard Life*" (*Éire-Ireland*, XIII, 1978, pp. 87-102) Mary Power individua tra le fonti principali di questo romanzo la satira latina e più specificamente la Satira X di Giovenale, dove si sottolinea che la vita degli esseri umani è sottoposta alle logiche governate da *panem et circensem*, ovvero dal cibo e dal divertimento. Nel caso delle donne del romanzo la loro unica preoccupazione sembra essere quella per il *panem*.

²⁰ Questa bizzarra ossessione per il latte potrebbe essere interpretata come simbolo di una maternità repressa. Traslando la sua fissazione sui due bambini, Mrs. Crotty potrebbe implicitamente dare sfogo a questo sentimento, mostrandosi un po' più materna nei loro confronti.

²¹ Tra l'altro l'ipotesi della prostituzione non viene mai confermata da O'Brien esplicitamente nel testo. Ciò a conferma di quella sorta di reticenza in merito alla sessualità che caratterizza l'intera opera.

4.5.3 “*Dubliners are back*”: la paralisi della società irlandese

Pur rivendicando la propria autonomia rispetto a Joyce, con questo romanzo O’Brien trae senza dubbio ispirazione da *Dubliners*. In effetti *The Hard Life* si presenta come un condensato dell’atmosfera che si respira nel testo joyciano, soprattutto per l’analisi inclemente della realtà irlandese, dove emerge quel senso di paralisi che coinvolge tutti i suoi abitanti. Si osservano bambini, giovani e adulti dublinesi oppressi da un senso di frustrazione provocato da un ambiente insensibile, che soffoca impulsi e prospettive e che li intrappola nel magma dello squallore dublinese.

Ciò si percepisce già all’interno delle istituzioni scolastiche, che invece di incoraggiare e sostenere la spinta progressiva degli studenti, tarpa loro le ali con metodi educativi retrogradi e con proposte formative ancora fortemente legate al passato. All’interno delle scuole dei Christian Brothers i ragazzi venivano indottrinati secondo i dettami della Chiesa cattolica. L’autonomia di pensiero era bandita e gli studenti venivano trasformati in automi chiamati ad acquisire passivamente una conoscenza precostituita e parziale. Nella descrizione di “the leather” si sottolineava come uno degli effetti più devastanti derivati dal suo uso fosse l’“immediate paralysis followed by agony”. La paralisi provocata da questo ambiente è, paradossalmente, molto peggiore di quella causata dalle scudisciate. Questo ambiente è paralizzante perché assume i tratti di una prigione dalla quale non si può uscire se non dopo averne assimilato i rigidi insegnamenti. Addirittura le materie studiate non offrono nessuna idea di dinamismo:

I will teach him everything from the three Rs to Euclid and Aristophanes and the tongue of the Gael. We will give him a thorough grounding in the Faith (*HL*, p. 24).

The brother and myself were at the table, struggling through that wretched homework, cursing Wordsworth and Euclid and Christian Doctrine and all similar scourges of youth (*HL*, p. 31).

È chiaro come queste materie rappresentino una tradizione ormai consolidata, insegnamenti ritenuti indispensabili per conoscere le proprie radici e farsi tramite di un processo di perenne conservazione del passato, nel quale era contenuto l’unico bene. Il futuro, il progresso, l’accostamento a discipline nuove erano tutte cose avvertite come una minaccia all’ordine e, per questo, dovevano essere messe all’indice. Ovviamente tutto ciò non dà la possibilità agli studenti di allargare i propri orizzonti, di sviluppare quella curiosità che sta alla base del rinnovamento e di cercare

soluzioni nuove per migliorare la propria condizione. Le loro menti sono come anestetizzate e sommerse in questa apatia, mai in grado di produrre un cambiamento.

La scuola, però, non è l'unica istituzione colpevole della diffusione tra la gente di questo senso di impotenza. O'Brien, infatti, denuncia l'atteggiamento paralizzato e paralizzante anche delle istituzioni statali, complici dello stallo della nazione. Nel romanzo troviamo ad esempio un'aspra invettiva contro la Dublin Corporation, ovvero l'amministrazione municipale di Dublino. In particolare, Collopy la accusa di non aver dato nessun seguito al suo progetto, offrendo solo indifferenza ad un cittadino con un'idea innovativa:

Right well you know I have the trotters wore off me going up the stairs of that filthy Corporation begging them, telling them, ordering them to do something. I have shown you copies of the letter I have sent to that booby the Lord Mayor. That's one man knows all about chains, anyhow. What result have I got? Nothing at all but abuse from cornerboys and jacks in office (*HL*, p. 34).

L'amministrazione pubblica diventa qui connivente con la condizione di paralisi e anzi ne è forse la principale causa. Essa avrebbe il potere e i fondi necessari per dare avvio ad un'operazione di rimodernamento, ma preferisce crogiolarsi nella sua apatica immobilità e guardare dall'alto dei suoi uffici il degrado della città.

Oltre a criticare l'atteggiamento delle istituzioni, O'Brien mette anche in luce lo stallo mentale di chi non è disposto a confrontarsi con le novità e che per questo avversa tutto ciò che può favorirle, preservando così lo *status quo*. Ne è un esempio l'attacco di Collopy ai nuovi sport praticati da alcuni giovani irlandesi, solo perché frutto di contaminazione con altre culture e la sua difesa degli sport autoctoni, fedeli custodi della tradizione e dell'identità nazionale:

- They are hurling sticks. Best of Irish ash and from the Country Kilkenny [...].
- That's good. The native games for the native people. By dad and I see young thullabawns of fellows go out in baggy drawers playing this new golf out beyond on the Bull Island. For pity's sake sure that it isn't a game at all. [...] And then you have all this talk about Home Rule. Well how are you! We're as fit for Home Rule here as the blue men in Africa if we are to judge by those Bull Island looderamawns (*HL*, pp. 18-19).

Collopy vede nelle scelte di questi ragazzi che hanno aperto i loro orizzonti a tradizioni esterne, la causa principale del fallimento dei sogni d'indipendenza dell'Irlanda avviati in seguito alla ratifica dell'*Home Rule*, poichè indipendenza per lui è sinonimo di affrancamento da qualsiasi rapporto con l'esterno. O'Brien, invece, era di tutt'altro

parere e credeva nella forza della condivisione per poter migliorare e per combattere la paralisi sociale con il dinamismo della modernità.

La condizione di immobilità attanaglia tutti i personaggi di *The Hard Life*. Finbarr, ad esempio, resta intrappolato nel destino scelto da altri per lui, si limita ad osservare passivamente lo scorrere del tempo, senza mai prendere una decisione per il proprio futuro. Odia andare nella scuola dei Christian Brothers ma non ha il coraggio di lasciarla, ama Penelope ma non riesce a dichiararle il suo amore, vede Annie invischiata in una situazione pericolosa ma non è in grado di muovere un dito per salvarla. Annie, dal canto suo, non vive una condizione molto diversa, accettando mestamente il ruolo che la società le impone senza neanche tentare di trovare una strada alternativa, se non quella della prostituzione, ancora più degradante.

4.6 Personaggi

La componente umana, sempre determinante nei romanzi di O'Brien, lo è particolarmente in quest'ultimo perchè lo scrittore, volendo offrire uno spaccato di vita dublinese, deve anche rendere necessariamente conto della varietà antropologica che in essa è racchiusa. Con l'obiettivo di mettere in luce le storture di questa società, egli dipinge personaggi che ne evidenzino lo squallore o le fragilità, iniziando da colui che, per tutto il romanzo, rimane una figura piuttosto enigmatica e difficile da connotare.

In quanto narratore dell'intera vicenda, Finbarr rappresenta in un certo senso gli occhi del romanzo, attraverso i quali vengono filtrati non soltanto gli avvenimenti principali ma anche le personalità degli altri protagonisti. Al momento dei fatti, il narratore è solo un bambino, quindi il suo punto di vista potrebbe risultare ingenuo o comunque influenzato da una contaminazione affettiva. Al contrario, invece, emerge fin da subito la sua passività dinanzi a tutto ciò che gli accade intorno, una passività che assume tratti quasi inquietanti. L'indifferenza con la quale osserva e descrive la realtà è in effetti dovuta al suo carattere meditativo, che lo porta ad analizzare nel profondo ogni accadimento, riuscendo a non farsi condizionare da fattori emotivi. Ciò che risulta è una narrazione lucida e distaccata, che ci pone di fronte ad un personaggio cinico, incapace di provare sentimenti autentici anche verso le persone più vicine. Al momento del decesso di Mrs. Crotty o di Mr. Collopy, ad esempio, non mostra nessun

segno di cedimento, limitandosi a riportare i fatti. La sua esistenza non sembra essere governata dal cuore, bensì dalla testa.

Non a caso O'Brien inserisce un riferimento preciso a questa caratteristica anche nel nome che, come spesso accade, diventa tramite per una connotazione più puntuale dei personaggi. Finbarr è, infatti, la forma gaelica di "fair-headed"²², che esplicitamente rimanda all'idea di una figura dominata prevalentemente dalla ragione. La connotazione onomastica è al centro anche delle riflessioni di Mr. Collopy che ricorda come questo nome fosse appartenuto ad un personaggio fortemente legato all'Irlanda e alla religione cattolica:

Finbarr is the real Irish for he was a saint from the County Cork. Far and wide he spread the Gospel thousands of years ago for all the thanks he got [...]. His hearth was to Ireland and his soul to the Bishop of Rome (*HL*, p. 18).

In realtà il Finbarr protagonista del romanzo non può certamente essere identificato come un baluardo della cristianità, anzi mostra più volte la sua intolleranza nei confronti dei discutibili metodi educativi dei Christian Brothers. La sua maggiore riflessività, però, non è mai palesata in maniera sfacciata, a differenza del fratello molto più irruento. Un altro aspetto che lo distingue da Manus è il legame con la sua terra, che sceglie di non abbandonare. In questa decisione si può di fatto intravedere la stessa paralisi che affligge l'intera nazione e che induce Finbarr a non desiderare mai di migliorare la propria condizione, né di manifestare alcun tipo di sentimento, destabilizzante per la sua esistenza, protetta nel bozzolo rassicurante di certezze acquisite passivamente. Il solo trasporto autentico che riesce a dimostrare è quello per Penelope, l'unica capace di smuovere davvero la sua anima assopita, ispirandogli dei veri e propri aneliti amorosi:

Tea with her would be a very different affair, an ambrosial banquet of unheard-of delicacy, and afterwards sweet colloquy by the fire, though perhaps with an undertone of melancholy. Was it easy, I wondered, or as it quite impossible to write really good and touching poetry. Something to reach the heart, to tell of love? (*HL*, p. 90).

Questo sentimento lo induce addirittura a desiderare per la prima volta di impegnarsi in un'attività, quella poetica, che si stacchi dalla sterile contemplazione della realtà. Ma anche questo proposito viene ben presto ridimensionato. Egli è convinto di non

²² ROBERTA FERRARI, *op. cit.*, p. 132.

essere adatto a manifestazioni tanto eclatanti: “Very likely it was quite impossible for the like of myself to attempt anything of the kind” (*ivi*).

Il suo nome potrebbe nascondere anche un riferimento alla figura mitologica di Finn MacCool, che rappresenta il simbolo per eccellenza della *Irishness*. In effetti Finbarr non mette mai in discussione le scelte operate dallo Stato e soprattutto si mostra sempre diffidente nei confronti delle innovazioni proposte dal fratello, diventando implicitamente anche lui un baluardo della tradizione tanto cara al nuovo governo nazionale.

Altro personaggio decisivo per lo sviluppo narrativo è senz'altro Mr. Collopy, che ben si inserisce nell'atmosfera decadente del romanzo, mostrando sin dalla sua prima descrizione un evidente senso di trascuratezza:

He was sitting there at the range in a crooked, collapsed sort of cane armchair, small reddish eyes looking up at us over the rims of steel spectacles, the head bent forward for closer scrutiny. Over an ample crown, long grey hair was plastered in a tattered way. The whole mouth region was concealed by a great untidy dark brush of a moustache, discoloured at the edges, and a fading chin was joined to a stringly neck which disappeared into a white celluloid collar with no tie. Nondescript clothes contained a meagre frame of low stature and the feet wore large boots with the laces undone (*HL*, pp. 16-17).

L'autore ne enfatizza subito l'inerzia, che lo rende addirittura assimilabile ad un oggetto d'arredamento, anche piuttosto malandato. Insiste sulla presentazione del suo aspetto trasandato proprio per dare l'idea di un uomo incapace di affrontare con determinazione le sfide quotidiane della vita. Travolto da un perenne senso di insoddisfazione che lo rende sfiduciato nei confronti delle istituzioni e del prossimo, Collopy è chiuso in una cortecchia di egoismo, dalla quale non riesce a liberarsi neanche con l'arrivo dei nipoti. Finbarr ricorda di lui proprio l'assenza: lo zio non è in grado di svolgere il suo ruolo genitoriale perché troppo occupato a perseguire una crociata personale. Si rivela degenerare anche nei confronti di Annie, confinandola ad una vita insoddisfacente e vuota pur di soddisfare il suo bisogno di essere accudito. E proprio l'atteggiamento verso Annie rivela tutta l'ipocrisia di un personaggio che, pur affermando di voler realizzare un progetto per migliorare la condizione delle donne e favorirne la libertà e la parità di diritti, in concreto continua a trattare la figlia come una serva.

Anche nel caso di Collopy, O'Brien pare scegliere un nome parlante: evidente è il richiamo alla parola “colloquy”, quindi la volontà di sottolineare l'inclinazione alla

logorrea e al profluvio di parole, spesso vuote. C'è poi il particolare della bocca nascosta dai baffi, che anticipa un'altra importante caratteristica della sua personalità, ovvero il suo pudore linguistico. Collopy, infatti, tende ad occultare gli argomenti più imbarazzanti, ad esempio l'ambiguità del suo rapporto con la moglie oppure la natura fortemente corporale del suo progetto umanitario. Questa verbosità aumenta ancora di più nel lettore la consapevolezza di trovarsi di fronte ad un personaggio abulico, che alla fin fine resta paralizzato, senza riuscire a fare nulla di concreto per cambiare le cose. Il fatto che soffra di reumatismi e che alla fine sia addirittura costretto a farsi trasportare da altri, poiché impossibilitato quasi del tutto a muoversi, sembra essere una sorta di legge del contrappasso di dantesca memoria, per uno che è rimasto sempre paralizzato ad osservare l'incessante fluire degli eventi.

Collopy è inoltre costantemente associato all'acqua, vista però come elemento sporco e dannoso, privata della capacità di mondare l'anima del personaggio e resa piuttosto complice del suo declino fisico e morale. L'acqua su cui si incentra la sua opera umanitaria è infatti quella proveniente dall'espettorato femminile, ed è ancora l'acqua, stavolta sotto forma di pioggia, a contribuire attivamente alla paralisi dell'uomo, causandogli forti dolori reumatici. Ma soprattutto è l'assunzione della "Gravid Water" a provocare il suo definitivo annientamento, dando anche avvio ad un processo di decomposizione fisica *post-mortem* che accentua, se possibile, lo squallore della sua esistenza. Se tradizionalmente l'acqua è associata simbolicamente alla rinascita e alla vita, nel caso di Collopy essa è generatrice di morte.

Anche sulla sua lapide, che riprende il medesimo epitaffio scelto da John Keats per la propria: "Here lies one whose name is writ in water" (*HL*, p. 150), si fa riferimento a questo elemento. La morte di Collopy è definibile come una "morte per acqua" e tutta la sua esistenza è impressa in questa sostanza. Se però archetipicamente, la morte per acqua lasciava aperto uno spiraglio di speranza simboleggiando un passaggio funzionale alla rinascita, nel caso di Collopy è causa di una fine definitiva, senza speranza di resurrezione. La repentina decomposizione del corpo, accelerata come detto dall'acqua "miracolosa", ne è una dimostrazione. La morte inflittagli dall'autore diventa una sorta di punizione metaforica per i peccati di una società malata che aveva scelto di crogiolarsi in una dimensione autoreferenziale e statica, in cui i

progetti di miglioramento restavano utopiche illusioni limitate a parole sterili, mai seguite da fatti concreti.

Un ulteriore rimando all'elemento equoreo viene offerto attraverso lo svelamento del nome del personaggio, che solo alla fine del romanzo si scoprirà essere Ferdinand, lo stesso del personaggio shakesperiano di *The Tempest*, opera in cui, non a caso, l'acqua gioca un ruolo fondamentale. Il Ferdinand di Shakespeare rappresenta la generazione nuova, quella del cambiamento, della rinascita, capace di dare vita ad un nuovo mondo; quello creato da O'Brien è invece ironicamente membro di una generazione ormai sull'orlo del tramonto, incapace di qualsiasi spinta propulsiva. Collopy soccombe alla tempesta, lasciandosi dietro un mondo destinato a rimanere intrappolato nel proprio vortice di passività.²³

Rimane comunque un personaggio fortemente dissacratorio, che mette in discussione tutte le istituzioni, da quelle civili a quelle religiose. La sua più grande trasgressione è sicuramente quella di dedicare ogni bagno pubblico da lui ideato ad un Santo. O'Brien provocatoriamente accosta inoltre Collopy ad una delle colonne portanti della cristianità, San Pietro. La morte di Collopy, infatti, è anche una morte "per legno", in quanto è proprio il crollo di un soppalco di legno a causarne il decesso. L'episodio avvia un processo associativo in Finbarr che trova affinità con la morte del Santo, sia perché entrambe avvengono a Roma ma soprattutto perché "there was timber concerned in both cases. Saint Peter was crucified" (HL, p. 147). Ma mentre San Pietro fu martire per la difesa del proprio credo, Collopy è semplicemente un uomo che perisce sotto il peso dell'indolenza.

Il personaggio di Father Fahrt è chiamato a rappresentare molti dei vizi insiti nella Chiesa e a confermarne lo squallore intrinseco. Più volte lo scrittore definisce *The Hard Life* come "a treatise on piss and vomit" e il nome del gesuita rimanda proprio alla dimensione scatologica del romanzo: il cognome tedesco del padre gesuita è infatti omofono della parola "fart", peto.²⁴

L'ironia del nome è resa ancor più evidente dalla descrizione fisica del personaggio: "a very tall man, thin, ascetic, grey-haired, blue about the jaws with a

²³ Cfr. ROBERTA FERRARI, *op. cit.*, p. 144.

²⁴ Allo stesso tempo, però, nel cognome si mostra anche una perfetta congruenza con il termine tedesco che indica il viaggio e che palesemente rinvia al pellegrinaggio compiuto da Fahrt e compagni nel luogo simbolo della cristianità.

neck so slender that there would be room, so to speak, for two of them inside his priestly collar” (*HL*, p. 31). L'apparenza fisica sembra confermare l'impronta sacrale della figura, poichè l'ascetismo dei suoi lineamenti rispetta le aspettative connesse alla sua funzione, così come i capelli grigi potrebbero essere sinonimo di saggezza. Questi tratti, però, vengono prontamente smentiti dai comportamenti di Father Fahrt, sicuramente non consoni al suo ruolo.

Egli è il prototipo del gesuita lontano dai fedeli, di cui non riesce a condividere angustie e difficoltà quotidiane. L'unico conforto che è in grado di offrire consiste nell'invitarli alla preghiera e alla sofferenza, quasi una sorta di rituale al quale però non attribuisce nessun reale valore spirituale. In effetti, la contraddizione maggiore che alberga in questo personaggio è rappresentata dal fatto che egli per primo non riesce a mettere in pratica i suoi insegnamenti, venendo meno anche ai principi importanti del suo credo. All'invito alla moderazione e all'astinenza dai vizi egli risponde con un consumo smodato di whiskey, vera e propria tentazione alla quale cede continuamente e senza alcuna remora. Nonostante i ripetuti inviti ai fedeli alla preghiera, il padre non viene mai descritto intento in questa pratica e il potere espiatorio della sofferenza e della privazione non sembra essere valido nel suo caso. All'insegnamento di umiltà della dottrina cristiana Fahrt oppone un atteggiamento spocchioso e presuntuoso, di chi crede di possedere la Verità assoluta. È convinto di avere una conoscenza superiore agli altri uomini, che gli consente di intervenire in qualsiasi questione. In realtà, va incontro ad errori grossolani sbagliando le date storiche, confondendo le bolle papali, mostrando incertezza nell'interpretare i passi biblici e un'evidente approssimazione nell'affrontare questioni di storia religiosa. Il personaggio diventa epitome perfetta di una Chiesa che, aldilà delle apparenze, nasconde profonde mancanze e contraddizioni. Il fatto che poi egli sia affetto da psoriasi rinforza l'idea di una Chiesa malata, colpita da una pruriginosa smania di potere.

Alla fine del romanzo Father Fahrt è messo in discussione dalla stessa istituzione che pure lo aveva accolto per anni. Il Papa in persona lo redarguisce per avergli rubato tempo prezioso presentandogli l'improbabile progetto di Collopy, e lo condanna ad una punizione esemplare che lo riporti all'osservanza dei suoi “holy duties”. La condanna appare paradossale perché espressa proprio nel momento in cui Father Fahrt,

forse per la prima volta, stava effettivamente svolgendo il suo dovere di uomo di Chiesa, mostrando disponibilità ad aiutare il prossimo. La scelta del padre gesuita di rimanere a Roma rappresenta l'ennesima sottomissione a questa visione distorta della religiosità.

Se i personaggi maschili vengono rappresentati coerentemente con il *mood* decadente del romanzo e nel complesso, ad eccezione di Manus, rafforzano il senso di paralisi endemico alla società, non molto diversa è la situazione di quelli femminili. Tra questi ultimi spicca senz'altro Annie, docile e fin troppo remissiva figlia di Collopy. La sua prima descrizione certamente conferma l'inconsistenza del personaggio, che oltre ad essere figlia devota e infaticabile donna di casa, non mostra alcuna qualità particolare: "a steele of a girl with long lank fair hair arrived to look after myself and the brother. She did not talk very much and seemed to be in a permanent bad temper. We knew her as Miss Annie" (*HL*, p. 11). Dal patrimonio genetico paterno Annie ha ereditato la tendenza alla trascuratezza, una sorta di rifiuto a cedere agli entusiasmi della vita, pur di non subirne le eventuali conseguenze. L'aspetto che la distingue totalmente dal padre è invece rappresentato dalla sua scarsissima loquacità, infatti i momenti in cui la donna prende la parola sono veramente rarissimi. Tutto ciò dimostra evidentemente l'abitudine delle donne ad essere tacitate e soprattutto a rimanere in disparte in una comunità in cui sapevano di occupare un ruolo assolutamente marginale.

Annie non spicca sicuramente per il suo aspetto fisico e questo la rende ancora più insignificante nella considerazione sia della gente che dei suoi familiari, come se l'apparenza fosse un criterio discriminante. Ciò è dimostrato efficacemente nel momento in cui Finbarr si trova a fare un confronto tra la sorellastra e Penelope. Nonostante la prima gli abbia dedicato una buona parte della sua esistenza, risulta decisamente perdente se paragonata a Penelope, rappresentazione del suo ideale estetico: "[Penelope] was what was known as a good houl, with auburn hair, blue eyes and a very nice smile. [...] I remember being puzzled to think that she and Annie belonged to the same sex. Annie was a horrible, limp, lank steele of a creature" (*HL*, p. 89). Il contrasto è tale da far addirittura sorgere dubbi nel narratore sul sesso della sorella. Nel confronto tra realtà e ideale la prima sembra irrimediabilmente soccombere.

Nei rari momenti in cui Annie sembra voler emanciparsi dalla sua condizione subordinata, prendendo un'iniziativa che esuli dalla routine quotidiana, viene immediatamente riportata alla sua dimensione domestica: "Annie joined some sort of a little club, probably composed mostly of women who meet every afternoon to play cards or discuss household matters. She seemed to be – heavens! – coming out of her shell" (*HL*, p. 65). Si noti che, anche in questo caso, gli argomenti affrontati dalle donne riguardano sempre il ristretto ambito familiare.

In realtà, Annie è un personaggio complesso e controverso, che non viene mai svelato nella sua profondità e che mostra un forte contrasto tra apparenza ed essenza, confermato anche dalla frequenza con la quale utilizza l'avverbio "seemingly". Apparentemente è una ragazza moralmente inappuntabile, remissiva e riservata, ma nel romanzo viene fuori anche un suo lato oscuro che sembra in qualche modo indicare un tentativo di ribellione della giovane alle imposizioni sociali. Più volte, ad esempio, si fa riferimento alla sua predilezione per l'alcool, che lascia sorpreso anche Finbarr: "we drank to that: for me it was my first taste of whiskey but I was surprised to find that Annie treated the occasion quite casually, as if he was used to liquor" (*HL*, p. 61). L'involuzione di Annie riporta alla mente il personaggio joyciano di Eveline, poiché esattamente come lei cerca di affrancarsi da un destino fatto di obblighi e responsabilità familiari, salvo poi rinunciare, paralizzata dal senso del dovere.

Sul finale, infatti, Annie sembra tornata esattamente al punto di partenza e le parole di Finbarr e Manus lo dimostrano palesemente:

- Tell me does she look after you all right?
- Perfectly.
- Grub, laundry, socks and all that?
- Of course. I live like a lord. Breakfast in bed if you please. [...] Hasn't she been looking after a whole houseful all her life? (*HL*, p. 155).

Annie non può essere altro che questo nella loro considerazione, una donna di casa pronta a servirli in qualsiasi momento. Anche quando i due fratelli discutono della possibilità di un matrimonio tra lei e Finbarr, non viene minimamente contemplata l'ipotesi di sentire anche il suo parere, come se non spettasse a lei decidere della propria vita. La ragazza ripiomba in una condizione di apatia che si conferma anche nel momento in cui viene a conoscenza della morte e dell'immediata sepoltura del

padre a Roma: Annie accetta la notizia senza batter ciglio, convinta di non aver nessun diritto da far valere.

La categoria femminile rappresentata in maniera avvilita da Annie, viene in parte riscattata da Penelope. Finbarr rimane profondamente affascinato dalla ragazza e dalla sua bellezza, che riesce addirittura ad ispirargli pensieri d'amore. Il nome della giovane lo riconduce a delle reminiscenze omeriche e ovviamente all'integerrima moglie di Ulisse:

Penelope? I meditated on the name. I remembered that Penelope was the wife of Ulysses and no matter how many libertines assailed her while her good man was away at the wars, she was ever faithful to him. [...] Just what was that as an attitude? Deep and pure love, of course. [...] Did my own lovely Penelope have both those qualities? (*HL*, p. 91).

Anche il personaggio di *The Hard Life* si presenta angelico e innocente e i suoi atteggiamenti non sembrano mai mostrare una particolare malizia. Anche se in alcuni momenti sembra assecondare il corteggiamento di Finbarr, non dimostra mai di essere disposta a cedere facilmente alle sue lusinghe e smorza con decisione un tentativo di approccio fisico da parte di quest'ultimo. Penelope sembra in effetti suscitare nell'altro sesso la volontà di un confronto, di un dialogo più profondo, che coinvolga i sentimenti e non sia semplicemente una formalità opportunistica, come accade con Annie. Certo, il modello omerico stride decisamente con l'atmosfera squallida che permea l'intero romanzo, ma il contrasto è perfettamente in linea con l'atteggiamento dissacratorio e ironico di O'Brien.

Nonostante la presentazione sicuramente più positiva rispetto a quella di Annie, a Penelope non viene riservato in buona sostanza un trattamento molto più positivo di quello concesso alle altre figure femminili del romanzo. Innanzitutto, ad un certo punto la donna ispira a Finbarr dei pensieri che sembrano tutt'altro che innocenti:

So far as I could see, we were alone in the house. Silly ideas came into my head, ideas that need not to be mentioned here. I was the veriest tyro in such situations. Into my head came the names of certain voluptuaries and libertines of long ago. [...] In the light her belted dress was trim, modest, a little bit mysterious; or perhaps I mean enchanting (*HL*, p. 108).

L'attrazione verso Penelope si rivela più compromettente di ciò che poteva inizialmente apparire, ma soprattutto viene smontata l'idea romantica di questo rapporto: la donna diventa mero oggetto del desiderio. Inoltre anche lei è associata al

cibo e alle faccende di casa, dato che la si vede intenta a servire il tè al suo ospite come prevedeva il “protocollo” domestico. La condizione di Penelope non è quindi tanto diversa da quella di Annie: è una condizione di marginalità, confermata peraltro dal fatto che la ragazza sparisce subito dalla narrazione.

Quanto a Mrs. Crotty, sebbene neanche lei si imponga come figura particolarmente significativa per lo sviluppo del racconto, almeno inizialmente la si dipinge con tratti diversi rispetto ad Annie: mostra infatti una certa fiducia in se stessa e anche un pizzico di dispotismo, ad esempio quando dà ordini alla figliastra in merito alla gestione dei due bambini al momento della morte della madre. Anche il fatto di rifiutare il cognome del marito può essere interpretato come un tentativo di affermazione della propria identità.

Il suo impulso all’emancipazione viene tuttavia frenato dalla caratteristica che più di ogni altra condiziona la sua esistenza: la malattia. Mrs. Crotty è, infatti, una donna anziana ma anche molto malata, che combatte perennemente con il male che la opprime, al quale alla fine deve soccombere. Già la sua prima apparizione mette in evidenza il suo precario stato di salute:

One morning after breakfast [...] a cab arrived and out of it came a very strange elderly lady on a stick. I saw her first through the window. Her hair peeping from under her hat was grey, her face very red, and she walked slowly as if her sight was bad. Miss Annie let her in, first telling us that here was Mrs. Crotty and to be good. She stood in silence for a moment in the kitchen, staring rather blankly about her (*HL*, p. 13).

La malattia è un vero e proprio *leitmotiv* del romanzo: molti sono i personaggi affetti da un qualche problema di salute, da Mr. Collopy a Father Fahrt, alla stessa Annie, almeno dopo i suoi misteriosi incontri notturni. Evidente è il rimando a una società malata, che ha assoluto bisogno di essere sanata per non cadere definitivamente in rovina. Mrs. Crotty è il personaggio che subisce le conseguenze maggiori. Le sue condizioni si aggravano notevolmente, fino a costringerla in una stanza alla quale pochi hanno accesso. La donna chiede esplicitamente di lasciare la porta socchiusa, affinché i suoi lamenti possano essere uditi da tutti, quasi volesse coinvolgere tutti nella sua sofferenza. Una delle peggiori manifestazioni della sua malattia è l’enuresi notturna, problema di solito molto frequente nei bambini. In un certo senso, quindi, Mrs. Crotty sembra aver subito una sorta di regressione ad uno stato infantile, cosa

piuttosto curiosa se si considera che la donna non ha mai avuto figli, probabilmente per sua scelta.

Da un certo punto in poi il personaggio non compare più direttamente nel testo, ma soltanto indirettamente attraverso l'illustrazione delle sue condizioni, quasi la sua presenza non fosse così indispensabile come era apparso nell'incipit del romanzo. A Mrs. Crotty tocca una sorte forse ancor più meschina di quella delle altre figure femminili, poiché la sua personalità viene totalmente annullata, trasformandosi in una sorta di fantasma. La sua morte, per di più, non sembra provocare particolari sconvolgimenti, anzi infonde paradossalmente linfa vitale agli altri abitanti della casa:

During the year that followed Mrs. Crotty's death, the atmosphere of the house changed somewhat. Annie joined some sort of a little club [...], Mr. Collopy returned to his mysterious work with renewed determination [...]. The brother went from strength to strength and eventually reached the stage of prosperity (*HL*, p. 65).

Così come una pianta che, estirpate le parti malate, torna a germogliare, la famiglia Collopy, una volta liberatasi del peso della malattia di Mrs. Crotty, ritorna a fiorire, anche se solo illusoriamente.

4.7 Manus: un ponte tra romanzo e giornalismo

L'attività giornalistica di O'Brien ha rappresentato il più prolifico bacino tematico della sua carriera e l'autore vi attinge a piene mani per i temi e i personaggi dei suoi romanzi. In questo modo, egli crea un rapporto diretto tra la produzione giornalistica e quella letteraria, grazie alla presentazione già di per sé notevolmente romanzesca di molti argomenti dei suoi articoli e all'abilità nel mitigare l'asprezza di certe invettive, pur contenute nei suoi pezzi, attraverso una forma narrativa più piacevolmente fruibile e accessibile a tutti. L'ambizioso numero di *dramatis personae* che si muovono in *Cruiskeen Lawn* forma un vero e proprio *cast* che non può restare confinato nella dimensione del giornale e a cui O'Brien attinge per la creazione di personaggi nelle sue altre opere.

È ciò che accade con una figura come "The Brother", la cui personalità prorompente ben si presta ad essere trasposta anche in un ambito diverso da quello giornalistico. La sua poliedricità e la capacità di adattarsi ad ogni situazione lo rendono calco perfetto su cui modellare la figura di Manus, centrale in *The Hard Life*. Manus

condivide molti degli aspetti già messi in rilievo nella presentazione del suo antecedente mylesiano, anche se O'Brien ne arricchisce il profilo e la complessità. Egli incarna molti degli aspetti negativi che l'autore intendeva stigmatizzare nella vita e nella cultura irlandesi, in particolare il senso di onnipotenza o lo sfoggio di una conoscenza illimitata, seppur priva di basi concrete. Allo stesso tempo, però, Manus è anche capace di incarnare istanze di ribellione allo *status quo*, in particolare alle imposizioni culturali o della morale pubblica e alla corruzione delle istituzioni ecclesiastiche. Dopo tutto, egli è l'unico che riesce con la sua intraprendenza a liberarsi dal senso di paralisi che attanaglia tutti i protagonisti del romanzo e anche tutti i dublinesi.

Manus rimanda a "The Brother" fin dal ruolo occupato nella narrazione: è infatti il fratello del narratore e pertanto viene quasi sempre designato come "the brother". I due hanno tuttavia un coinvolgimento molto diverso nelle rispettive narrazioni. "The Brother" non partecipa mai direttamente al racconto delle proprie avventure, perché queste vengono esposte dalla voce narrante: ciò lo connota come personaggio dai contorni incerti, quasi un fantasma di cui non viene mai accertata l'esistenza. Le situazioni in cui Manus è coinvolto e le sensazioni che ne scaturiscono, vengono invece sempre filtrate dalla sua soggettività e soprattutto dalle sue parole (ad esempio attraverso le lettere che invia al fratello), in un realismo che lo avvicina molto alla sensibilità dei lettori. Anche il fatto che possenga un nome proprio diventa una discriminante, in quanto il nome è strumento attraverso cui si fissa l'identità dell'individuo.

In questo caso esso caratterizza il personaggio anche in quanto "nome parlante": riprendendo il termine latino "manus" dà immediatamente l'idea dell'intraprendenza e della capacità pratica e manuale che contraddistinguono il giovane.²⁵ Queste sono senza dubbio caratteristiche che il personaggio del romanzo mutua dal suo alter ego giornalistico, altrettanto intraprendente e come lui incline a ideare strumenti per il miglioramento della vita quotidiana dei cittadini. Entrambi sono inoltre preda di una sorta di delirio di onnipotenza che li spinge a credere di poter offrire una soluzione a qualsiasi problema. Sia Manus che "The Brother" incarnano, nell'intenzione di

²⁵ Il nome Manus si pone quindi in stretta relazione con quello di Finbarr che, come visto, rimanda più esplicitamente alle facoltà intellettive ma soprattutto all'indole molto più riflessiva del personaggio, contrapposta a quella più intraprendente e spregiudicata del fratello.

O'Brien, l'exasperata presunzione che affliggeva la classe governativa irlandese, tanto piena di sé da non comprendere i rischi della propria tracotanza. Manus si presenta come il prototipo del *self-made man*, avendo rinunciato a un'educazione scolastica ritenuta fin da subito insoddisfacente. Ciò si evidenzia nelle sue sprezzanti critiche ai padri gesuiti, da cui prende le distanze. Il suo scopo è quello di arricchirsi ed è disposto a tutto pur di raggiungerlo; sa esattamente quali sono i bisogni e le debolezze delle persone e su queste lucra con avidità.

La sua attività imprenditoriale si basa soprattutto su una serie di corsi per corrispondenza, a cominciare da quello di Dublino: il "General Georama Gymnasium", un corso appositamente studiato per insegnare alla gente a camminare sulla corda. L'iniziativa di respiro presuntuosamente universale è sostenuta attraverso un opuscolo di istruzioni redatto dal fantomatico professore Latimer Dodds, che Finbarr sospetta essere lo stesso Manus. Ben presto, il metodo proposto si rivela in tutta la sua pericolosità: due giovani decidono di mettere in pratica le istruzioni e salgono su una corda sospesa tra due alberi in mezzo a un fiume. La corda non regge il peso di uno degli aspiranti funamboli e si spezza, facendolo precipitare rovinosamente nell'acqua, miracolosamente senza conseguenze. Manus, indagato dalla polizia, nega spudoratamente qualsiasi responsabilità: "I've told you I had nothing to do with it. I know nothing. I am unaware of the facts" (*HL*, p. 94). Il suo superomismo non prevede il fallimento e la sua onniscienza non può e non deve essere messa in discussione.

Al pari del protagonista della rubrica mylesiana, Manus assurge quasi a divinità, come confermano l'episodio in cui sperimenta il funambolismo e il fratello lo paragona a Cristo ("He was returning towards the house *and he was walking on air!* Now thoroughly scared, I thought of Another who had walked on water" *HL*, p. 26, corsivo nel testo), e quello in cui convince una giovane prostituta ad abbandonare la strada, proprio come Gesù aveva fatto con Maria Maddalena.

Ai coinquilini di "The Brother", pronti a sottoscrivere qualsiasi sua impresa, corrispondono in *The Hard Life* i lettori di Manus, che nutrono nei suoi confronti una vera e propria venerazione e gli inviano centinaia di lettere chiedendo consigli su tutto. L'ironia di O'Brien ridicolizza sia la supponenza di certi individui, sia la dabbenaggine di coloro che ripongono in loro totale fiducia.

Manus è pure abilissimo oratore e grande manipolatore di linguaggi e testi, che riproduce attraverso la tecnica del collage, già sperimentata da O'Brien nei suoi primi romanzi e nella produzione giornalistica. Egli assembla spesso frammenti di brani tratti da testi di altri autori, spacciandoli per opere prime di artisti di grande fama e sapienza, i cui nomi non sono altro che suoi pseudonimi. Naviga nello sconfinato universo letterario in cerca di parole e formule con cui incantare i propri interlocutori a distanza. In questo modo realizza manuali sugli argomenti più disparati: ad esempio un trattato sugli uccelli da gabbia o un manuale di giardinaggio, “both works obviously composed of material looted from books in the National Library” (*HL*, pp. 58-59). La libreria nazionale diventa pertanto “his private mine” (*HL*, p. 69). Egli si vanta di aver pubblicato tre manoscritti di grande pregio ad opera di tre firme illustri: *Odes and Epodes* di Orazio, tradotto in inglese e trascritto in prosa dal dottor Calvin Mocoloney, presunto professore dell'università di Oxford, *Clinical Notes on Pott's Fracture*, di Ernest George Maude, insignito dell'importante carica di membro del Royal College of Surgeons e infine *Swimming and Diving. A Manly and Noble Art*, di Lew Paterson. Finbarr smaschera l'inganno del fratello come segue:

It was clear that these compositions were other people's work rehashed but I offered no comment other than a warning of the folly of making Dr Maude a Fellow of the Royal College of Surgeons. A register of such Fellows was in existence, and somebody was bound to check. [...] I noticed later that the doctor had lost that honour (*HL*, p. 69).

La letteratura di Manus si presenta come ciarlataneria, buona solo per adescare i lettori o meglio, i potenziali clienti, ingannevole al pari delle altre sue iniziative.

Tra quest'ultime spicca la “London University Academy”, dove si propone to “teach *everything* by correspondence, solve all problems, answer all questions” (*HL*, p. 88, corsivo nel testo). Qui Manus arriva perfino a superare “The Brother”, in quanto si arroga la capacità di creare una società perfetta, fatta di individui praticamente onniscienti. In una lettera indirizzata a Finbarr, espone chiaramente le proprie ambizioni:

We really aim at the mass-production of knowledge, human accomplishment and civilization. We plan the world of the future, a world of sophisticated and genial people, all well-to-do, impatient with snivellers, sneaks and politicians on the make; not really a Utopia but a society in which all unnecessary wrongs, failures, and misbehaviours are removed. The simplest way to attack this problem is to strike at the cause, which is ignorance and non-education or miseducation (*HL*, p. 102).

Impossibile non rilevare qui l'ironia di O'Brien nei confronti del linguaggio tipico dei politici: il discorso di Manus è una sorta di manifesto programmatico che richiama quelli realizzati in quegli anni dai rappresentanti del governo locale, i quali avevano promesso di dare vita ad una società nuova, quasi utopica, priva di ingiustizie sociali, e che puntualmente avevano deluso le aspettative ripiegando sui soliti comportamenti corrotti e opportunisti.

Accanto a quello politico, anche il linguaggio scientifico è preso di mira da O'Brien, quando Manus, spacciandosi per medico abilissimo, si dilunga nella dettagliata descrizione delle strutture anatomiche o delle devastanti conseguenze di malattie infettive, come accade per la malattia dello zio Collopy:

From what you say it is clear to me that Collopy is suffering from reumathoid arthritis, very likely of the peri-articular type. If you can persuade him to let you have a look, you will find that the joints are swollen and of fusiform shape. [...] Probably his temperature is elevated, and total rest in bed is most desirable. The focus of infection for rheumatoid arthritis is usually bad teeth and the presence in the gums of pyorrhoea alveolaris (*HL*, p. 112).

La terminologia è evidentemente quella usata in ambito medico, ma anche il lettore più sprovveduto comprende facilmente che Manus la impiega in maniera del tutto arbitraria. Esattamente come "The Brother" in *Cruiskeen Lawn* aveva curato i reumatismi della sua "landlady", così Manus decide di curare quelli dello zio, suo "landlord", avvalorando ancora di più l'idea di una contaminazione tra i due personaggi. Più che come medico, Manus finisce per connotarsi alla stregua di uno stregone, anche agli occhi del fratello Finbarr, che ad un certo punto lo ammonisce: "If you are dealing in godless things of darkness, I would strongly advise you to see Father Fahrt, because these things will lead to no good" (*HL*, p. 28).

Nell'analisi del paratesto si è già notato come l'errore rappresenti un *leitmotiv* dell'intero romanzo, caratterizzando molti dei personaggi che si muovono nel testo. Nel caso di Manus, però, esso assume una rilevanza maggiore, perchè O'Brien lo evidenzia per punire simbolicamente la superbia del personaggio su tutti i fronti. Come "medico" egli causa la morte dello zio con la prescrizione della "Gravid Water"; e anche dopo la morte di Collopy, la sua presunzione è smascherata in occasione della citazione dell'epitaffio fatto incidere sulla tomba. Quando racconta a Finbarr i momenti della sepoltura, il fratello afferma di essersi ispirato per la lapide all'epitaffio "here lies one whose name is writ on water" riportato su quella del poeta Keats, solo

con una piccola modifica: “Here lies one whose name is writ *in* water. Very poetical, ah? [...] Isn’t it good? ‘In water’ instead of ‘on water” (*HL*, p. 150, corsivo nel testo). È evidentemente convinto di aver mostrato una grande erudizione citando un verso così illustre e allo stesso tempo di aver dato prova di una grandissima abilità poetica e padronanza del linguaggio modificando la preposizione ‘on’ in ‘in’. In realtà quella di Manus è una palese *misquotation*, in quanto la frase originale di Keats contiene già ‘in’, pertanto sulla tomba di Collopy viene riportato l’identico epitaffio del poeta.

Lo scambio di preposizione non è però l’unico errore commesso da Manus sulla lapide di Collopy. Dovendo infatti riportarvi la data di nascita del defunto e non conoscendola, si rivolge all’ospedale per poterla ricavare. Qui gli annunciano che l’età dell’estinto si aggirerebbe intorno ai settantadue anni e Manus, facendo la sottrazione dall’anno in corso (1910), fa scrivere 1848 come data di nascita sulla lapide, sbagliando clamorosamente un calcolo semplicissimo.

Un terribile smacco per chi, come lui, da giovane studente si era compiaciuto nel correggere gli svarioni di Father Fahrt, tra cui uno riguardante la data di nascita di Lutero. O’Brien decide di punire la *hybris* del personaggio condannandolo ad una sadica legge del contrappasso, ben più devastante della mancata eredità, che pure lo colpisce al termine del romanzo.

Manus è assimilato al suo corrispettivo giornalistico, “The Brother”, non soltanto dalla superbia e dalle iniziative strampalate, ma anche dalle critiche che entrambi muovono nei confronti delle istituzioni, ad esempio delle forze dell’ordine, sulla cui incapacità di gestire efficacemente la sicurezza pubblica Manus ripropone l’esatto pensiero di “The Brother”:

I don’t know any policemen. I keep far away from them. They’re a dangerous gang, promoted at a speed that is proportionate to the number of people they manage to get into trouble. And they have one way of getting the most respectable people into very bad trouble. [...] Perjury. They’d swear a hole in an iron bucket. [...] That’s the sort of cods we have looking after law and order in Dublin (*HL*, p. 90).

Anche in questo caso, è l’ipocrisia ad essere in primo luogo stigmatizzata da O’Brien. A tanta intransigenza verso i poliziotti, dovrebbe quantomeno fare da *pendant* un comportamento irreprensibile nell’accusatore. La vita di Manus è invece caratterizzata da vizi e atteggiamenti disdicevoli. Sin da giovanissimo inizia a fumare e a frequentare le osterie: “He was by now smoking openly in the house and several times I saw him

coming out or going into a public house” (*HL*, p. 57), mostrando palesemente un vizio che in “The Brother” veniva solamente presunto o comunque velatamente accennato. In *The Hard Life*, invece, Manus è più volte colto in comportamenti dissoluti, diventando consumatore di alcool e blasfemo, come riportato da Finbarr in occasione del funerale di Mrs. Crotty:

The brother, keeping well to the back of the assembly, was quietly cursing in an undertone. I was surprised [...] to see him surreptitiously taking a flat half-pint bottle from his hip pocket and, with grimaces, swallowing deep draughts from it. Surely this was unseemly at the burial of the dead. [...] The brother was drunk. There is no other word for it: drunk (*HL*, pp. 59-61).

Con Manus, tuttavia, lo scrittore sembra aver cercato anche di affrancarsi da un atteggiamento totalmente negativo nei confronti della società irlandese. A differenza del personaggio di “The Brother”, figura i cui buoni propositi si arrestano al livello di uno sterile proclama di intenti mai realizzati, Manus ha in fondo il coraggio di mettersi in gioco e di ribellarsi alle convenzioni. È l’unico che riesce realmente ad opporsi alla paralisi che lo circonda e, con la sua autonomia e dinamicità, rifiuta di sottomettersi alla trappola inibitoria architettata dal Cattolicesimo o da un ambiente familiare stantio.

Innanzitutto, sceglie volontariamente di abbandonare Dublino perché comprende la claustrofobica limitatezza di un ambiente incapace di incoraggiare le eventuali iniziative dei suoi abitanti. Seguendo la propria ambizione e il desiderio di autoaffermazione, Manus realizza un progetto di *escape* davvero sovversivo: si trasferisce a Londra, gettandosi tra le braccia del nemico per eccellenza. Questo gesto rappresenta uno degli atti più eclatanti dell’intero romanzo, segno del rifiuto della passività che attanaglia gli altri protagonisti. Manus si rende conto che l’Irlanda non è pronta ad aprirsi alla modernità e per questo decide di tentare la fortuna in un luogo invisibile al suo popolo, ma che sicuramente gli può dare maggiori opportunità di successo. Lancia una palese sfida alla bigotta e accentratrice società irlandese che crede di tutelare la propria identità scoraggiando i rapporti con altre realtà culturali e in particolare con quella inglese. Incurante dei preconcetti e vivamente convinto dei propri mezzi, Manus sceglie di aprirsi al contatto con l’alterità, certo di ricavarne un’occasione di crescita sia economica che personale.

A differenza di altri personaggi sia joyciani che dello stesso O'Brien, non torna mai sui propri passi e porta avanti con determinazione l'impresa a cui si è votato, arrivando a privilegiare la vita londinese rispetto a quella di Dublino. Manus più volte si esprime chiaramente in favore della quotidianità offerta dalla capitale inglese, sottolineando la maggiore disponibilità degli abitanti al dialogo e al sostegno in caso di difficoltà: "It's a better life here, too. The pubs are better, food is good and cheap, and the streets aren't crawling with touchers like Dublin. Information and help can be got on any subject or person under the sun for a quid, and often for only a few drinks" (*HL*, p. 101). Addirittura dà voce e avvalora il giudizio negativo degli inglesi nei confronti dei suoi compatrioti, discutendo con Finbarr a proposito della sua insofferenza verso l'ambiente dublinese e dell'inadeguatezza di presentarsi al mondo con un indirizzo irlandese: "Please yourself, he said, but I don't think this place is suitable for me. An Irish address is no damned use. The British dislike and distrust it. They think all the able and honest people live in London. I am giving that matter some thought" (*HL*, p. 64).

Manus si libera non soltanto dalle catene di una società paralizzante, ma anche di un contesto familiare alienante, che aveva cercato in tutti i modi di reprimere le sue ambizioni; in questo senso, egli incarna l'esatto contrario della Evelyne joyciana. Il protagonista di *The Hard Life* diventa l'unico artefice del proprio destino, trasferendosi sull'isola che gli offre addirittura la possibilità di arricchirsi vendendo cialtronerie. Dimostra una notevole capacità imprenditoriale e una straordinaria abilità nell'arte della persuasione, rappresentando così anche una sorta di riscatto per il popolo irlandese, succube per anni dell'egemonia, anche economica, dell'Inghilterra. La rivincita consiste proprio nel riappropriarsi di quello stesso denaro, un tempo indebitamente prelevato dalle casse irlandesi dai coloni inglesi, che ne avevano sfruttato risorse e territori. Esattamente come Old-Grey-Fellow in *The Poor Mouth*, Manus è un personaggio che agisce, come d'altronde conferma anche la connotazione onomastica, e non subisce passivamente.

Nonostante tutti i contrasti, il "brother" non dimentica comunque la sua famiglia, preoccupandosi costantemente del suo sostentamento ed inviando periodicamente dei soldi al fratello e alla sorellastra. Quando Collopy si trova in gravi difficoltà di salute, non si tira indietro per aiutarlo e cerca di fare comunque qualcosa per lui nonostante

lo detesti: prima inviandogli la “Gravid Water” e poi sostenendo completamente tutte le spese per il viaggio a Roma. Anche se questi tentativi si riveleranno un totale fallimento, Manus non sembra comportarsi in malafede, pur non ammettendo mai gli errori. Sotto la corazza indossata per proteggersi dalle insidie della vita, si nasconde un giovane uomo capace di mettere da parte l’orgoglio e di porre le proprie possibilità al servizio degli altri.

La sua condotta si dimostra molto più coerente di quella di altri individui che professano misericordia e carità cristiana, salvo poi curare esclusivamente i propri biechi interessi personali. Il riferimento è, ovviamente, ai membri del clero e ai loro appetiti profani. Anche in questo caso O’Brien affida a Manus il potere di materializzare le istanze critiche che lui stesso ha sempre portato avanti, in particolare il dissenso verso l’istituzione ecclesiastica e le sue pratiche simoniache. Pur amando profondamente il denaro, non lo confonde mai con la sfera spirituale, dimostrando sin da piccolo un’idea molto precisa in proposito. Nella scena in cui viene presentato allo zio Collopy, infatti, Manus accetta la moneta che gli offre, ma rifiuta la benedizione:

- From his waistcoat he extracted two pennies and presented one to each of us.
- I cross your hands with earthly goods, he said, and at the same time I put my blessing on your souls.
- Thanks for the earthly goods, the brother said (*HL*, p. 17).

Manus, inoltre, cerca di stare sempre alla larga dagli ambienti religiosi dove la corruzione è più radicata, criticando apertamente lo sfarzo che li caratterizza, ad esempio in occasione della visita ai Musei Vaticani e alla Cappella Sistina: “The splendour of it all was stupendous. God forgive me, I thought it was a bit vulgar in places and that all the gilt and gold was sometimes a bit overdone” (*HL*, p. 133). Anche quando accetta di presenziare all’udienza con il Papa, sceglie volontariamente di prendere il più possibile le distanze: “I chose a chair far to the side, for I did not want to make any remarks or have any questions addressed to me” (*HL*, p. 134).

Il “fratello” è pertanto uno strumento nelle mani dell’autore con cui combattere i problemi della nazione. È un personaggio che riesce ad imporre la sua autonomia con l’intraprendenza e uno spiccato senso critico, senza scendere a patti con nessuno. Quasi sul finale si concretizza la sua vittoria sulle degenerazioni del passato e del presente. Manus è ormai grande e navigato, a Londra ha raggiunto il successo come editorialista riuscendo a realizzare le proprie ambizioni. Si trova a Dublino solo di passaggio: dopo

Roma deve tornare immediatamente in Inghilterra per gestire i suoi affari. Roma e Londra quindi come simboli del Cattolicesimo e dell'oppressore politico, i grandi nemici che avevano tarpato le ali all'Irlanda e che Manus dimostra di saper affrontare e gestire ormai con disinvoltura, pronto a riscattare il sogno irlandese di libertà e indipendenza.

Si è visto come O'Brien crei questo personaggio operando una trasposizione di "The Brother", figura già nota in ambito giornalistico e già distintasi come emblema di molti dei mali che affliggevano la nazione. Manus, il "brother" di *The Hard Life*, apparentemente sembra seguirne esattamente le orme, ma con lo sviluppo della vicenda emerge sempre più il tentativo dello scrittore di far evolvere questo personaggio. In lui egli trasferisce anche dei valori positivi, rendendolo portavoce di un vento di cambiamento che avrebbe potuto spazzare via le inquietudini del passato. In altre parole, Manus si rivela complessa incarnazione dei vizi e delle virtù dell'Irlanda di O'Brien, un Paese ancora alla faticosa ricerca della propria identità.

CONCLUSIONE

Il percorso di analisi fin qui delineato ha sollecitato una riflessione sullo spirito critico con il quale O'Brien affronta le questioni interne al suo Paese. La sua attività letteraria, per quanto ricca dal punto di vista della sperimentazione stilistica e della creazione di viaggi immaginifici in mondi nuovi ed inesplorati, non può prescindere da una contestualizzazione che ha come fulcro l'ambiente socio-politico irlandese. L'opinione di Richard Fallis è, a questo proposito, pienamente sottoscrivibile: "All of O'Nolan's work could be described as a series of brilliant farragoes of distinctly Irish experience"¹.

Per questo nel presente lavoro si è inteso adottare un approccio interpretativo riconducibile all'area degli studi postcoloniali, che negli ultimi anni ha sostituito quello tipicamente postmoderno, prevalente negli anni Ottanta e Novanta del Novecento, quando si mirò soprattutto a sottolineare come O'Brien avesse preannunciato la sperimentazione postmoderna inserendo nelle sue opere una vera e propria sintesi delle tecniche e dei principi fondanti della narrativa successiva. L'approccio in chiave postmoderna si concentrava in particolar modo sugli aspetti formali della sua scrittura, volti alla destrutturazione dell'ordine del reale e alla creazione di mondi alternativi in cui emergessero la *futility* e l'*anarchy* della realtà.

La riflessione sulla dimensione politica e sociale, senza dubbio molto presente nella produzione dello scrittore, ha invece interessato la critica degli ultimi decenni.

La nostra indagine ha contribuito a confermare che lo sguardo dell'autore non viene quasi mai distolto dalle dinamiche nazionali e che tutti i suoi romanzi, anche quelli evidentemente più sperimentali, contengono elementi più o meno provocatori nei confronti di una classe politica che privilegiava atteggiamenti nazionalisti a discapito di visioni più moderne ed europeiste. Il giudizio dell'autore è peraltro molto duro anche nei confronti del suo stesso popolo, complice del processo di isolamento dell'Irlanda dopo l'indipendenza e colpevole di aver assecondato acriticamente le scelte imposte dall'alto.

Ai lettori di O'Brien veniva richiesta una presa di posizione: che le loro coscienze non rimanessero inermi, che reagissero. L'autore prova quindi a salvare

¹ RICHARD FALLIS, *The Irish Renaissance*, N.Y. Syracuse University Press, Syracuse 1977, p. 218.

l'Irlanda, non tanto dal nemico inglese, che pure in passato aveva messo fortemente in pericolo la sopravvivenza della nazione, quanto piuttosto dalla degenerazione del fanatismo nazionalista post-indipendenza.

L'ibridazione tra attività giornalistica e narrativa assume in quest'ottica un'importanza davvero rilevante. La commistione consente a Flann/Myles di proporre una narrativa che mira a risvegliare le coscienze e a trasformare il mondo, anche attraverso la creazione di spazi immaginari, a loro volta plasmati di realtà, talvolta di conflitto, ma soprattutto del desiderio di agire e incidere sul mondo. L'investigazione giornalistica rappresentata in *Cruiskeen Lawn* prende così la forma di un testo di finzione, una sorta di racconto polifonico in cui emergono voci e personaggi differenti, ognuno dei quali rappresenta un aspetto della degenerazione della società irlandese. Il giornalismo permetteva ad O'Brien di arrivare ad un maggior numero di lettori, ma soprattutto a un pubblico più popolare che, nelle intenzioni dello scrittore, era il destinatario principale del suo messaggio. La contaminazione tra cronaca e finzione letteraria è uno strumento che aiuta a fare i conti con la realtà, oltre ad estendere la forza d'innesto di quest'ultima sulla letteratura sociale.

The Hard Life presenta uno spaccato di vita dublinese, riproposta nei luoghi e nei personaggi, senza nascondere le piaghe sociali che attanagliavano il territorio. Il personaggio di "The Brother" trasposto a livello narrativo nel "brother" Manus di *The Hard Life* si erge ad epitome del processo di contaminazione adottato da O'Brien. Rappresenta forse l'esempio più evidente della capacità dello scrittore di dare vita a figure camaleontiche, in grado di adattarsi a qualsiasi circostanza, mantenendo però intatta la loro funzione all'interno del testo: in questo caso, quella di farsi portavoce ed emblema del processo di sgretolamento dei valori di un'intera cultura.

Questo personaggio rappresenta, però, come si è visto, anche un passo in avanti rispetto alla visione essenzialmente pessimistica dell'autore nei confronti del suo Paese, come se O'Brien avesse compreso, ormai al termine della sua carriera, che la critica rischia di essere infruttuosa e che bisognava proporre alternative concrete. Egli dota così la figura di Manus di alcuni connotati positivi, dando l'impressione di guardare per la prima volta con speranza al futuro della sua gente, che avrebbe potuto trovare dentro di sé il coraggio di migliorare la propria condizione. L'evoluzione di questo personaggio potrebbe rappresentare l'approdo della scrittura di O'Brien ad una

maggior maturità e alla consapevolezza della responsabilità nei confronti di un popolo costantemente alla ricerca di uno stimolo per resistere ai colpi dell'“ardua vita” dublinese.

Questa interpretazione però non trova seguito nei romanzi successivi, quelli che segnano l'ultima fase della produzione dello scrittore. Con *The Dalkey Archive*, egli sembra tornare ad un pessimismo generalizzato che travolge l'intero impianto tematico. Vengono nuovamente sottolineati gli aspetti più negativi della società, già presentati in *The Hard Life*: la corruzione dell'istituzione ecclesiastica, lo svilimento delle figure femminili, la mancanza di valori autentici capaci di risollevare le sorti della nazione. Egli arriva addirittura a sminuire il contributo di James Joyce, tradizionalmente eretto a simbolo della rinascita culturale irlandese. Inoltre, la trama rifugge nuovamente il reale, ripiegando verso mondi fantastici che sembrano esprimere il rifiuto della realtà e di dinamiche dalle quali, forse, l'autore continua a sentirsi escluso.

Anche in *Slattery's Sago Saga*, romanzo rimasto incompiuto, lo scrittore continua a denunciare i mali che affliggono l'Irlanda e l'incapacità della popolazione di emanciparsi da essi per affermare la propria identità. La sua acrimonia pare addirittura accentuarsi, al punto di accusare la nazione tutta di parassitismo, e di una corruzione che finisce per contaminare anche le popolazioni che entrano in contatto con essa. Deluso dal protrarsi di atteggiamenti a suo avviso ingiustificabili, O'Brien aveva probabilmente abbandonato la speranza di vedere la sua gente e la sua terra finalmente redenti.

La stessa percezione devono aver avuto Gerry Smyth e David Llewellyn che nel 2011, in occasione della prima conferenza internazionale in onore dell'autore tenutasi a Vienna, misero in scena un *two-man-show* dal titolo *The Brother*, ovviamente ispirato all'eccentrico personaggio creato dallo scrittore. Il protagonista di quest'opera teatrale ripropone esattamente le caratteristiche negative ascrittegli dal suo “genitore” artistico: pedanteria, superbia, senso di onnipotenza. “The Brother” è delineato come una presenza fantasmatica e infestante ogni ambito della vita dublinese. I due drammaturghi negano quindi ogni aspetto positivo di questa figura, che si conferma incarnazione di un'Irlanda che si crogiola nei propri vizi.

In questo lavoro si è voluto sottolineare la modernità postcoloniale delle creazioni di O'Brien, capaci di rimandare metaforicamente alla complessa situazione socio-politica irlandese e di incoraggiare una presa di posizione dei lettori. C'è stato però anche chi ha preferito sottolineare l'aderenza della produzione dell'autore ad un filone letterario molto più antico. Vito Carrassi, ad esempio, propone una lettura dei romanzi di O'Brien sulla base di un percorso mediato dalla tradizione narrativa del Medioevo irlandese. Si concentra, in particolar modo, sulla dimostrazione della presenza di un genere, che ritorna nelle varie opere e che si sviluppa nella letteratura irlandese in epoca medioevale: quello dell'*immram*, ovvero il racconto di viaggio "in cui eroi o Santi infrangono le barriere del quotidiano, del naturale, della realtà comunemente percepita per giungere in luoghi fantastici, immaginari, ultramondani"².

La pluralità di voci critiche su O'Brien testimonia la varietà del suo macrotesto, la poliedricità di una scrittura sicuramente destinata a fornire in futuro lo spunto per ulteriori indagini, per altri viaggi nell'opera e nella personalità di un autore "whose name is writ in *Ireland*".

² VITO CARRASSI, "L'*immram* nell'Irlanda del XX secolo. Una lettura comparativa dei romanzi di Flann O'Brien", *Studi irlandesi. A Journal of Irish Studies*, II, 2012, pp. 275-288, qui p. 276.

BIBLIOGRAFIA

Opere di Flann O'Brien / Myles na gCopaleen

Romanzi

- *At Swim-Two-Birds* (1939), Dalkey Archive Press, Dublin 1998; trad. it. di Juan R. Wilcock, *Una pinta d'inchiostro irlandese*, Adelphi, Milano 1993.
- *An Béal Bocht* (1941), Mercier Press, Dublin 1999.
- *The Poor Mouth* (1973), transl. by Patrick C. Power, Paladin, London 1988; trad. it. Daniele Benati, *La miseria in bocca*, Feltrinelli, Milano 1992.
- *The Hard Life* (1961), Grafton Books, London 1986; trad. it. di Daniele Benati, *Vita dura*, Neri Pozza, Vicenza 2009.
- *The Third Policeman* (1967), Flamingo, London 1993; trad. it. di Bruno Fonzi, *Il terzo poliziotto*, Adelphi, Milano 1993.
- *The Dalkey Archive*, Flamingo, London 1993; trad. it. di Adriana Bottini, *L'archivio di Dalkey*, Adelphi, Milano 1995.
- *Slattery's Sago Saga*, in *Stories and Plays*, Hart-Davis, MacGibbon, London 1973, pp. 21-79.

Narrativa breve, teatro e televisione

Il volume *Stories and Plays*, cit., contiene anche i seguenti racconti e drammi:

- *The Martyr's Crown*, pp. 81-88.
- *John Duffy's Brother*, pp. 89-97.
- *Thirst*, pp. 99-113 e *Faustus Kelly*, pp. 115-197; trad. it. di Gabriella Lanzoni Mannoni e Alex R. Falzon, *Faustus Kelly - Arsura*, Bonacci, Roma 1984.

Il volume *Plays and Teleplays*, ed. by Daniel Keith Jernigan, Dalkey Archive Press, Dublin 2013 contiene i seguenti *script* televisivi:

- *The Handsome Carvers: A Tragedy in Two Acts*, pp. 259-264.
- *The Boy from Ballytearim*, pp. 285-310.
- *The Time Freddie Retired*, pp. 311-342.
- *Flight*, pp. 342-356.
- *The Man with Four Legs*, pp. 357-384.

Rhapsody in Stephen's Green: The Insect Play, ed. by Robert Tracy, Lilliput Press, Dublin 1994.

Raccolte di articoli giornalistici e lettere

- *The Best of Myles* (1968), ed. by Kevin O’Nolan, Paladin Grafton Books, London 1990.
- *Further Cutting from Cruiskeen Lawn* (1976), ed. by Kevin O’Nolan, Paladin Grafton Books, London 1989.
- *The Various Lives of Keats and Chapman and The Brother* (1976), ed. by Benedict Kiely, Paladin, London 1990.
- *The Hair of the Dogma* (1977), ed. by Kevin O’Nolan, Paladin Grafton Books, London 1989.
- *Myles Away from Dublin* (1985), ed. by Martin Green, Paladin Grafton Books, London 1990.
- *Myles Before Myles* (1988), ed. by John Wyse Jackson, Paladin Grafton Books, London 1989.
- *Il boccale traboccante. Cronache dublinesi di Myles na Gopaleen*, trad. it. di Daniele Benati, Giano Editore, Varese 2005.
- “A Sheaf of Letters”, ed. by Robert Hogan, Gordon Henderson, *Journal of Irish Literature*, III, 1, 1974, pp. 65-92.

Opere su Flann O’Brien

Opere biografiche

- CRONIN ANTHONY, *No Laughing Matter. The Life and Times of Flann O’Brien*, Grafton Books, London 1989.
- O’NUALLÁIN CIARÁN, *The early years of Brian O’Nolan / Flann O’Brien / Myles na gCopaleen*, The Lilliput Press, Dublin 1998.

Opere monografiche

- ASBEE SUE, *Flann O’Brien*, Twayne Publishers, Boston 1991.
- BROOKER JOSEPH, *Flann O’Brien*, Northcote House Publishers, Horndon 2005.
- CLISSMANN ANNE, *Flann O’Brien. A Critical Introduction to His Writings*, Gill and Macmillan, Dublin 1975.
- FERRARI ROBERTA, *La scrittura come travestimento dell’Io. La narrativa di Flann O’Brien*, Edizioni ETS, Pisa 1995.
- GALLAGHER MONIQUE, *Masques et Humeurs de Brian O’Nolan, fou-littéraire irlandais*, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d’Ascq 1998.
- JONES STEPHEN, *A Flann O’Brien Reader*, The Viking Press, New York 1961.
- SHEA THOMAS F., *Exorbitant Novels*, Bucknell University Press, London 1992.
- WÄPPLING EVA, *Four Irish Legendary Figures in At Swim-Two-Birds*, Almqvist & Wikesll International, Stockholm 1984.

ZIMMERMANN RALF, *Das Verschwinden der Wirklichkeit. Über Möglichkeiten und Grenzen der Kreativität in Flann O'Briens At Swim-Two-Birds und The Third Policeman*, Peter Lang, Frankfurt am Main 1999.

Saggi, articoli e recensioni

BELPOLITI MARCO, "Una storia alla Escher" e "L'Irlandese Inabissato", *L'Indice*, 5 Maggio 1992, pp. 11-16.

BENSTOCK BERNARD, "A Flann for all Seasons", *Irish Renaissance Annual*, III, 1982, pp. 15-29.

"The Three Faces of Brian Nolan", *Éire Ireland*, III, 3, pp. 51-65.

BOOKER KEITH, "Science, Philosophy, and the 'Third Policeman': Flann O'Brien and the Epistemology of Futility", *South Atlantic Review*, LVI, 4, 1991, pp. 37-56.

BROOKER JOSEPH, "Estopped by Grand Playsaunce: Flann O'Brien's Post-Colonial Lore", *Journal of Law and Society*, XXXI, 1, 2004, pp. 15-37.

BROWNE JOSEPH, "Flann O'Brien: *Post Joyce* or *Propter Joyce*?", *Éire Ireland*, XIX, 4, 1954, pp. 149-157.

CARRASSI VITO, "L'*immram* nell'Irlanda del XX secolo. Una lettura comparativa dei romanzi di Flann O'Brien", *Studi irlandesi. A Journal of Irish Studies*, II, 2012, pp. 275-288.

CHACE WILLIAM M., "Joyce and Flann O'Brien", *Éire Ireland*, XXII, 4, 1987, pp. 140-152.

COHEN DAVID, "James Joyce and the Decline of Flann O'Brien", *Éire Ireland*, XXV, 4, 1990, pp. 153-160.

COMER TODD A., "A Mortal Agency: Flann O'Brien's *At Swim Two Birds*", *Journal of Modern Literature*, XXXI, 2, 2008, pp.104-114.

DAY JON, "Bibliographical Issues in the Republication of Myles na gCopaleen's Journalism", in BAINES JENNIKA [ed.], *Is it about a Bicycle? Flann O'Brien in the Twenty-First Century*, Four Courts Press, Dublin 2011, pp. 32-48.

DEWNSNAP TERENCE, "Flann O'Brien and the Politics of Buffoonery", *The Canadian Journal of Irish Studies*, XIX, 1, 1993, pp. 22-36.

DOBBINS GREGORY, "Constitutional Laziness and the Novel: Idleness, Irish Modernism, and Flann O'Brien's *At Swim-Two-Birds*", *Novel*, XLII, 1, 2009, pp. 86-108.

DOHERTY FRANCIS, "Flann O'Brien Existentialist Hell", *Canadian Journal of Irish Studies*, XV, 2, 1989, pp. 51-67.

ESTY JOSHUA, "Flann O'Brien's 'At Swim-Two-Birds' and the Post-Post Debate", *ARIEL*, XXVI, 4, 1995, pp. 23-46.

EVANS EIBHLÍN, "A lacuna in the palimpsest: A Reading of Flann O'Brien's *At Swim two Birds*", *Critical Survey*, XV, 1, 2003, pp. 91-107.

- FARNON JANE, "Motifs of Gaelic Lore and Literature in *An Béal Bocht*", in CLUNE ANNE, HURSON TESS [eds.], *Conjuring Complexities: Essays on Flann O'Brien*, The Institute of Irish Studies, Belfast 1997, pp. 89-110.
- GALLAGHER MONIQUE, "Reflecting Mirrors in Flann O'Brien's *At Swim-Two-Birds*", *The Journal of Narrative Technique*, XXII, 2, 1992, pp. 128-135.
- GARVIN JOHN, "Sweetscented Manuscripts", in O'KEEFFE TIMOTHY [ed.], *Myles. Portraits of Brian O'Nolan*, Martin Brian & O'Keeffe, London 1973, pp. 54-61.
- HOPPER KEITH, "With Love and Squalor", *New Statesman*, 15 August 2011, pp. 44-45.
- HUBER WERNER, "Flann O'Brien and the Language of the Grotesque" in BRAMSBÄCK BIRGIT, CROGHAN MARTIN [eds.], *Anglo-Irish and Irish Literature: Aspects of Language and Culture*, Proceedings of the IXth International Congress of the International Association for the Study of Anglo-Irish Literature held at Uppsala University, 4-7 August, 1986, vol. II, Almqvist & Wiksell International, Stockholm 1988, pp. 123-130.
- HUNT ROY L., "Hell goes round and round: Flann O'Brien", *Canadian Journal of Irish Studies*, XIV, 2, 1989, pp. 60-73.
- KEMNITZ CHARLES, "Beyond the Zone of Middle Dimensions: A Relativistic Reading of *The Third Policeman*", *Irish University Review*, XV, 1, 1985, pp. 56-72.
- LEZARD NICHOLAS, "The Short Fiction of Flann O'Brien", *The Guardian*, 17 September 2013.
<http://www.theguardian.com/books/2013/sep/17/short-fiction-flann-o-brien-review>.
- MAYS J.C.C., "Brian O'Nolan: Literalist of the Imagination", in O'KEEFFE TIMOTHY [ed.], *Myles. Portraits of Brian O'Nolan*, Martin Brian & O'Keeffe, London 1973, pp. 77-119.
- MENEGHELLI PIETRO, "L'Irlanda di Flann O'Brien", *Studi Inglesi*, II, 1975, pp. 283-306.
- MCGUIRE JERRY, "Teasing after Death: Metatextuality in *The Third Policeman*", *Éire Ireland*, XVI, 2, 1981, pp. 107-121.
- MCMULLEN KIM, "Culture as Colloquy: Flann O'Brien's Postmodern Dialogue with Irish Tradition", *Novel: A Forum on Fiction*, XXVII, 1, 1993, pp. 62-84.
- O'BRIEN HANN, "Answers Do Not Matter So Much As Questions: *At Swim-Two-Birds*" e "Unimaginable Dimensions: *The Third Policeman*", in LANTERS JOSÉ, *Unauthorized Version: Irish Menippean Satire, 1919-1952*, Catholic University of America Press, Washington 2000, pp. 179-234.
- O'GRADY THOMAS B., "At Swim-Two-Birds and the Bardic Schools", *Éire Ireland*, XXIV, 1989, pp. 65-77.
- "High Anxiety: Flann O'Brien's Portrait of the Artist", *Studies in the Novel*, XXI, 2, 1989, pp. 200-208.
- O'HARA PATRICIA, "Finn MacCool and the Bard's Lament in Flann O'Brien's *At Swim-Two-Birds*", *Journal of Irish Literature*, XV, 1, 1986, pp. 55-61.

O'NOLAN KEVIN, "The First Furlongs", in O'KEEFFE, TIMOTHY [ed.], *Myles. Portraits of Brian O'Nolan*, Martin Brian & O'Keeffe, London 1973, pp. 13-31.

ORVELL MILES, POWELL DAVID, "Myles na Gopaleen: Mystic, Horse-Doctor, Hackney Journalist and Ideological Catalyst", *Éire-Ireland*, X, 2, 1975, pp. 44-72.

PINSKER SANFORD, "Flann O'Brien's Uncles and Orphans", *Éire Ireland*, XX, 2, 1985, pp. 133-138.

POWER MARY, "Flann O'Brien and Classical Satire: An Exegesis of *The Hard Life*", *Éire-Ireland*, XIII, 1978, pp. 87-102.

"The Figure of the Magician in *The Third Policeman* and *The Hard Life*", *Canadian Journal of Irish Studies*, VIII, 1, 1982, pp. 55-63.

PRYOR SEAN, "Making Evil, with Flann O'Brien", in MURPHET JULIAN, McDONALD RÓNÁN, MORREL SASCHA, *Flann O'Brien & Modernism*, Bloomsbury, London 2014.

RICCIARDI CATERINA, "Apertura sulla letteratura irlandese contemporanea. Struttura e significato in «At Swim-Two-Birds» di Flann O'Brien", *Cultura e Scuola*, XIII, 52, ottobre 1974, pp. 80-97.

SAGE LORNA, "Flann O'Brien", in DUNN DOUGLAS [ed.], *Two Decades of Irish Writing: A Critical Survey*, Carcanet Press, Cheadle 1975, pp. 197-206.

SEMMLER CLEMENT, "The Art of Brian O'Nolan", *Meanjin*, XXIX, 1970, pp. 492-500.

SHERIDAN NIALL, "Brian, Flann and Myles", in O'KEEFFE TIMOTHY [ed.], *Myles. Portraits of Brian O'Nolan*, Martin Brian & O'Keeffe, London 1973, pp. 32-53.

SILVERTHORNE MARTIN J., "Time, Literature, and Failure: Flann O'Brien's *At Swim-Two-Birds* and *The Third Policeman*", *Éire Ireland*, XI, 4, 1976, pp. 66-83.

THOMSON IAN, "Was Flann O'Brien at his best when writing about drink?", *The Spectator*, 1 February 2014.

<http://www.spectator.co.uk/books/9125592/the-short-fiction-of-flann-obrien-edited-by-neil-murphy-and-keith-hopper-review/>.

THRONE MARILYN, "The Provocative Bicycle of Flann O'Brien's *The Third Policeman*", *Éire Ireland*, XXI, 1986, pp. 36-44.

WHITE JACK, "Myles, Flann and Brian", in O'KEEFFE TIMOTHY [ed.], *Myles. Portraits of Brian O'Nolan*, Martin Brian & O'Keeffe, London 1973, pp. 62-76.

Lecture propedeutiche

Testi primari

JOYCE JAMES, *Dubliners* (1914), Penguin, Harmondsworth 1956.

A Portrait of the Artist as a Young Man (1916), Penguin, Aylesbury 197.

Ulysses (1922), Random House, New York, 1961, trad. it. Enrico Terrinoni, *Ulisse*, Newton Compton, Roma 2012.

Testi secondari

BARRY PETER, *Beginning Theory. An Introduction to Literary and Cultural Theory*, Manchester University Press, Manchester 2002.

BROWN TERENCE, "Two post-modern novelists: Beckett and O'Brien", in FOSTER JOHN WILSON, *The Cambridge Companion to the Irish Novel*, Cambridge University Press, Cambridge 2006.

CARLETON WILLIAM, "Autobiographical Introduction", in *Traits and Stories of the Irish Peasantry*, Routledge, London 1995, pp. i-xxiv.

CLEARY JOE, "Postcolonial Ireland", in KENNY KEVIN [ed.], *Ireland and the British Empire*, Oxford University Press, Oxford 2004.

Constitution of Ireland (Bunreacht Na hÉireann), The All-Party Oireachtas Committee on the Constitution, 2005.
<http://web.archive.org/web/20110721123433/http://www.constitution.ie/constitution-of-ireland/default.asp?UserLang=EN>.

CRIVELLI RENZO S., *La letteratura irlandese contemporanea*, Carocci, Roma 2007.

DEANE SEAMUS, "Introduction", in EAGLETON TERRY, JAMESON FREDRIC, SAID EDWARD, *Nationalism, Colonialism and Literature*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1990.

DEBUS FRIEDHELM, *Namen in literarischen Werken: (Er-)Findung – Form – Funktion*, Franz Steiner Verlag, Mainz-Stuttgart 2002.

ENGLER BERNARD, *Metafiction*, The Literary Encyclopedia, 2004.
<http://www.litencyc.com/php/stopics.php?rec=true&UID=715>.

FALLIS RICHARD, *The Irish Renaissance*, N.Y. Syracuse University Press, Syracuse 1977.

GLUCK MARY, "Reimagining the Flâneur: The Hero of the Novel in Lukàcs, Bakhtin and Girard", *Modernism / modernity*, XIII, 1, 2006, pp. 747-764.

HYDE DOUGLAS, "The Necessity for De-Anglicising Ireland", in GAVAN DUFFY CHARLES, *The Revival of Irish Literature – Adresses by Sir Charles Gavan Duffy, K.G.M.G., Dr George Sigerson, and Dr Douglas Hyde*, T. Fisher Unwin, London 1904, pp. 117-161.

KENNER HUGH, *A Colder Eye. The Modern Irish Writers*, Knopf, New York 1983.

KENNY KEVIN, "Ireland and the British Empire. An Introduction" in KENNY KEVIN [ed.], *Ireland and the British Empire*, Oxford University Press, Oxford 2004.

KIBERD DECLAN, *Inventing Ireland. The Literature of the Modern Nation*, Vintage, London 1996.

LODGE DAVID, *The Modes of Modern Writing. Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*, Edward Arnold, London 1991.

MCDONALD HENRY, "Ireland Finally Admits State Collusion in Magdalene Laundry System", *The Guardian*, 5 February 2013.

[http://www.theguardian.com/world/2013/feb/05/ireland-magdalene-laundry- system- apology.](http://www.theguardian.com/world/2013/feb/05/ireland-magdalene-laundry-system-apology)

MCHALE BRIAN, *Postmodernist Fiction*, Routledge, New York 1987.

RYAN JOHN, *Remembering How We Stood*, Taplinger, New York 1975.

Sitografia

<http://www.univie.ac.at/flannobrien2011/index.html>

<http://www.irishtimes.com/>

<https://www.youtube.com/watch?v=1p8h1p3P334> (filmato biografico sull'autore)