

Biblioteca  
di Studi  
di Filologia  
Moderna

---

Valentina Milli

«Truth is an  
odd number»

La narrativa di  
Flann O'Brien  
e il fantastico



BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA

- 23 -

BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA

Collana Open Access del Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali  
Università degli Studi di Firenze

*Direttore*

Beatrice Töttössy

*Coordinamento editoriale*

Fabrizia Baldissera, Martha Canfield, John Denton, Fiorenzo Fantaccini,  
Ernestina Pellegrini, Beatrice Töttössy

*Comitato scientifico internazionale*

Nicholas Brownlees (Università degli Studi di Firenze), Arnaldo Bruni (Università degli Studi di Firenze), Martha Canfield (Università degli Studi di Firenze), Richard Allen Cave (Royal Holloway, University of London), Piero Cecucci (Università degli Studi di Firenze), Massimo Ciaravolo (Università degli Studi di Firenze), John Denton (Università degli Studi di Firenze), Mario Domenichelli (Università degli Studi di Firenze), Maria Teresa Fancelli (Università degli Studi di Firenze), Massimo Fanfani (Università degli Studi di Firenze), Fiorenzo Fantaccini (Università degli Studi di Firenze), Michela Landi (Università degli Studi di Firenze), Paul Geyer (Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn), Ingrid Hennemann (studiosa), Donald Kartiganer (University of Mississippi, Oxford, Miss.), Sergej Akimovich Kibal'nik (Saint-Petersburg State University), Ferenc Kiefer (Hungarian Academy of Sciences), Mario Materassi (studioso), Murathan Mungan (scrittore), Hugh Nissenson (scrittore), Donatella Pallotti (Università degli Studi di Firenze), Stefania Pavan (Università degli Studi di Firenze), Gaetano Prampolini (Università degli Studi di Firenze), Peter Por (CNR de Paris), Paola Pugliatti (studiosa), Miguel Rojas Mix (Centro Extremeño de Estudios y Cooperación Iberoamericanos), Giampaolo Salvi (Eötvös Loránd University, Budapest), Ayşe Saraçgil (Università degli Studi di Firenze), Alessandro Serpieri (emerito dell'Università degli Studi di Firenze), Rita Svandrlík (Università degli Studi di Firenze), Angela Tarantino (Università degli Studi di Roma 'La Sapienza'), Beatrice Töttössy (Università degli Studi di Firenze), György Tverdota (Eötvös Loránd University, Budapest), Marina Warner (scrittrice), Laura Wright (University of Cambridge), Levent Yilmaz (Bilgi Universitesi, Istanbul), Clas Zilliacus (Åbo Akademi of Turku)

*Segreteria editoriale*

Arianna Antonielli, caporedattore

Laboratorio editoriale Open Access, via S. Reparata 93, 50129 Firenze

tel. +39.055.5056664-6616; fax. +39.06.97253581

email: <laboa@lils.uni.fi.it>

web: <<http://www.fupress.com/comitatoscience/biblioteca-di-studi-di-filologia-moderna/23>>

Valentina Milli

«Truth is an odd number».

La narrativa di Flann O'Brien  
e il fantastico

FIRENZE UNIVERSITY PRESS

2014

«Truth is an odd number». La narrativa di Flann O'Brien e il fantastico / Valentina Milli. – Firenze : Firenze University Press, 2014  
(Biblioteca di Studi di Filologia Moderna ; 23)

<http://digital.casalini.it/9788866557456>

ISBN (online) 978-88-6655-745-6

ISSN (online) 2420-8361

I prodotti editoriali di Biblioteca di Studi di Filologia Moderna: Collana, Riviste e Laboratorio vengono promossi dal Coordinamento editoriale del Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali dell'Università degli Studi di Firenze e pubblicati, con il contributo del Dipartimento, ai sensi dell'accordo di collaborazione stipulato con la Firenze University Press l'8 maggio 2006 e successivamente aggiornato (Protocollo d'intesa e Convenzione, 10 febbraio 2009 e 19 febbraio 2015). Il Laboratorio (<<http://www.lils.uni.fi.it/vp-82-laboratorio-editoriale-open-access-ricerca-formazione-e-produzione.html>>, <[laboa@lils.uni.fi.it](mailto:laboa@lils.uni.fi.it)>) promuove lo sviluppo dell'editoria open access, svolge ricerca interdisciplinare nel campo, adotta le applicazioni alla didattica e all'orientamento professionale degli studenti e dottorandi dell'area umanistica, fornisce servizi alla ricerca, formazione e progettazione. Per conto del Coordinamento, il Laboratorio editoriale Open Access provvede al processo del doppio referaggio anonimo e agli aspetti giuridico-editoriali, cura i workflow redazionali e l'editing, collabora alla diffusione.

Editing e composizione: LabOA con Arianna Antonielli (caporedattore), Arianna Gremigni, Alessandra Olivari e i tirocinanti Alice Bucelli, Martina Cantale, Alessandra Concha Gatti, Antonietta Graziella Linardi e Alessandra Olivari.

Progetto grafico: Alberto Pizarro Fernández, Pagina Maestra snc.

#### *Certificazione scientifica delle Opere*

Tutti i volumi pubblicati sono soggetti ad un processo di referaggio esterno di cui sono responsabili il Consiglio editoriale della FUP e i Consigli scientifici delle singole collane. Le opere pubblicate nel catalogo della FUP sono valutate e approvate dal Consiglio editoriale della casa editrice. Per una descrizione più analitica del processo di referaggio si rimanda ai documenti ufficiali pubblicati sul catalogo on-line della casa editrice ([www.fupress.com](http://www.fupress.com)).

#### *Consiglio editoriale Firenze University Press*

G. Nigro (Coordinatore), M.T. Bartoli, M. Boddi, R. Casalbuoni, C. Ciappei, R. Del Punta, A. Dolfi, V. Fargion, S. Ferrone, M. Garzaniti, P. Guarnieri, A. Mariani, M. Marini, A. Novelli, M. Verga, A. Zorzi.

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Italia (CC BY-NC-ND 3.0 IT: <<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/it/legalcode>>).

CC 2014 Firenze University Press  
Università degli Studi di Firenze  
Firenze University Press  
Borgo Albizi, 28, 50122 Firenze, Italy  
[www.fupress.com](http://www.fupress.com)

## SOMMARIO

RINGRAZIAMENTI	vii
LISTA DELLE ABBREVIAZIONI	ix
Introduzione «HE SHOULD BE LESS FANTASTIC»	1
Capitolo 1 DEFINIRE IL FANTASTICO?	
1. Contraddizioni <i>indicibili</i>	5
2. Ibridazioni <i>impossibili</i>	21
Capitolo 2 PERSONAGGI ESITANTI	
1. Identità frammentate	35
2. Il Sé e l'Altro	72
Capitolo 3 DISGREGAZIONI DEL «PARADIGMA DI REALTÀ»	
1. «Fantastic but coherent»: i paradossi del pensiero scientifico	103
2. Deformazioni spazio-temporali	126
3. Nei labirinti della razionalità: immaginario, straniamento e follia	153
4. Offuscamento di soglie	166
Capitolo 4 LE FORME DEL FANTASTICO	
1. Metanarrazioni	177
2. Giochi linguistici	212
CONCLUSIONI	231
BIBLIOGRAFIA	235
INDICE DEI NOMI	255



## RINGRAZIAMENTI

Il più grande ringraziamento va a Fiorenzo Fantaccini, figura imprescindibile che mi ha accompagnata nel mondo degli studi irlandesi e che ha reso possibile questo progetto supportandomi e sopportandomi con paziente generosità da ormai oltre un decennio.

Ringrazio anche il Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali dell'Università di Firenze, in particolare Beatrice Töttösy, direttore di Biblioteca di Studi di Filologia Moderna: Collana, Riviste e Laboratorio editoriale Open Access del Dipartimento e Arianna Antonielli, caporedattore del LabOA, per la loro disponibilità e il loro appoggio. Un grande ringraziamento anche all'intera redazione che ha condotto un lavoro rigorosissimo sul mio volume trasformandolo in un libro. Vorrei inoltre ringraziare Ornella De Zordo per avermi trasmesso il suo interesse per gli studi di genere e per avermi in seguito incoraggiata a partire per due missioni all'estero durante il Dottorato: le ricerche svolte a Dublino e a Londra sono state indispensabili per questo lavoro. Per la sua disponibilità e cordialità, oltre che per le stimolanti conversazioni obriene, ringrazio anche Anne Fogarty, mia tutor durante l'anno da *visiting student* presso lo University College di Dublino. Vorrei ringraziare i bibliotecari della James Joyce Library, della Dublin National Library e della Ussher Library di Trinity College di Dublino, per la gentilezza con la quale hanno fatto fronte alle mie inettitudini di ricercatrice alle prime armi. E ringrazio caldamente anche le infaticabili bibliotecarie della Dino Pieraccioni, che con la loro cordialità e il loro amore per i libri rendono accogliente e piacevole questo luogo fiorentino sempre più impoverito (ma solo materialmente!) dai tagli dell'amministrazione.

Nel percorso che mi ha portata a questa pubblicazione, sono state fondamentali alcune persone esterne all'università che, in diversi momenti, mi hanno sostenuta con il loro affetto e la loro presenza: Francesca Bagni, Laura Cera, Irene Fattacciu, Anna Palamidessi e Valentina Vannucci, per la loro amicizia; Selami Varlik, per avermi coinvolta nelle sue meditazioni filosofiche; Emmanuelle Fronville, per la sua insaziabile curiosità filologica; Gina Lenzi, per avermi incoraggiata a studiare, lei che non aveva potuto farlo per ragioni di genere; Alberto Milli, per aver condiviso con



me le sue conoscenze e il suo amore per la musica, il teatro, la letteratura e il cinema e per aver sempre dato importanza a quello che stavo facendo; Gioia Gamerra, anche, e non solo, per aver incredibilmente trovato il tempo di leggere per intero questo volume apportando commenti puntuali che hanno aiutato e stimolato la stesura.

Infine, soprattutto, Alberto Ventura che ha sempre saputo aspettare il mio ritorno con il sorriso.

## LISTA DELLE ABBREVIAZIONI

I titoli dei testi di O'Brien presi in esame in questo studio saranno abbreviati nel modo seguente:

- AS *At Swim-Two-Birds* (1939), Penguin, London 1967.
- HL *The Hard Life* (1961), Scribner, London 2003.
- DA *The Dalkey Archive* (1964), Flamingo, London 1993.
- TP *The Third Policeman* (publ. post. 1967), Flamingo, London 1993.
- BM *The Best of Myles. A Selection from Cruiskeen Lawn* (1967), ed. by Kevin O'Nolan, Flamingo, London 1993.
- S&P *Stories and Plays* (1973), Paladin, London 1991.
- PM *The Poor Mouth* (1973), transl. into English by P.C. Power, Flamingo, London 1993 (or. ed. Myles na gCopaleen, *An Béal Bocht*, An Preas Naisiunta, Dublin 1941).
- FC *Further Cuttings from Cruiskeen Lawn* (1976), ed. by Kevin O'Nolan, Dalkey Archive Press, Champaign 2000.
- MBM *Myles Before Myles*, ed. by John Wyse Jackson, Grafton, London 1988.



## INTRODUZIONE

### «HE SHOULD BE LESS FANTASTIC»

Questo lavoro si prefigge lo scopo di analizzare la narrativa di Flann O'Brien alla ricerca dei suoi elementi fantastici. Il fine non è 'intrapolare' l'opera dello scrittore irlandese in rigide griglie interpretative – anche perché la categoria del fantastico è talmente proteiforme che questo sforzo risulterebbe pressoché vano –, bensì di condurre un'attenta analisi testuale per verificare quanto più rigorosamente possibile questa 'ipotesi descrittiva'. Il fantastico, essendo privo di un messaggio etico-politico chiaramente distinguibile, è stato a lungo considerato una forma narrativa ideologicamente 'leggera' e, dunque, asservita al sistema di valori dominante. Soltanto a partire dagli anni settanta del Novecento, grazie ai preziosi spunti offerti da Tzvetan Todorov e da Rosemary Jackson, è stata riconosciuta la natura contestatrice del fantastico che, operando una 'trasgressione del limite', si fa strumento di contestazione e di sovversione.

Uno studio esaustivo della componente fantastica della narrativa di O'Brien non è ancora stato condotto, malgrado molti critici abbiano discusso della sua esistenza. La motivazione addotta dalla casa editrice Longman per giustificare il rifiuto della pubblicazione di *The Third Policeman* nel 1939 risulta dunque eloquente, giacché conferma quanto appena evidenziato a proposito del diffuso atteggiamento di resistenza nei confronti del fantastico o, quantomeno, di ciò che si ritiene questo genere-modo sia: «We realise the author's ability but think that he should become less *fantastic* and in this novel he is even more so»<sup>1</sup>. Le principali monografie dedicate all'autore tendono a far emergere altri aspetti; l'illuminante studio di Keith Hopper<sup>2</sup> mette in luce i numerosi elementi della narrativa di O'Brien – e, in modo particolare, del suo secondo romanzo dall'infelice storia editoriale – che anticipano alcu-

<sup>1</sup> A.M. Heath, *Letter to Brian O'Nolan* (11/03/1940), cit. in A. Clissmann, *Flann O'Brien: A Critical Introduction to His Writings*, Gill and Macmillan, Dublin 1975, p. 152 (corsivo mio).

<sup>2</sup> K. Hopper, *Flann O'Brien: A Portrait of the Artist as a Young Post-Modernist* (1995), Cork UP, Cork 2009.

ne istanze fondamentali del Postmoderno; Keith Booker e José Lan-  
ters<sup>3</sup>, invece, collocano l'opera obrieniana all'interno della tradizione  
menippea o meglio, di una particolare tradizione satirico-menippea ti-  
picamente irlandese; e, infine, il validissimo studio di Carol Taaffe<sup>4</sup> vi  
rintraccia gli elementi di parodia collegati alla cautela ideologica dello  
scrittore, al suo «conservative instinct [...] complicated by a disruptive  
critical intelligence»<sup>5</sup>.

L'idea da cui muove il presente lavoro è che il fantastico costituisca  
una sorta di matrice comune a queste diverse interpretazioni e corri-  
sponda, dunque, a uno strumento condiviso da Postmoderno, parodia  
e satira menippea per scardinare le convenzioni del romanzo, provocare  
inquietudini nel lettore e instillargli una serie di dubbi irrisolvibili. Che  
la narrativa dello scrittore irlandese sia *anche* fantastica, come accenna-  
to, viene suggerito in modo piuttosto unanime da parte della critica ma  
solo brevemente analizzato. È importante ricordare che Vivian Mercier,  
nel suo studio sulla tradizione comica irlandese che evidenzia i rapporti  
di continuità esistenti tra letteratura gaelica e anglo-irlandese, presenta  
*At Swim-Two-Birds* proprio nel paragrafo dal titolo *The Fantastic Tradition  
in Modern Anglo-Irish Humour* (1962)<sup>6</sup> e lo definisce «the most fan-  
tastic novel written by an Irishman in the twentieth century – with the  
doubtful exception of *Finnegans Wake*»<sup>7</sup>. Anche Christine Brooke-Rose  
cita brevemente il primo romanzo di O'Brien nel capitolo dedicato al  
fantastico puro (*The Pure Fantastic*) di *A Rhetoric of the Unreal: Studies  
in Narrative and Structure, Especially of the Fantastic* (1981)<sup>8</sup>. Marguerite  
Quintelli-Neary dedica un capitolo alle incongruenze spazio-temporali  
dei primi due romanzi dello scrittore irlandese in *Folklore and the Fan-  
tastic in Twelve Modern Irish Novels* (1997)<sup>9</sup>. Infine, nel volume curato da  
Bruce Stewart, *That Other World: The Supernatural and the Fantastic in  
Irish Literature and its Contexts* (1998), significativamente, due saggi si  
occupano dell'opera di O'Brien, uno di Joseph Hassett dal titolo *Flann*

<sup>3</sup> M.K. Booker, *Flann O'Brien, Bakhtin and Menippean Satire*, Syracuse UP, Syracuse (NY) 1995; J. Lan-  
ters, *Unauthorised Versions. Irish Menippean Satire, 1919-1952*, The  
Catholic University of America Press, Washington D.C. (MD) 2000.

<sup>4</sup> C. Taaffe, *Ireland Through the Looking-Glass: Flann O'Brien, Myles na gCopaleen and  
Irish Cultural Debate*, Cork UP, Cork 2008.

<sup>5</sup> Ivi, p. 103.

<sup>6</sup> V. Mercier, *The Irish Comic Tradition*, Clarendon, Oxford 1962, pp. 34-40.

<sup>7</sup> Ivi, p. 38.

<sup>8</sup> C. Brooke-Rose, *A Rhetoric of the Unreal: Studies in Narrative and Structure, Espe-  
cially of the Fantastic*, Cambridge UP, Cambridge 1981, pp. 112-116.

<sup>9</sup> M. Quintelli-Neary, *Flann O'Brien: At Swim-Two-Birds, The Third Policeman –  
Temporal and Spatial Incongruities*, in Ead., *Folklore and the Fantastic in Twelve Modern  
Irish Novels*, Greenwood Press, London 1997, pp. 83-97.

*O'Brien's Other World of Fantasy* e uno di Monique Gallagher, intitolato *The Third Policeman: A Grave Yarn*<sup>10</sup>.

Questo studio si struttura in quattro capitoli. Nel primo, viene fornita un'introduzione all'approccio critico e metodologico adottato, necessaria a causa dei numerosi e contraddittori modelli interpretativi del fantastico, non sempre nitidamente distinto da altri tipi di narrazioni anti-mimetiche quali la fiaba, il *fantasy*, la fantascienza, l'utopia, il *nonsense* e, in tempi più recenti, il metaromanzo postmoderno. Viene per questo proposta una disamina degli aspetti più significativi delle diverse teorie sul fantastico, dalla nozione freudiana di *Unheimlich* a quella todoroviana di *hésitation* e a quella jacksoniana di *subversion* fino agli studi degli anni novanta e dei primi anni del XXI secolo che, proponendo definizioni più flessibili e ampie, riconoscono l'esistenza di forme di ibridazione tra fantastico e narrazioni postmoderne.

I tre capitoli successivi esaminano in dettaglio i testi obrieniani – in particolare i romanzi e i racconti ma offrendo anche rimandi alla produzione giornalistica che completano l'orizzonte interpretativo – volta a evidenziare gli 'inceppamenti' dei sistemi narrativi che provocano le tipiche *instabilità* del fantastico legate al senso di sospensione tra realtà e immaginazione, sonno e veglia, sanità e follia, verità e menzogna. Nel secondo capitolo, viene studiato il processo di disgregazione della figura dell'eroe, *perturbato* da un continuo scollamento tra percezioni sensoriali e mente raziocinante, dalla perdita di memoria e, dunque, di identità, e dalla difficoltà a instaurare rapporti affettivi con gli altri personaggi. Nel terzo, vengono presentati gli elementi che contribuiscono alla destabilizzazione del «paradigma di realtà»; l'interruzione della regolare cronologia, la comparsa inattesa di una quarta dimensione dello spazio o la perdita della terza dimensione, insieme alla costante invalidazione delle leggi della fisica (che mette a rischio l'integrità dell'essere umano permettendo, ad esempio, scambi molecolari tra ciclisti e biciclette), pongono al protagonista e al lettore quel tipico *dubbio epistemologico* scaturito dai mondi altamente mutevoli e, appunto, *perturbanti* nei quali si trovano a muoversi. Così, la scansione temporale viene organizzata in modo ciclico come in *The Third Policeman*, oppure appare talmente 'sospesa' da permettere la convivenza di passato e presente come avviene in *At Swim-Two-Birds* e in *The Dalkey Archive*. Gli spazi in cui sono ambientati i romanzi, poi, si presentano particolarmente angusti e interstiziali, in netta opposizione al Modernismo, che, invece, elegge la città a principio unificante del te-

<sup>10</sup> J. Hassett, *Flann O'Brien's Other World of Fantasy*, in B. Stewart (ed.), *That Other World: The Supernatural and the Fantastic in Irish Literature and its Contexts*, vol. II, Colin Smythe, Gerrards Cross 1998, pp. 188-195; M. Gallagher, *The Third Policeman: A Grave Yarn*, ivi, pp. 196-207.

sto letterario. In *The Third Policeman*, mentre Sergeant Pluck e Policeman MacCruiskeen hanno accesso a un luogo che chiamano Eternità che è costituito da un corridoio sul quale si aprono infinite stanze tutte identiche, il «terzo poliziotto» ha costruito una propria personale caserma all'interno di un'intercapedine tra i muri di un'abitazione abbandonata; in *The Dalkey Archive*, il protagonista visita una claustrofobica grotta sottomarina scoprendo che lì è possibile arrestare il corso del tempo e dialogare con i morti; in *At Swim-Two-Birds*, un romanziere moderno tiene i propri personaggi reclusi in una minuscola stanza d'albergo che è incongruamente in grado di ospitare persino un gigante il cui corpo pareggia le dimensioni dell'Irlanda.

Infine, nel quarto e ultimo capitolo del lavoro, vengono studiate le 'forme' dell'enunciato di tipo fantastico. La metanarrazione, l'uso giocoso del mezzo linguistico e l'invenzione di neologismi sembrano creare una confusione irrisolvibile tra la dimensione del testo e quella dell'extra-testo e spezzare il legame tra significanti e significati, rendendo opaca la relazione tra la lingua e i suoi referenti empirici. Questa peculiare 'libertà' delle parole che caratterizza l'intero macrotesto obrieniano, certamente favorita dal bilinguismo dell'autore, può essere interpretata come un tentativo di superamento delle difficoltà a dire l'*indicibile* fantastico.

## DEFINIRE IL FANTASTICO?

1.1 *Contraddizioni indicibili*

The unreal can only seem so as *against* the real.<sup>1</sup>

Letteratura di paradossi, il fantastico non solo racconta bugie per dire la verità, ma addirittura cerca di esprimere in maniera logica e razionale ciò che logico e razionale non è.<sup>2</sup>

Quasi tutte le definizioni del romanzo fantastico evidenziano il carattere altamente conflittuale di questa forma narrativa che, ponendosi programmaticamente in opposizione alla linearità del mimetismo, presenta al suo interno una serie di dualismi e collisioni inconciliabili. Mentre il romanzo mimetico si pone come obiettivo la descrizione coerente del 'reale' visibile, conosciuto, comune all'esperienza quotidiana dei lettori, il fantastico si avvale di strategie retorico-stilistiche *instabili* e *incoerenti* per decostruire l'idea di un 'reale' unitario e per denunciare la presenza di elementi *invisibili* e sconosciuti che si celano nelle sue intercapedini. Queste narrazioni descrivono la frattura provocata dall'apparizione di un elemento inatteso all'interno di una cornice di (apparente) normalità; tale innesto destabilizzante di una presenza straordinaria, incomprendibile e sorprendente ritenuta fino a quel momento impossibile, mette in profonda crisi tutti i punti di riferimento validi nel mondo empirico e, di riflesso, anche nei cosmi narrativi di tipo 'realistico'. Come suggerito da Roger Caillois, infatti,

[...] le fantastique est rupture de l'ordre reconnu, irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne.<sup>3</sup>

[...] il fantastico è rottura dell'ordine riconosciuto, irruzione dell'inammissibile all'interno dell'inalterabile legalità quotidiana.

<sup>1</sup> C. Brooke-Rose, *A Rhetoric of the Unreal*, cit., p. 81.

<sup>2</sup> S. Albertazzi, *A che servono le storie che non sono neanche vere?*, in Ead. (a cura di), *Il punto su: La letteratura fantastica*, Universale Laterza, Roma-Bari 1993, p. 58.

<sup>3</sup> R. Caillois, *Au cœur du fantastique*, Gallimard, Paris 1965, p. 174. Trad. it. di L. Guarino, *Nel cuore del fantastico*, Feltrinelli, Milano 1984, p. 92.



Il fantastico, dunque, descrive una lacerante violazione della norma in grado di mettere in dubbio il 'reale' producendo una momentanea convivenza dell'ammissibile e dell'inammissibile, del verosimile e dell'inverosimile, del dicibile e dell'indicibile, mettendo in risalto la netta contrapposizione tra codici interpretativi del mondo, quello razionale e quello irrazionale, quello assertivo e quello dubitativo, divenendo così un veicolo ideale per la rappresentazione della crisi dell'uomo moderno, talmente imbevuto di cultura razionalista da essere *incredulo* di fronte a ciò che non riesce a comprendere e che percepisce come 'sovranaturale' o 'sovrumano'.

Ma per funzionare, il fantastico deve anche tassativamente obbedire al principio della verosimiglianza; per questo la critica ha sottolineato la dipendenza (parassitaria) che lo lega al realismo, suo imprescindibile modello di riferimento. L'elemento fantastico, dunque, si inserisce 'abusivamente', come un «insolite clandestin» («insolito clandestino»)⁴, all'interno di testi mimetici e si trova nella paradossale condizione di essere verosimile e impossibile allo stesso tempo. Tzvetan Todorov (n. 1939), infatti, spiega che

Si certains événements de l'univers d'un livre se donnent explicitement pour imaginaires, ils contestent par là la nature imaginaire du reste du livre. Si telle apparition n'est que le fruit d'une imagination surexcitée, c'est que tout ce qui l'environne est réel. Loin donc d'être un éloge de l'imaginaire, la littérature fantastique pose la plus grande partie d'un texte comme appartenant au réel, ou plus exactement, comme provoquée par lui, tel un nom donné à la chose pré-existante. La littérature fantastique nous laisse entre les mains deux notions, celle de la réalité et celle de la littérature, aussi insatisfaisantes l'une que l'autre.<sup>5</sup>

Se certi avvenimenti dell'universo di un libro si dichiarano esplicitamente immaginari, contestano con questo la natura immaginaria del resto del libro. Se una certa apparizione non è che il frutto di una immaginazione esaltata, ciò vuol dire che tutto quello che la circonda è reale. Lunghi quindi dall'essere un elogio dell'immaginario, la letteratura fantastica presenta la maggior parte di un testo come appartenente al reale, o, più esattamente, come provocata dal reale, quale un nome dato alla cosa preesistente. La letteratura fantastica ci lascia tra le mani due nozioni, quella della realtà e quella della letteratura, l'una e l'altra altrettanto insoddisfacenti.

⁴ R. Caillois, *Au cœur du fantastique*, cit., p. 161. Trad. it. di L. Guarino, *Nel cuore del fantastico*, cit., p. 123.

⁵ T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* (1970), Seuil, Paris 1979, p. 176. Trad. it. di E. Klersy Imberciadori, *La letteratura fantastica* (1981), Garzanti, Milano 1991, p. 172; online: <<http://goo.gl/2Q41CE>> (09/2014). D'ora in avanti ogni riferimento a questa edizione e alla relativa traduzione italiana sarà rispettivamente indicato con il cognome dell'autore e del traduttore, seguiti dalla data e dal numero di pagina a cui si rimanda.

È importante ricordare che la nascita del romanzo fantastico viene tradizionalmente fatta risalire alla fine del Settecento, proprio in concomitanza con il fiorire di quello realista. Il fantastico non sarebbe soltanto una forma di opposizione e resistenza al realismo come convenzione letteraria, bensì soprattutto un modo per *trasgredire* e contestare tutti i sistemi – filosofici, politici, ideologici, ermeneutici – che tentano di imporre un ordine monolitico al mondo. Per una più accurata comprensione del fantastico, dunque, sembra preferibile sostituire il termine niente affatto neutro «realtà» con altri che ne sottolineano il carattere mutevole e soggettivo quale «paradigma di realtà»<sup>6</sup>, suggerito da Lucio Lugnani, e «consensus reality» che, per Kathryn Hume, corrisponde a «what one generally takes to be physical facts»<sup>7</sup> perché «“consensus” immediately refers us both to the world of the author and that of the audience. Fantasy depends on what world [...] has conditioned the author to think of as real. Fantasy originates in the phenomena of world [...], as acted upon by authorial desire, fear, and logic»<sup>8</sup>. Tentando di ridurre ai minimi termini la definizione del testo fantastico, è possibile asserire che questo corrisponde a un testo caratterizzato dalla messa in crisi della nozione di ‘realtà’ che ogni cultura crea in un preciso momento storico e, di conseguenza, anche di quanto debba essere considerato ‘irreale’. Correttamente Hume osserva quanto l’idea di ‘realtà’ presentata dall’*Odissea*, probabilmente del tutto accettabile nel suo contesto storico-culturale, sia distante da quella del lettore moderno, il quale difficilmente accetterà le ingerenze delle divinità nella vita umana come ‘realistiche’; viceversa, l’opera di Jules Verne, che oggi appare realistica, all’epoca della sua pubblicazione appariva fantascientifica perché narrava di imprese impossibili per la tecnologia ottocentesca.

È allora importante precisare i *distinguo* esistenti con il meraviglioso; anche se l’uno e l’altro tematizzano il sovrannaturale, infatti, meraviglioso e fantastico intrattengono diversi rapporti con i loro contesti e sembrano esprimere due posizioni ontologiche agli antipodi. Mentre il primo pone il sovrannaturale al pari del naturale, interpretandolo come una valida soluzione alle contraddizioni che circondano e avvolgono l’essere umano, e appare coerente perché annulla l’opposizione tra possibile e impossibile

<sup>6</sup> Per «paradigma di realtà» si intende l’insieme delle nozioni scientifiche e assiologiche che dominano una data cultura e che sono delimitate spazio-temporalmente, nonché la nozione stessa di ‘realtà’, che la cultura elabora sulla base delle proprie concezioni spaziale, temporale e causale; cfr. L. Lugnani, *Per una delimitazione del ‘genere’*, in R. Ceserani, G. Goggi, L. Lugnani (a cura di), *La narrazione fantastica*, Nistri-Lischi, Pisa 1983, p. 72.

<sup>7</sup> K. Hume, *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature*, Methuen, New York (NY)-London 1984, p. 21.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 23.

mostrando la *possibilità dell'impossibile*, il secondo si regge sulla tensione esistente tra queste due sfere e descrive l'inquietudine prodotta dal loro incontro/scontro. Così, il meraviglioso estende i confini dell'universo per accogliere eventi inverosimili senza provocare rotture, come avviene nel *fantasy* o nella fiaba, nelle cui narrazioni il mondo 'altro' segue delle proprie regole che non intaccano quelle del mondo 'reale' e il testo, di conseguenza, provoca stupore e curiosità nel lettore; al contrario, il fantastico descrive gli effetti traumatici e terrorizzanti dell'irruzione del sovrannaturale, del sogno, dell'allucinazione e della follia senza proporre alcuna soluzione rassicurante.

L'idea del fantastico come rappresentazione dell'antagonismo tra due entità inconciliabili costituisce probabilmente il principale retaggio dell'impostazione di uno dei primi studi autorevoli in merito: *Introduction à la littérature fantastique* (1970) di Todorov. Il critico bulgaro, come è noto, individua quale fondamento del genere l'*hésitation* esperita dal personaggio e/o dal lettore di fronte a un avvenimento apparentemente sovrannaturale che tende poi a essere spiegato come *étrange* se risolto da un chiarimento razionale, o come *merveilleux* se viene suggerita una spiegazione magica che si rifà alla rappresentazione di una realtà completamente indipendente da quella conosciuta, come, ad esempio, quella fiabesca. Il fantastico durerebbe solo per il breve lasso di tempo di questa esitazione e costituirebbe una sorta di linea di demarcazione tra due categorie di natura ben distinta, l'una letteraria (il meraviglioso) e l'altra, invece, 'esistenziale' (lo strano). Il *disagio* determinato da tale momentanea coesistenza di ambiti così divergenti e la conseguente necessità e impellenza di individuarvi una netta scissione per superare l'*impasse* appaiono alquanto indicativi del grado di conflittualità e dell'azione di turbativa che si presumono caratterizzare il fantastico.

I limiti dello studio todoroviano sono stati approfonditamente discussi dalle critiche posteriori – fermo restando il riconoscimento del suo indiscutibile merito – e possono essere ricondotti a due punti essenziali: al tipo di approccio adottato e all'estrema esclusività del modello proposto. Lo Strutturalismo<sup>9</sup>, rifiutando programmaticamente l'analisi di fattori

<sup>9</sup> È forse interessante sottolineare che tale approccio è esplicitato dal titolo dell'edizione inglese di Todorov, *The Fantastic: A Structuralist Approach to a Literary Genre* (Cornell UP, Ithaca [NY] 1973). Il traduttore, R. Howard, non solo ha cambiato il titolo originale del saggio per enfatizzarne il modello critico di riferimento, ma ha anche sostanzialmente l'aggettivo *fantastic* che nella versione originale (*Introduction à la littérature fantastique*) fungeva da aggettivo. Come sarà mostrato nelle prossime pagine, la conseguenza di questo 'tradimento' traduttivo ha provocato una irrisolta confusione terminologica negli studi successivi di area anglofona. Il termine *fantasy* può designare tre filoni letterari diversi: un sotto-genere del meraviglioso, il cui esempio più tipico sono i romanzi di Tolkien, un sinonimo di *the fantastic* come nell'uso proposto da Rosemary Jackson (in *Fantasy: The Literature of Subversion*, Methuen, London-New York [NY]

psicoanalitici e storici, infatti, sembra deludere le aspettative della critica post-todoroviana che, invece, tende ad elevarli a parametri investigativi fondamentali per la comprensione del fantastico. Todorov sostiene che questo genere letterario sia morto nel Novecento a causa della nascita della psicoanalisi che lo avrebbe soppiantato come strumento per manifestare le pulsioni inconscie; conseguentemente, al contrario di quanto affermato da alcuni dei suoi detrattori, lo studioso evidenzia la prossimità delle «function[s] sociale[s]» (1979 [1970], p. 166; «funzion[i] social[i]», trad. it. di Klersy Imberciadori 1991 [1981], p. 162) del fantastico e della psicoanalisi e dimostra di tenere in conto – pur senza approfondirli e relegandoli solo alle pagine finali del proprio studio – sia fattori psicoanalitici che storici e culturali. Così, malgrado il suo rigore strutturalista, Todorov riconosce il coinvolgimento della «psiche» dello scrittore e del contesto socio-etico nel quale opera perché spiega che

A côté de la censure institutionnalisée, il en est une autre, plus subtile et plus générale : celle qui règne dans la psyché même des auteurs. La pénalisation de certains actes par la société provoque une pénalisation qui s'exerce chez l'individu même, lui faisant défense d'aborder certains thèmes tabous. (Todorov 1979 [1970], p. 167)

Accanto alla censura istituzionalizzata, ve n'è un'altra più sottile e più generale, che è quella che regna nella *psiche* degli stessi autori. La penalizzazione di certi atti da parte della società provoca una penalizzazione che si esercita sull'individuo stesso, proibendogli di affrontare certi temi tabù. (Trad. it. di Klersy Imberciadori 1991 [1981], p. 162)

Allora, il fantastico si trasforma in «un moyen de combat contre l'une et l'autre censure» («mezzo per combattere entrambe le censure»), poiché «permet de franchir certaines limites inaccessibles» (ivi, pp. 166-167; «permette di valicare certi confini inaccessibili», trad. it. ivi, p. 163). Ignorando la *mort de l'auteur* proclamata due anni prima da Roland Barthes, Todorov fa appello alle figure autoriali, alla loro predisposizione psicologica e, soprattutto, alla «funzione» delle loro opere, dunque al loro ruolo oltre-il-testo, nelle società dalle quali emergono e nelle quali vengono accolte. In questo modo, pur ricordando che «nous ne croyons pas que [la littérature] veuille dire autre chose qu'elle-même» (ivi, p. 158; «noi crediamo che la letteratura significhi solo se stessa», trad. it. ivi, p. 155), il critico evidenzia la rilevanza dei fattori extra-testuali per la comprensione del fantastico, ponendo così le basi per le successive investiga-

1981; online: <<http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic134545.files/jackson1.pdf>>, 09/2014. Trad. it. di R. Berardi, *Il fantastico. La letteratura della trasgressione*, T. Pironti, Napoli 1986), oppure una qualità che accomuna testi inerenti mondi sovranaturali, equivalente del sostantivo italiano 'fantasia', come nello studio di Hume, *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature*, cit.

zioni su questo genere che, come accennato, partono dall'assunto che i romanzi fantastici siano profondamente radicati nei loro mutevoli contesti storici, geografici e politici.

L'altra critica mossa alla *Introduction à la littérature fantastique* riguarda l'eccessiva rigidità della sua struttura interpretativa che permette l'inclusione di un numero assai esiguo di testi. Limitando il fantastico al solo momento di incertezza tra *meraviglioso* e *strano*, lo studioso ne riduce inevitabilmente il *corpus* ai minimi termini, vale a dire o a quei pochi testi che riescono a mantenere tale dubbio per tutta la loro durata<sup>10</sup> o a frammenti più o meno estesi all'interno di racconti e romanzi. Occorre forse precisare che la scelta di considerare il fantastico come genere letterario storicamente delimitato, contrariamente alla tendenza impostasi negli ultimi decenni a definirlo un 'modo' narrativo trasversalmente presente in diversi generi, porta Todorov a porre dei limiti temporali piuttosto rigorosi e a occuparsi esclusivamente di testi tardo-settecenteschi e ottocenteschi, escludendo *a priori* quelli di altre epoche. Indubbiamente, la definizione di 'modo' può permettere una maggiore flessibilità e inclusività; infatti, come spiega Remo Ceserani,

proprio perché di un modo si tratta, e non semplicemente di un genere letterario, esso si caratterizza per un ventaglio abbastanza ampio di procedimenti utilizzati e per un buon numero di temi trattati, nessuno forse esclusivo e peculiare, molti diffusi anche in altri modi e generi letterari.<sup>11</sup>

Una categoria ampia e modulabile come questa faciliterebbe l'operazione di reperimento degli elementi di continuità e di discontinuità tra il fantastico ottocentesco e quello novecentesco; adottando la definizione di 'modo', è infatti più facile dare conto delle profonde mutazioni avvenute in questa forma narrativa nel corso del XX secolo, quelle, appunto, che hanno spinto Todorov a sostenere che il romanzo fantastico sia scomparso. Ma, d'altro canto, una valida soluzione potrebbe essere anche l'estensione della nozione di 'genere', ri-concettualizzato – secondo la proposta di Jackson e, in tempi più recenti, di Silvia Albertazzi – come un nucleo centrale dal quale vengono generati testi anche assai divergenti. La studiosa americana ha illustrato per prima l'idea del fantastico come 'nucleo' dal quale vengono 'irradiati' i testi: «it could be suggested that fantasy is a literary mode from which a number of related genres emerge»<sup>12</sup>; il fantastico viene paragonato alla categoria desaussuriana della *langue*, vale a dire la radice potenziale del linguaggio insita nel cervello uma-

<sup>10</sup> Che lo studioso bulgaro rintraccia in *The Turn of the Screw* (1898) di Henry James; *La Venus d'Ille* (1837) di Prosper Mérimée; *Le diable amoureux* (1772) di Jacques Cazotte e *Aurélia* (1855) di Gérard de Nerval.

<sup>11</sup> R. Ceserani, *Il fantastico*, Il Mulino, Bologna 1996, p. 112.

<sup>12</sup> R. Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion*, cit., p. 7.

no, e i testi che ne derivano alle *paroles*, cioè le realizzazioni del linguaggio dei singoli individui. Certamente, l'estrema mutevolezza dei romanzi fantastici dall'uno all'altro secolo impone un uso accurato e 'ragionato' delle categorie letterarie; ciò che colpisce è che, quasi riflettendo le tensioni manichee insite nella forma narrativa che analizzano, le diverse voci critiche abbiano a loro volta prodotto una dialettica tra le due diverse nozioni di genere e modo.

Gli studiosi che si inseriscono nel dibattito sul fantastico dopo Todorov ne raccolgono il testimone per approfondire e sviluppare le problematiche da lui sollevate al termine del suo saggio. Che le narrazioni fantastiche si avvalgano di strategie per superare le forme censorie della società e della psiche è diventata un'idea assiomatica: la critica è unanime nel riconoscere che il fantastico racchiuda contenuti negati o censurati dalla società, e dunque sia in grado di mostrare il rimosso individuale e culturale perché «finge di raccontare una storia per poter raccontare altro»<sup>13</sup>, dando voce al lato oscuro, alle esperienze rimosse, represses, vietate. A ciò sarebbe connessa la tipica predilezione dei testi fantastici per la rappresentazione di figure marginali quali il matto, la strega e altri personaggi fuori dalla norma, di situazioni ai limiti dell'illegalità, che si distanziano dal sistema di valori dominante – Todorov fa riferimento all'assunzione di droghe e a una serie di perversioni sessuali, tipiche dei «temi del tu», quali la necrofilia, il sadismo e l'amore orgiastico –, e di *setting* decentrati, piccole comunità o villaggi, talvolta remoti e spaventevoli come i castelli abbandonati del gotico e dell'*horror*.

Il notevole apporto dello studio di Jackson, di taglio marxista e psicoanalitico, dunque, non sarebbe tanto di aver introdotto considerazioni riguardanti i contesti politici e sociali di composizione delle opere, bensì di averli messi a fuoco con lucidità elevandoli a criteri essenziali per la delimitazione del fantastico, e non di aver suggerito un'interpretazione del fantastico come letteratura sovversiva, intuizione già *in nuce* nel discorso di Todorov quando sostiene che

l'introduction d'éléments surnaturels est un recours pour éviter [la] condamnation. [...] la fonction du surnaturel est de soustraire le texte à l'action de la loi et par là même de la transgresser. (Todorov 1979 [1970], p. 167)

l'introduzione di elementi soprannaturali rappresenta un ricorso per evitare [la] condanna. [...] la funzione del soprannaturale è di sottrarre il testo alla legge, e perciò di trasgredirla. (Trad. it. di Klersy Imbriadori 1991 [1981], p. 163)

ma di aver trasformato questa intuizione in un paradigma essenziale per la comprensione dei testi fantastici. Secondo la studiosa, infatti, il fantastico è una forma di reazione alle costrizioni sociali di un determinato contesto storico: «Each fantastic text functions differently, depending upon

<sup>13</sup>R. Ceserani, *Il fantastico*, cit., p. 112.

its particular historical placing, and its different ideological, political and economic contexts»<sup>14</sup>. Ciò sarebbe comprovato dall'enorme successo del tema del vampirismo – emblema dei piaceri carnali – durante l'epoca vittoriana, tra le più repressive e sessuofobiche della storia: «The vampire myth is perhaps the highest symbolic representation of eroticism. Its return in Victorian England (drawing upon legendary material, Polidori's *Vampyr*, the popular *Varney the Vampire* and implicit vampiric elements of *Frankenstein*) points to it as a myth born out of extreme repression»<sup>15</sup>.

Eppure, il fantastico non giunge mai a portare fino in fondo la *sovversione* per rendersi definitivamente indipendente dal proprio contesto di appartenenza perché «the centre of the fantastic text tries to break with repression, yet is inevitably constrained by its surrounding frame»<sup>16</sup>. A causa del suo *status* di strumento di contestazione del pensiero dominante, per definizione, il romanzo fantastico si delinea come una forma antagonista, *in opposizione*, strutturata sull'inversione di elementi del mondo quotidiano dal quale dipende che vengono poi ri-combinati in inedite relazioni creando così un mondo nuovo che è intrinsecamente 'vecchio', già conosciuto:

Fantasy is not to do with inventing another non-human world: it is not transcendental. It has to do with inverting elements of this world, re-combining its constructive features in new relations to produce something strange, unfamiliar and apparently "new", absolutely "other" and different.<sup>17</sup>

Il fantastico, dunque, rompe la solidità del 'reale' come categoria borghese, ma, allo stesso tempo, ne fa parte perché lo fa vacillare dall'interno. Il testo fantastico instaura una «relazionalità negativa» con il suo *contesto*, ossia vi intrattiene un legame inscindibile che non gli permette di nominare nuovi referenti empirici ma solo di 'negare' quelli già esistenti: «The fantastic is predicated on the category of the 'real', and it introduces areas which can be conceptualised only in negative terms [...], the im-possible, the un-real, the nameless [...]. It is this *negative relationality* which constitutes the meaning of the modern fantastic»<sup>18</sup>. Eppure il fantastico è anche un'incursione nel non-esistente e nella sfera dei desideri proibiti, è una sfida politica, sociale e letteraria, *sovrverte* perché osa rappresentare argomenti tabù, solitamente considerati *indicibili*, attraverso l'espedito dell'*irreale* e del *non-vero*: «Structured upon contradiction and ambivalence, the fan-

<sup>14</sup> R. Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion*, cit., p. 91.

<sup>15</sup> Ivi, p. 120.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> Ivi, p. 8.

<sup>18</sup> Ivi, p. 26 (corsivo mio).

tastic traces in that which cannot be said, that which evades articulation or that which is represented as “untrue” and “unreal”»<sup>19</sup>.

A causa di questa opposizione al reale conosciuto, il fantastico parrebbe delinearasi come una sorta di contro-realtà, un'idea condivisa da buona parte della critica che lo ha spesso identificato con un 'mondo alla rovescia' che capovolge di 180 gradi quello conosciuto; così Eric Rabkin sostiene che «the fantastic exists only against a background to which it offers a direct reversal»<sup>20</sup>, una prospettiva che echeggia nelle parole di Kathryn Hume già citate nell'epigrafe di questo paragrafo: «The unreal can only seem so as *against* the real»<sup>21</sup>. Anche Paolo Tortonese evidenzia «la natura negativa e conflittuale del fantastico, la sua vocazione a distruggere, il suo impulso corrosivo»<sup>22</sup> operanti, al contempo, *contro* le convenzioni letterarie e quelle ideologiche; peraltro, il critico suggerisce di definire il fantastico come un anti-genere. Questa forma letteraria si trova dunque nella paradossale condizione di creare un racconto che è indicibile perché, come conferma Neil Cornwell, narra ciò che *non è*: «Fantasy is a mode concerned with absences, with what does not exist and what cannot be expressed»<sup>23</sup>. Il fantastico potrebbe allora apparire come un discorso senza oggetto, caratterizzato dal vuoto e dall'assenza, in diretta opposizione alla 'pienezza' del reale; il linguaggio adottato dagli scrittori di romanzi fantastici sarebbe dunque un non-linguaggio, o un anti-linguaggio, che, secondo Jackson, si avvale di beckettiani «thingless names»<sup>24</sup>.

Questa idea di «nomi senza cosa» rinvia a un'altra fondamentale caratteristica del genere/modo, vale a dire la presenza di voci narranti *esitanti* che mettono in dubbio la propria parola, la verità di quanto descritto e, dunque, l'affidabilità del testo. Una parte della critica, specialmente in riferimento alle opere novecentesche, identifica tale 'vuoto' linguistico con un vuoto semantico; l'evento fantastico produrrebbe una demolizione dell'ordine consueto della realtà senza tuttavia ricrearne uno nuovo e abbandonando narratore, personaggi e lettori tra le macerie. Quello che Lugnani ha opportunamente definito «uno stato assoluto di stallo, un insuperabile incep-

<sup>19</sup> R. Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion*, cit., p. 26.

<sup>20</sup> Tratto da R. Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion*, ivi, p. 38.

<sup>21</sup> C. Brooke-Rose, *A Rhetoric of the Unreal*, cit., p. 81 (corsivo mio).

<sup>22</sup> P. Tortonese, *La follia tra miracolo e prova: la terza soluzione del fantastico*, in M. Vanon Alliata (a cura di), *Desiderio e trasgressione nella letteratura fantastica*, Marsilio, Venezia 2002, p. 178.

<sup>23</sup> N. Cornwell, *The Literary Fantastic: From Gothic to Postmodernism*, Harvester Wheatsheaf, New York (NY) 1990, p. 20.

<sup>24</sup> R. Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion*, cit., p. 38. La studiosa mutua questa espressione dal romanzo beckettiano *Molloy* (1951), per evidenziare lo scollamento tra significante e significato prodotto dal fantastico.



pamento del paradigma»<sup>25</sup> porta a un blocco ermeneutico che costringe a «dubitare della validità e adeguatezza del paradigma di realtà come codice culturale e assiologico e come meccanismo di conoscenza e interpretazione del mondo»<sup>26</sup>. L'operazione svolta dal fantastico è dunque una rottura dei limiti che dovrebbe spingere al ripensamento della categoria del 'reale', come sembrano confermare le parole di Campra: «opposizione e trasgressione [...] sfidano le regole di una presunta normalità della sintassi narrativa e problematizzano i rapporti tra la parola e il referente»<sup>27</sup>.

All'interno dei mondi finzionali fantastici, l'incertezza del linguaggio accompagna quella dei sensi, che perdono il loro ruolo di fondamentali strumenti di indagine del 'reale' e diventano inattendibili e deformanti, soprattutto nei romanzi ambientati in spazi chiusi e oscuri o in mondi prodotti dalle distorsioni dei riflessi di uno specchio, come avviene nel *sequel* carrolliano *Through the Looking-Glass* (1871)<sup>28</sup>. In questi regni invisibili o rovesciati, sia l'indagine empirica che gli sforzi razionalizzanti perdono di efficacia, sono invece le emozioni, e specialmente quelle di segno negativo, quali lo spavento e l'angoscia, a dominare. Più che sussumere una scissione gerarchica di tipo cartesiano tra mente e corpo, perché entrambi risultano essere parimenti invalidati, allora, il fantastico pone al proprio centro l'opposizione – sempre di tipo orizzontale-paratattico – tra il 'fuori' e il 'dentro', ossia tra la soggettività e la (presunta) oggettività, e descrive la loro «dialectique d'écartèlement» («dialettica lacerante») <sup>29</sup>. Nella narrativa di O'Brien vengono descritte alcune insolite sovrapposizioni tra questi due diversi livelli di spazialità, a dimostrazione del fatto che

l'en dehors et l'en dedans sont tous deux intimes ; ils sont toujours près à se renverser, à échanger leur hostilité. S'il y a une surface limite entre un tel dedans et un tel dehors, cette surface est doubleuse des deux côtés.<sup>30</sup>

il dentro ed il fuori sono ambedue *intimi*, sono sempre pronti a capovolgersi, a scambiare la loro ostilità. Se vi è una superficie limite tra un tale dentro e un tale fuori, tale superficie è dolorosa da ambedue le parti.

<sup>25</sup> L. Lugnani, *Per una delimitazione del 'genere'*, cit., p. 72.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> R. Campra, *Territorios de la Ficción. Lo Fantástico*, Renacimiento, Sevilla 2008. Trad. it. di B. Fiorellino, *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*, Carocci, Roma 2000, p. 137.

<sup>28</sup> L. Carroll, *Through the Looking Glass and What Alice Found There* (1871), The Folio Society, London 1995; online: <<http://www.gutenberg.org/files/12/12-h/12-h.htm>> (09/2014).

<sup>29</sup> G. Bachelard, *La dialectique du dehors et du dedans*, in Id., *La poétique de l'espace* (1957), Presses Universitaires de France, Paris 1992, p. 191. Trad. it. di E. Catalano, *La dialettica del fuori e del dentro*, in Id., *La poetica dello spazio* (1975), Dedalo, Bari 1989, p. 233.

<sup>30</sup> Ivi, p. 196. Trad. it. ivi, pp. 238-239. La pertinenza delle osservazioni di Bachelard è particolarmente evidente nel secondo romanzo scritto da O'Brien, *The Third Police-*

È come se le paure inconscie/‘interne’ si materializzassero sotto varie forme esterne/‘visibili’.

Il senso della vista, non a caso, è da sempre stato considerato fondamentale nei testi fantastici, fin dalla sua etimologia, il greco *phainestai* da cui deriva, non a caso, significa ‘apparizione’, ‘manifestazione’. Già Sigmund Freud, nel saggio *Das Unheimliche* (1919)<sup>31</sup>, analizza il racconto *Der Sandmann* (1816) di Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, ravvisando come suo filo conduttore il tema dello sguardo e, in particolare, la sua esasperante inefficacia; Clara ha un nome che allude alla luce e alla chiarezza incarnate dalla *self-confidence* borghese contrapposta ai turbamenti ‘visionari’ del suo fidanzato Nathanael, che è vittima di apparizioni talmente distorte, «perturbanti» e insopportabili da innamorarsi di una bambola meccanica scambiandola per una donna in carne e ossa e da essere ossessionato dal ritorno della figura dell’orco dei racconti infantili nelle vesti di Coppelius e di Coppola – il quale, significativamente, è un ottico – fino a compiere il suicidio. Italo Calvino<sup>32</sup> sembra ugualmente consapevole dell’impotenza della vista nelle dinamiche fantastiche, come si evince dalla scelta del titolo della raccolta di racconti *Le città invisibili* (1972), in cui descrive una serie di luoghi ‘impossibili’ salvo poi far spiegare a Marco Polo, loro esploratore o inventore, che si tratta di trasfigurazioni della propria città natale, della quale non riesce a fare una descrizione diretta e lineare per paura di perderla: «ogni volta che descrivo una città dico qualcosa di Venezia [...]. Le immagini della memoria, una volta fissate con le parole, si cancellano, – disse Polo –. Forse Venezia ho paura di perderla tutta in una volta, se ne parlo»<sup>33</sup>. Il discorso dell’esploratore sembra rivelare il potere del mezzo linguistico e la

*man*, nel quale sembra essere realizzata alla lettera la condizione descritta dallo studioso: «l’en deçà et l’au-dela répetent sourdement la dialectique du dedans et du dehors: tout se dessine, meme l’infini», p. 192; «l’al di qua e l’al di là ripetono sordamente la dialettica del dentro e del fuori: tutto si disegna, anche l’infinito» (trad. it. *ivi*, p. 234).

<sup>31</sup> S. Freud, *Das Unheimliche* (1919), in Id., *Gesammelte Werke*, Band 12, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1966, pp. 227-268; online: <<http://www.gutenberg.org/files/34222/34222-h/34222-h.htm>> (09/2014). Trad. it. di A.A. Semi, *Il perturbante*, in S. Freud, *Opere scelte*, vol. II, Bollati Boringhieri, Torino 1999, pp. 1013-1051.

<sup>32</sup> È importante ricordare che Concetta Mazzullo ha enucleato i numerosi punti di contatto tra *At Swim-Two-Birds* e *Se una notte d’inverno un viaggiatore* (1979), nel saggio dal titolo *O’Brien and Calvino Between Lightness and Heaviness*, in J.M. Ellis D’Alessandro, C. De Petris, F. Fantaccini (eds), *The Cracked Lookingglass. Contributions to the Study of Irish Literature*, Bulzoni, Roma 1999, pp. 185-204. La studiosa, peraltro, sottolinea che la traduzione italiana del primo romanzo di O’Brien, *Una pinta d’inchiostro irlandese* (1968), fu pubblicata per Einaudi proprio nel periodo in cui Calvino vi lavorava come consulente e, inoltre, che Cesare Segre ha rintracciato in Silas Flannery, lo scrittore vittima di un blocco creativo di *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, un probabile richiamo all’autore irlandese.

<sup>33</sup> I. Calvino, *Le città invisibili* (1972), in Id., *Romanzi e racconti*, a cura di M. Barenghi, B. Falcetto, vol. II, Mondadori, Milano 1984, p. 432.

sua durezza rispetto alla malleabilità della realtà – oggettiva ma sfuggente e impalpabile – che intende descrivere; in questo caso, il linguaggio è in grado di dare vita a un ‘pieno’, a dei luoghi che sfuggono all’indagine empirica, che non sono visibili agli occhi ma sono fatti di ricordo e di emozione.

Oltre ad aver scritto letteratura fantastica, Calvino ne ha anche proposto alcune teorizzazioni in una serie di saggi senza pretese di analitica sistematicità, ma cionondimeno ricchi di spunti molto interessanti. L’autore di *Marcovaldo* (1963) evita di entrare nel dibattito circa il carattere di genere o modo di questa espressione letteraria, non accetta il discrimine tra meraviglioso e fantastico – a suo avviso, si tratta di una separazione compiuta dai teorici francesi non valida per la cultura italiana nella quale i due sono perfettamente fusi – ed è incline ad accordare un ruolo primario alla soggettività. Come si evince dalle parole di Marco Polo sopra citate, Calvino evidenzia la dialettica esistente tra la realtà esterna, ‘visibile’, abitata dall’essere umano e la realtà interna, ‘invisibile’, costituita dai pensieri che abitano in lui. Così, in *Territori limitrofi: il fantastico, il patetico, l’ironia* (1970), lo scrittore ripercorre le tappe della storia di questa forma letteraria – di cui rintraccia gli albori non solo nel romanzo gotico inglese, bensì nel suo innesto con il romanzo filosofico francese ‘alla Voltaire’ – e giunge a distinguervi due fasi fondamentali: quella del «fantastico visionario», che caratterizza la prima metà dell’Ottocento, e quella successiva del «fantastico mentale». Il primo tipo di fantastico si sforzerebbe di suscitare una suggestione visiva e avrebbe come tema principale

la realtà di ciò che si vede: credere o non credere ad apparizioni fantasmagoriche, scorgere dietro l’apparenza quotidiana un altro mondo incantato o infernale [...] come se più di ogni altro genere narrativo il racconto fantastico fosse tenuto a “dar da vedere”, a concretarsi in un seguito d’immagini, ad affidare la sua forza di comunicazione al potere di suscitare “figure”. Non è tanto la maestria nella manipolazione della parola o nell’inseguire i lampeggiamenti d’un pensiero astratto che conta, quanto l’evidenza di una scena complessa e insolita. L’elemento-spettacolo è essenziale [...]: naturale quindi che il cinema vi abbia trovato tanto nutrimento.<sup>34</sup>

Tali visioni provocano nel lettore un’emozione, quasi sempre di terrore, e lo portano ad accettare una spiegazione di tipo irrazionale per l’insorgere del soprannaturale. Nel secondo, invece, il soprannaturale «resta invisibile, “si sente” più di quanto non “si veda”, entra a far parte di una dimensione interiore, come stato d’animo o congettura»<sup>35</sup>, è più «astratto» e «psicologico» e il suo culmine sarebbe «l’inafferrabile immaterialità» delle *ghost stories* di Henry James, nelle quali il fantasma costituisce un’entità elusiva e

<sup>34</sup> I. Calvino, *Territori limitrofi: il fantastico, il patetico, l’ironia* (1970), in Id., *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Mondadori, Milano 1995, pp. 1659-1660.

<sup>35</sup> Ivi, p. 1660.

informe che simboleggia gli stati emotivi del personaggio<sup>36</sup>. Quello rintracciato da Calvino è un dualismo del fantastico accolto con particolare favore dalla critica, soprattutto nel tentativo di dar conto del già menzionato scarto esistente tra il fantastico ottocentesco e quello del secolo successivo. Probabilmente la perdita di attualità di alcune tematiche, l'impatto destabilizzante delle avanguardie di inizio secolo e, più tardi, l'avvento del decostruzionismo, sono tra le cause della netta cesura registrabile nell'evoluzione del romanzo fantastico nel XX secolo. Così, se, come evidenzia Campra, quello ottocentesco potrebbe essere definito «semantico», vale a dire determinato dai temi, quello novecentesco e, in modo particolare, a partire dalla seconda metà del secolo, è piuttosto un fantastico «del discorso»<sup>37</sup>. In effetti, nel Novecento le apparizioni di creature 'altre' come fantasmi e vampiri diventano rare, mentre il 'sovrannaturale' tende a essere interiorizzato e a tramutarsi in rappresentazione dell'orrore quotidiano, come nelle opere di Kafka e Orwell.

L'ultimo aspetto della saggistica calviniana di particolare rilevanza per questo studio e per l'analisi dei testi di O'Brien è il tentativo di riabilitare il fantastico da un diffuso pregiudizio di cui è vittima, ossia di essere una letteratura meno seria e meno rigorosa di quella mimetica. Calvino insiste sulla ferrea logica interna dei racconti fantastici, i quali si fondano su un disegno razionale estremamente rigoroso:

Perché il fantastico, contrariamente a quanto si può pensare, richiede mente lucida, controllo della ragione sull'ispirazione istintiva o inconscia, disciplina stilistica; richiede di saper nello stesso tempo distinguere e mescolare finzione e verità, gioco e spavento, fascinazione e distacco, cioè leggere il mondo su molteplici livelli e in molteplici linguaggi simultaneamente.<sup>38</sup>

<sup>36</sup> Potrebbe essere interessante chiedersi a quali di questi due tipi di fantastico sia da ricondurre l'opera di Calvino. Angela Guidotti ha in parte risposto a questa domanda nel suo studio sul fantastico nel Novecento ravvisando due diverse fasi nella produzione dello scrittore: la prima – della quale fa parte la *Trilogia degli antenati* (1960) – sarebbe di tipo fiabesco e risentirebbe della tradizione epico-cavalleresca; la seconda, invece, sarebbe mentale, astratta, caratterizzata da forme narrative labirintiche nelle quali personaggi e lettori tendono a 'smarrirsi' ed è rappresentata da testi quali *Il castello dei destini incrociati* (1969) e *Se una notte d'inverno un viaggiatore*; infine, con *Le cosmicomiche* (1965), Calvino avrebbe compiuto un'incursione in una fantascienza atipica che sfrutta il dato scientifico come spunto creativo, ma, invece di proiettarsi in un ipotetico futuro come di solito accade in questo genere, si rifa a un passato remoto; si veda A. Guidotti, *Surrealismo e Fantastico nel Novecento*, Marzorati-Editalia, Roma 1999, pp. 82-90.

<sup>37</sup> Cfr. R. Campra, *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*, cit., pp. 126-133. Purtroppo la scelta di questo termine risulta piuttosto problematica dato che crea una confusione con i «temi del discorso», altrimenti detti «temi del tu», descritti nel saggio di Todorov; cfr. T. Todorov 1979 [1970], cit., p. 158.

<sup>38</sup> I. Calvino, *Territori limitrofi*, cit., pp. 1676-1677.

Per lo scrittore, dunque, la letteratura fantastica è «lucida costruzione della mente» e «limpidezza di sguardo disincantata, amara, ironica»<sup>39</sup> e non fantasia sregolata o pura libertà anarchica. Il piacere del fantastico risiede proprio nel gusto di seguire lo sviluppo di una logica apparentemente ‘altra’ ma con regole ben precise che, pur proponendo soluzioni inaspettate, hanno un impianto rigorosamente organizzato sui principi di causa-effetto. Questa potrebbe essere la linea di demarcazione in grado di distinguere il fantastico e il *nonsense*; mentre il primo è rigoroso, il secondo presenta frequenti vuoti nella linearità logica e salti nei rapporti di causa-effetto. Nei prossimi capitoli non solo verrà registrato il rigoroso uso ‘strutturante’ della prassi scientifica nella narrativa di O’Brien – idea suffragata dalle parole dello scrittore: «You must remember that the most crackpot invention must be subject to its own stern logic»<sup>40</sup> –, ma anche la sua programmatica oscillazione tra forme ludiche e visioni profondamente pessimistiche del mondo e dell’essere umano, talvolta al limite del nichilismo e dell’apocalittico come nel romanzo *The Dalkey Archive*.

Uno dei sintomi della persistenza di discordanze tra le varie teorie sul fantastico è il problema terminologico, tutt’oggi lungi dall’essere risolto. L’attrito tra una visione del fantastico come *genere* letterario e un’altra che lo interpreta come *modo* narrativo continua ad accendere il dibattito; ma la situazione è ancora più intricata di quanto possa sembrare dato che la critica non si è schierata in filoni di pensiero coerentemente organizzati. Così, le diverse interpretazioni si sono talmente intrecciate tra loro che una visione del fantastico come genere non sempre corrisponde a un’idea esclusiva e ristretta come quella proposta da Todorov; il fantastico può, invece, definire una categoria ampia e inclusiva come nello studio di Albertazzi. Nel mondo anglofono, poi, le difficoltà interpretative causate da scelte lessicali ambigue appaiono ancora più rilevanti. I termini *fantasy* e *fantastic* sono variabilmente adottati per designare l’uno un elemento ampio corrispondente all’italiano ‘fantasia’ (Kathryn Hume), l’altro il genere letterario identificato da Todorov, oppure due sinonimi perfettamente intercambiabili che descrivono una precisa categoria letteraria (Jackson e Lance Olsen); infine, come proposto da Brian Attebery<sup>41</sup>, *Fantasy* – in questo caso, con l’iniziale maiuscola – designerebbe il genere letterario, e *fantastic* il modo narrativo.

<sup>39</sup> Ivi, p. 1679.

<sup>40</sup> F. O’Brien, *Letter to Hugh Leonard* (14/11/1964), cit. in R. Hogan, G. Henderson (eds), *A Sheaf of Letters*, «The Journal of Irish Literature», III, 1, January 1974, Special F. O’Brien Issue, p. 88.

<sup>41</sup> B. Attebery, *Strategies of Fantasy*, Indiana UP, Bloomington (IN) 1992. Per una disamina dell’intricata evoluzione dell’uso terminologico nell’ambito della teoria sul fantastico, si veda N. Cornwell, *The “Fantastic”/“Fantasy” Disarray*, in Id., *The Literary Fantastic: From Gothic to Postmodernism*, cit., pp. 27-31.

Peraltro, esistono altre tortuosità terminologiche dovute alla traduzione inglese di due termini chiave per lo studio critico del fantastico, vale a dire il freudiano *Das Unheimliche* – corrispondente alla sensazione di spaesamento e confusione provata di fronte all'insorgere del rimosso che per il padre della psicoanalisi è alla base dell'esperienza fantastica –, e il todoroviano *étrange*, entrambi resi con *uncanny*, malgrado la nozione freudiana di *uncanny* sia più vicina al *fantastic* todoroviano. Nelle edizioni italiane, questa sovrapposizione è stata scongiurata dalla brillante traduzione di *Das Unheimliche* in “perturbante”, neologismo nato dalla nominalizzazione di un aggettivo che da quel momento ha assunto valenze prettamente psicoanalitiche, e di *étrange* in ‘strano’.

Il fantastico viene spesso descritto come una manifestazione estrema di problemi narratologici ed epistemologici caratteristici di tutta la narrativa quali l'intrinseca natura di menzogna<sup>42</sup> su cui si basa il convenzionale patto narrativo tra lettore e scrittore che impone al primo di fingere la sospensione dell'incredulità per immergersi nel mondo della finzione. Nel fantastico ciò sarebbe accentuato perché, da un lato, come tutta la letteratura, il genere pretende tale fiducia da parte del lettore, dall'altro, però, adotta un procedimento opposto instillando il dubbio e causando esitazione. Così, il romanzo fantastico obbliga il proprio destinatario a riflettere sugli ambigui confini tra *fact* e *fiction*, tra ciò che può essere considerato attendibile e ciò che non lo è; il tipico narratore, infatti, si muove nell'opacità di tale area e, attraverso l'estrema ambiguità di un atteggiamento irriverente e giocoso e/o insistentemente inattendibile e distorcente, impone al lettore un ruolo attivo nel dare coerenza al testo e ai processi di *storytelling* e di *reading*. Il rapporto tra narratore e narratario – un rapporto di aperta sfida descritto correttamente da Brian Attebery come «an act of collusion»<sup>43</sup> – diventa dunque cruciale all'interno delle dinamiche fantastiche. L'effetto di questo incontro-scontro è paradossale in quanto porta al contempo a una demolizione e a un rafforzamento delle convenzioni narrative che sorreggono il *plot*, la costruzione del personaggio e del punto di vista perché per denunciarne l'artificialità, il testo deve innanzitutto affermare l'esistenza di tali convenzioni. Attebery, allora, recupera l'idea di Jackson per evidenziare che il tipo di violazione

<sup>42</sup> Si può ricordare la frase di Sartre «l'écrivain est d'abord un menteur [...] le fantastique est un mensonge absolu» (J.-P. Sartre, *Aminadab ou du fantastique considéré comme un langage*, in Id., *Situations, I, Essais critiques*, Gallimard, Paris 1947, p. 116; trad. it. di Giorgio Monicelli, Domenico e Gisella Tarizzo: «lo scrittore è soprattutto un bugiardo [...] per poi giungere alla menzogna assoluta» (*Aminadab o del fantastico come linguaggio*, cit., p. 227). Un'interessante discussione sulla natura menzognera della letteratura con un capitolo interamente dedicato alla letteratura fantastica è fornita da G. Manganelli, *La letteratura come menzogna*, Feltrinelli, Milano 1967, pp. 54-62.

<sup>43</sup> B. Attebery, *Strategies of Fantasy*, cit., p. 51.

operata dal fantastico avviene essenzialmente in una zona non-letteraria, nella sfera dei referenti; il testo instaura dunque un rapporto incongruo con il lettore, che è al contempo di connivenza e di violenza, perché sfrutta la sua enciclopedia di conoscenze ma, allo stesso tempo, tenta di prenderla d'assalto per demolirla:

Fantasy is generally defined in terms of a violation of expectations: prominent within a work of fantasy is some element of the *impossible* or *supernatural*, the writer relying on our consensus as to the nature of the possible and natural within the world of non-literary experience. Hence, in this view, the violation occurs at the level of reference.<sup>44</sup>

Il fantastico si delinea come l'espressione di una tensione tra due opposte visioni del 'reale' che mette in crisi innanzitutto il narratore, che si fa, appunto, esitante. Mentre vacilla per lo stupore e la paura, la voce narrante spesso svela i segreti dell'artificio letterario attraverso forme di metanarrazione più o meno consapevoli perché inizia a dubitare profondamente del mezzo linguistico di cui dispone, talvolta lasciando dei vuoti tipografici nel palinsesto testuale sul modello di *Tristram Shandy* (1759-1767)<sup>45</sup> o inserendo disegni e grafici a causa dell'impossibilità di fornire descrizioni esaustive, altre volte giocando sulla vacuità dei significanti attraverso l'inserimento di esplicite riflessioni sulle scelte lessicali compiute o l'uso di *pun*, *calembour*, misteriosi neologismi e altri giochi linguistici. Ma lo stridore di quell'opposizione disturba anche il lettore, indeciso se sospendere la propria incredulità o meno a causa della presenza di elementi magico-meravigliosi e, nel caso di metaromanzi fantastici, anche per la continua denuncia dell'artificio narrativo e l'invalidazione dell'attendibilità della voce narrante. Infine, poiché tale indecisione pervasiva coinvolge così direttamente il fruitore del testo, è come se idealmente ne 'oltrepassasse' i confini per invadere e far vacillare anche il mondo empirico o, perlomeno, l'idea che ne ha il lettore, il suo soggettivo «paradigma di realtà» per dirla con Lugnani. Tale processo di destabilizzazione si ripercuote su tutti i nodi essenziali della struttura narrativa; vengono messe in discussione le identità dei protagonisti, i cui corpi si frammentano e cessano di svolgere il ruolo di filtro tra il Sé e il mondo che li circonda; del resto, la relazione con gli altri personaggi non riesce a compensare questo senso di spaesamento perché il tipico eroe del fantastico è sempre intrappolato, fisicamente o emotivamente, nel proprio solipsismo. Vengono fatti vacillare anche tutti gli altri punti di riferimento quali la scansione temporale e la spazialità, così il 'prima' si confonde con

<sup>44</sup> Ivi, p. 54.

<sup>45</sup> L. Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy* (1759-1767), Oxford UP, Oxford 1998. Online: <<http://www.gutenberg.org/files/1079/1079-h/1079-h.htm>> (09/2014).

il 'dopo' e, per questo, spesso, la narrazione ha un'organizzazione ciclica, il 'qua' viene scambiato con il 'là', lo spazio si aggroviglia in strutture labirintiche imitando le forme del vortice e dell'abisso e acquisisce una quarta dimensione avviluppando, letteralmente 'risucchiando' il protagonista come è il caso della tana del coniglio che conduce Alice nel *paese delle meraviglie*, oppure ne perde una divenendo insolitamente piatta e respingente. Non a caso, la *mise en abîme*<sup>46</sup> (o *abyme*), in araldica la riproduzione dell'intera immagine all'interno di un elemento di questa, costituisce uno dei *tòpoi* del fantastico, essa impone una rottura delle leggi fisiche fondamentali inerenti lo spazio, il tempo, l'identità e i rapporti causa/effetto portando a un'intrusione dell'altro nello stesso, facendo assurdamente coincidere il dentro con il fuori e provocando una *impasse* logica perché rende il sistema completamente autoreferenziale e annulla la distinzione tra mezzo e contenuto. I nessi logici iniziano a essere intaccati da vuoti di memoria, incertezze identitarie e salti consequenziali, così il personaggio – come è stato osservato da Todorov e, più di recente, anche da Tortonese<sup>47</sup> – entra in quella sottile zona liminare tra la sanità e la follia.

## 1.2 Ibridazioni impossibili

The fantastic has been co-opted as one in a number of strategies of an ontological poetics that pluralises the "real" and problematises representation [...] [it] uses representation itself to overcome representation.<sup>48</sup>

Nel suo saggio sul perturbante, Freud propone una breve analisi etimologica del termine *Unheimlich* per svelarne la profonda ambivalenza; *Heimlich*, di cui è la negazione, infatti, contiene due concetti opposti perché indica 'ciò che è familiare' e anche 'ciò che è nascosto'. Quindi in *Unheimlich*, che in tedesco è correntemente utilizzato con l'accezione di 'nascosto', convergono due significati contraddittori: quello del 'non-familiare' e quello del 'non-nascosto'. L'interpretazione freudiana di questa ambivalenza semantica si basa sull'esperienza psichica del ritorno inaspettato di ciò che era un tempo conosciuto e familiare ma che poi è stato inconsciamente rimosso. È dunque il padre della psicoanalisi a individuare il rapporto tra il fantastico e il sentimento dell'*Unheimlichen*, ossia il riaffiorare di esperienze passate dimenticate, il ritorno di complessi infantili e di antiche credenze considerate superstiziose e obsolete:

<sup>46</sup> Cfr. M. Farnetti, *L'irruzione del vedere nel pensare: saggi sul fantastico*, Campanotto, Pesian di Prato 1997, pp. 32-45.

<sup>47</sup> P. Tortonese, *La follia tra miracolo e prova: la terza soluzione del fantastico*, cit.

<sup>48</sup> B. McHale, *Postmodernist Fiction*, Routledge, London 1987, p. 224.



Das Unheimliche des Erlebens kommt zustande, wenn *verdrängte* infantile Komplexe durch einen Eindruck wieder belebt werden, oder wenn *überwundene* primitive Überzeugungen wieder bestätigt scheinen.<sup>49</sup>

Il perturbante che si sperimenta direttamente si verifica quando complessi infantili *rimossi* sono richiamati in vita da un'impressione, o quando convinzioni primitive *superate* sembrano aver trovato nuova convalida.

Il fantastico descrive dunque un dirompente 'innesto' di passato e presente, di conosciuto e sconosciuto, di vecchio e nuovo:

für die Entstehung des unheimlichen Gefühls ist [...] der Urteilsstreit erforderlich, ob das überwundene Unglaubwürdige nicht doch real möglich ist.<sup>50</sup>

al fine della nascita del sentimento perturbante è necessario [...] un dilemma relativo alla possibilità che le convinzioni superate e ormai ritenute indegne di fede si rivelino, nonostante tutto, rispondenti alla realtà.

Il contributo di Freud risulta fondamentale per la comprensione dell'essenza inclusiva del fantastico perché dimostra la permeabilità dei confini ontologici e la profonda crisi delle strutture del pensiero logico-deduttivo, incapaci di dar conto di un cosmo fluidamente dinamico. La presenza di un'*esitazione* tra due diversi codici sarebbe la dimostrazione dei limiti della mente umana, impossibilitata ad abbandonare il dubbio razionale ereditato dalla filosofia illuminista che la invita a creare delle contrapposizioni e a non accettare la convivenza tra dicotomie. La logica tradizionale, infatti, forte anche dell'eredità platonica, sembra aver bisogno di procedere per coppie antonimiche e nega la possibilità di una visione sintetica, inclusiva, duplice, in grado di descrivere l'*ambiguità* e la *complessità* del mondo. Creando dei connubi *impossibili*, il fantastico propone dunque una visione meno rigida del cosmo, prevede cioè una sintesi tra gli opposti, convogliati inverosimilmente all'interno dell'eterocosmo. Questa forma letteraria, inoltre, sfida le apprensioni razionalizzanti dell'uomo moderno e mostra come l'intrusione dell'incomprensibile e dell'inammissibile riesca a creare un conflitto *insopportabile*; nel testo fantastico, apparentemente, la ragione si oppone alla follia, il reale all'immaginario, il bambino all'adulto, il sogno alla veglia, ma il suo effetto profondo è di sollevare il dubbio che queste opposizioni potrebbero non essere così stabili e definitive. Il fantastico suggerisce la possibilità di una compenetrazione tra sfere considerate opposte, dunque di un cosmo in perpetuo movimento, un po' come, in base alla teoria atomica che tanto affascinò O'Brien e che occupa una posizione centrale nella sua opera

<sup>49</sup> S. Freud, *Das Unheimliche* (1919), in Id., *Gesammelte Werke*, cit., p. 263; online: <<http://www.gutenberg.org/files/34222/34222-h/34222-h.htm>> (09/2014). Trad. it. di A.A. Semi, *Il perturbante*, in S. Freud, *Opere scelte*, vol. II, cit., p. 1047.

<sup>50</sup> Ivi, p. 264. Trad. it. ivi, p. 1048.

sia nelle tematiche che nelle strutture, lo sono le particelle sub-atomiche di tutti gli oggetti fisici.

In *A Rhetoric of the Unreal* (1981), Brooke-Rose parte da un'accurata discussione del saggio di Todorov, del quale condivide quasi tutte le scelte – anche quella di trattare il fantastico come genere letterario –, rintracciandovi un solo limite fondamentale, cioè l'incapacità di includere autori come Gogol', Kafka e Robbe-Grillet. Questo limite sarebbe dovuto proprio al divario inconciliabile tra il concetto di naturale e quello di soprannaturale insito nella teoria todoroviana, malgrado la creazione di categorie intermedie e sfumate come quelle del *fantastico-strano* e del *fantastico-meraviglioso*. Lo schema del teorico bulgaro non sarebbe in grado, per ammissione del suo stesso ideatore, di trovare una collocazione a quelle opere che, come *Die Verwandlung* (1915) di Kafka, risultano essere al contempo *strane* e *meravigliose* poiché trattano «the unreal as real»<sup>51</sup>. Todorov, infatti, esclude deliberatamente questo racconto dal fantastico perché non descrive quell'inaspettata e improvvisa irruzione dell'evento straordinario all'interno di un contesto realistico, caratteristica fondante del genere e causa del tipico senso di spaesamento, vertigine ed *esitazione*, ma presenta fin dall'*incipit* una situazione *incredibile*, quale la trasformazione di Gregor in un insetto, dandola per scontata all'interno delle regole del mondo narrativo:

Chez Kafka, l'événement surnaturel ne provoque plus d'hésitation car le monde décrit est tout entier bizarre, aussi anormal que l'événement même auquel il fait fond. Nous retrouvons donc ici (inversé) le problème de la littérature fantastique – littérature qui postule l'existence du réel, du naturel, du normal, pour pouvoir ensuite le battre en brèche – mais Kafka est parvenu à le dépasser. Il traite l'irrationnel comme faisant partie du jeu : son monde tout entier obéit à une logique onirique, sinon cauchemardesque, qui n'a plus rien à voir avec le réel [...] le fantastique devient la règle, non l'exception [...] nous sommes donc confrontés à un fantastique généralisé : le monde entier du livre et le lecteur lui-même y sont inclus. (Todorov 1979 [1970], pp. 181-182)

In Kafka, l'avvenimento soprannaturale non provoca più esitazione poiché il mondo descritto è tutto quanto bizzarro, altrettanto anormale dell'avvenimento a cui fa da sfondo. Qui troviamo dunque (capovolto) il problema della letteratura fantastica – letteratura che postula l'esistenza del reale, del naturale, del normale, per poter batterlo in breccia – ma Kafka è riuscito a superarlo. Egli tratta l'irrazionale come facesse parte del gioco: tutto quanto il suo mondo obbedisce a una regola onirica, se non da incubo, che non ha più niente a che vedere con il reale [...] il fantastico diventa la regola, non l'eccezione [...] ci troviamo perciò messi a confronto con un fantastico generalizzato: tutto il mondo del libro e il lettore stesso vi sono inclusi. (Trad. it. di Klersy Imberciadori 1991 [1981], pp. 176-177)

<sup>51</sup> C. Brooke-Rose, *A Rhetoric of the Unreal*, cit., p. 289. Lo stesso problema della *Verwandlung* kaffiana viene evidenziato da L. Olsen in *Ellipse of Uncertainty: An Introduction to Postmodern Fantasy*, Greenwood Press, Westport (CT) 1987.

Omettendo la rappresentazione del momento in cui la norma viene sovvertita, l'opera kafkiana elimina l'incertezza *interna* al testo, sostituita, invece, dalla consapevolezza e dall'accettazione che qualcosa di straordinario è già avvenuto. Eppure, la mostruosa trasformazione del protagonista continua pur sempre a costituire un evento eccezionale e il fatto che il dubbio circa la sua veridicità sembra essere rimosso non solo non sembra intaccarne la 'fantasticità', ma, anzi, semmai la accentua. In effetti, se, come mostra Todorov, i personaggi non esitano sulla verità della metamorfosi del protagonista, ciò non significa che il testo non ponga il proprio lettore modello nella condizione di farlo; questo, quindi, potrebbe non risultare affatto pacificamente incluso nel «fantastique généralisé» (ivi, p. 182; trad. it.: «fantastico generalizzato», ivi, p. 177) del mondo del racconto. Per dar conto di tale compenetrazione del reale e dell'irreale, Brooke-Rose introduce il concetto di «ambiguïty», fondamentale per descrivere quelle opere – soprattutto del Novecento, trattate abbondantemente nel suo lavoro – in cui l'evento sovranaturale tende a essere 'naturalizzato' per provocare un deliberato effetto di «estrangement from the familiar»<sup>52</sup> sul lettore, il cui 'reale' di riferimento non corrisponde affatto a quello descritto dal testo. Il contributo della studiosa appare particolarmente prezioso, dato che la nozione di *ambiguïty* permette il superamento dei dualismi tipicamente attribuiti al testo fantastico e mostra come, di fatto, malgrado il loro impatto contrastivo, gli opposti riescano a convivere al suo interno. Allora il fantastico potrebbe essere delineato come una zona sfumata e di fusione, una «twilight zone»<sup>53</sup> come suggerito da Albertazzi, più che come quella linea di confine tra due distinte entità descritta da Todorov.

Linda Hutcheon dedica una breve sezione del proprio studio sulla *metafiction* alla letteratura fantastica proponendo una visione ampia e inclusiva quando, attraverso il superamento del dualismo genere/modo, suggerisce di interpretare il fantastico come una «tradition» che ha pari dignità del *mainstream* realistico: «Fantasy is indeed the “other side of realism” and represents historically a parallel and equally valid literary tradition»<sup>54</sup>. L'idea di due tradizioni 'parallele' farebbe presupporre che queste non si intersechino, eppure Hutcheon mette in evidenza la presenza di ibridazioni. Così testi a forte componente fantastica come *Gulliver's Travels* (1726)<sup>55</sup> e *Frankenstein* (1818)<sup>56</sup> appaiono profondamente radicati nelle istanze po-

<sup>52</sup> C. Brooke-Rose, *A Rhetoric of the Unreal*, cit., p. 19.

<sup>53</sup> S. Albertazzi, *Riflessi in uno specchio opaco*, in Ead. (a cura di), *Il punto su: La letteratura fantastica*, cit., p. 63.

<sup>54</sup> L. Hutcheon, *Fantasy*, in Ead., *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, Methuen, London-New York (NY) 1984, p. 77.

<sup>55</sup> J. Swift, *Gulliver's Travels* (1726), Norton, New York (NY)-London 2001. Online: <<http://www.gutenberg.org/files/17157/17157-h/17157-h.htm>> (09/2014).

<sup>56</sup> M. Shelley, *Frankenstein* (1818), Macmillan, London 2000. Online: <<http://www.gutenberg.org/files/84/84-h/84-h.htm>> (09/2014).

sitiviste, scientifiche e materialiste solitamente attribuite al realismo e al naturalismo. Purtroppo l'analisi della studiosa mette in evidenza esclusivamente la dipendenza del romanzo fantastico da quello mimetico, ma manca di riconoscere la biunivocità dei loro scambi. Se è vero che il primo adotta gli strumenti di quest'ultimo, è probabilmente vero anche il processo inverso, come sembra dimostrare Hume in *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature* (1984). Malgrado il saggio offra un'emblematica dimostrazione della confusione terminologica in questo ambito critico e, dunque, risulti in parte disarmante per chiunque intenda tentare di farvi chiarezza, contiene alcuni importanti spunti che dimostrano come gli studi sul fantastico si siano lentamente mossi verso visioni sempre meno rigide delle categorie letterarie in esame. Hume, in effetti, non si occupa né del genere fantastico, né di elementi narratologici fantastici, bensì di un impulso presente nella letteratura di tutti i tempi definito *fantasy*, da intendersi dunque come una qualità generica corrispondente a tutte le «deliberate departures from the limits of what is usually accepted as real and normal»<sup>57</sup>. La studiosa compie un doppio sforzo perché, da un lato, si prefigge di superare la definizione todoroviana che le appare troppo stretta, tentando di proporre «a working definition of fantasy whose aim is to be as inclusive and flexible as possible»<sup>58</sup>, dall'altro, non isola questa tendenza dalla letteratura mimetica e dimostra che tutti i testi hanno al tempo stesso due caratteri: l'imitazione del reale e la sua alterazione. Mentre Erich Auerbach<sup>59</sup> offriva una panoramica degli stili e delle convenzioni

<sup>57</sup> K. Hume, *Fantasy and Mimesis*, cit., p. xii. Hume utilizza il termine *fantastic* apodematicamente come aggettivo derivato dal sostantivo *fantasy*, dando adito a non poche ambiguità interpretative.

<sup>58</sup> Ivi, p. 20.

<sup>59</sup> E. Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, A. Francke, Bern 1946. Trad. it. di A. Romagnoli, H. Hinterhäuser, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* (1946), 2 voll., Einaudi, Torino 2000. Nel suo fondamentale studio, Auerbach specifica che la *mimesis* non è mera imitazione del reale, ma una sua interpretazione, e che gli scrittori realisti sono consapevoli di non poter produrre una copia di quanto osservano in quanto gli strumenti a loro disposizione sono quelli della finzione (*plot*, invenzione di personaggi e luoghi). Nella cultura letteraria occidentale, dunque, il realismo costituisce una costruzione che poco ha a che vedere con la 'realtà'. Il mimetico, perciò, non è affatto una categoria immutabile, ma si esprime con forme molto diverse a seconda delle epoche, esattamente come il fantastico. L'unica differenza tra fantastico e realismo, allora, sarebbe non già un diverso rapporto intrattenuto con i propri referenti, ma una diversa concezione filosofica. Mentre il realismo si pone come il modo narrativo della certezza perché vede nel reale una categoria oggettiva monolitica in grado di organizzare anche la soggettività umana – basti ricordare le corrispondenze balzachiane tra dato oggettivo (il *milieu*) e psicologia del personaggio – e quindi adotta una narrazione coerente e assertiva che non lascia spiragli di incertezza, il fantastico parte dal presupposto che il reale è multi-dimensionale e comprende al suo interno anche

adottati dalla letteratura occidentale per imitare la realtà e, pur nella consapevolezza della varietà delle declinazioni possibili e della non-neutralità della scrittura, partiva dal presupposto che la sua vocazione fosse, appunto, essenzialmente mimetica, Hume, al contrario, ritiene che la letteratura di tutti i tempi sia contraddistinta da un doppio impulso: «fantasy is not a separate or indeed a separable strain, but rather an impulse as significant as the mimetic impulse, and [...] both are involved in the creation of most literature»<sup>60</sup>. È evidente che la vastità delle premesse dalle quali muove Hume a poco valgono per chi voglia condurre un'analisi dei testi nel modo più rigoroso possibile nel tentativo di individuarne le componenti 'fantastiche'; tuttavia, occorre riconoscerle il merito di aver reso paritario un rapporto che è sempre stato descritto come decisamente gerarchico. Nel ravvisare la natura di *impulso* al fantastico, Hume dichiara l'inseparabilità tra la tendenza mimetica e quella non-mimetica che quindi sarebbero intrecciate in uno stretto legame di collaborazione. In tal caso, come indicato da Todorov, da Jackson e, in parte, da Hutcheon, non solo il fantastico instaurerebbe un rapporto 'parassitario' nei confronti del realismo, ma anche quest'ultimo nei confronti del primo.

A partire dalla metà degli anni Ottanta, la critica ha iniziato ad assimilare le istanze del Decostruzionismo, identificando il fantastico – anche quello sette-ottocentesco – con una compenetrazione di diverse sfere in grado di convivere malgrado la loro contraddittorietà. Forse è proprio attraverso l'esegesi del romanzo postmoderno e della nuova categoria del 'fantastico postmoderno', descritta per la prima volta in modo esaustivo da Lance Olsen<sup>61</sup>, che la critica ha esteso le proprie prospettive, riuscendo a temperare il concetto di conflitto, da sempre eletto a fondamento dell'esperienza fantastica. Poiché il conflitto postmoderno non si regge su un processo di esclusione del tipo *aut... aut...*, bensì, appunto, su una visione inclusiva che permette di tenere insieme molteplici codici, preferendo l'ibridazione alla purezza, anche le nuove interpretazioni del fantastico iniziano a mostrare che il testo può rimanere sospeso sul sottile filo dell'ambivalenza che unisce reale e irreale, possibile e impossibile, naturale e sovranaturale. La rottura dell'ordine prestabilito prodotta dall'irruzione di elementi meraviglio-

aspetti misteriosi e contraddittori. Il riconoscimento della natura illusoria del mimetismo costituisce il punto di partenza dell'analisi di Brooke-Rose: «The very notion of mimesis is an illusion: unlike dramatic representation, narrative cannot imitate the story it is telling; it can only tell it, and give the illusion of mimesis, unless the object imitated is language (as in dialogue)» (cfr. C. Brooke-Rose, *A Rhetoric of the Unreal*, cit., p. 320).

<sup>60</sup>K. Hume, *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature*, cit., p. xii.

<sup>61</sup>Si veda L. Olsen, *Ellipse of Uncertainty. An Introduction to Postmodern Fantasy*, cit. Occorre precisare che la scelta terminologica di Olsen segue quella di Jackson e non quella di Hume, quindi *fantasy* è da intendersi come sinonimo di *fantastic*, una precisa categoria letteraria e non una qualità astratta accomunante diverse forme di scrittura.

si, incredibili, impossibili, dunque, non sarebbe solo foriera di contrasto e separazione, ma, generando incertezze nel narratore, nei personaggi e nel lettore, dimostrerebbe anche la possibilità di *incontro* tra mondi divergenti. L'insistenza di Olsen sul carattere dinamico del fantastico risulta per questo estremamente pertinente: «Fantasy is a technique to dislocate, destabilize. In its pure form (Poe, Kafka, Pynchon) it is hostile toward anything static, rejecting any definitive version of “reality” or truth»<sup>62</sup>. Per il critico, il fantastico sarebbe una forma narrativa particolarmente affine all'immaginario postmoderno e potrebbe persino essere considerato un equivalente letterario della filosofia decostruzionista perché dotato di una naturale tendenza al «dismembering», all'ambiguità, alla discontinuità, all'eterodossia, al pluralismo, alla rivolta e alla deformazione:

It is a mode which interrogates all we take for granted about language and experience, giving these no more than shifting and provisional status. It is a mode of radical scepticism that believes only in the impossibility of total intelligibility; in the endless displacement of “meaning”; in the production of a universe without “truth”; in a bottomless relativity of “significance”<sup>63</sup>

Olsen ritiene che «fantasy becomes the vehicle for the postmodern consciousness. The fantastic becomes the realism our culture understands»<sup>64</sup>, un'idea che richiama quella di Brian McHale citata in epigrafe di questo paragrafo: «the fantastic has been co-opted as one in a number of strategies of an ontological poetics that pluralises the “real” and problematises representation [...] [it] uses representation itself to overcome representation»<sup>65</sup>. Il fantastico, quindi, data la sua vocazione alla parodia e alla critica delle strutture di potere e la sua predilezione per gli aspetti solitamente ritenuti marginali della storia e della società, diventa strumento espressivo per eccellenza del Postmoderno.

Albertazzi, in *Il punto su: La letteratura fantastica* (1993), mostra come, proprio in seguito allo smascheramento della finta neutralità del reale, diventi impossibile definire il rapporto tra realtà e romanzo fantastico semplicemente come un antagonismo tra 'ciò che è' e 'ciò che non è'; le categorie 'vero' e 'verosimile', infatti, non sarebbero adeguate a una corretta definizione di questo genere, in quanto «il fantastico riconduce al piano della somiglianza avvenimenti inverosimili»<sup>66</sup>, attuando una penetrazione tra questi due elementi. La letteratura fantastica, dunque,

<sup>62</sup> Ivi, p. 20.

<sup>63</sup> Ivi, p. 3.

<sup>64</sup> L. Olsen, *Ellipse of Uncertainty*, cit., p. 14.

<sup>65</sup> B. McHale, *Postmodernist Fiction*, cit., p. 224.

<sup>66</sup> S. Albertazzi, *Finzioni*, in Ead., *Il punto su: la letteratura fantastica*, cit., p. 7.

fonde reale e immaginario, rendendoli inscindibili, e propone molteplici e contraddittorie possibilità interpretative: «il fantastico fonda la sua inquietudine sulla consapevolezza che non esiste verità assoluta, ma solo un'infinita serie di probabilità, tante quante sono le immagini del mondo che l'uomo può crearsi e tutte passibili di rivelarsi, da ultimo, illusorie»<sup>67</sup>. Risulta per questo illuminante la sua idea di definire il fantastico con un ossimoro quale «realismo dell'impossibile», formulazione calcata su uno dei motti più famosi del Maggio francese «soyez réalistes: demandez l'impossible» (siate realisti: chiedete l'impossibile), in grado di descrivere la forza sovversiva dei connubi apparentemente paradossali che sottendono questa forma narrativa. *L'excursus* storico sul genere condotto da Albertazzi si conclude con un riferimento alla letteratura postmoderna che, anche per la studiosa italiana, affonda le proprie radici nel fantastico: la metanarrativa contemporanea sarebbe una diretta erede delle voci narranti dei romanzi ottocenteschi che si 'intromettevano' con l'uso della prima persona per interrogarsi sulla veridicità delle proprie visioni.

Ceserani, in *Il fantastico* (1996), supera l'idea di conflitto sia fornendo una consistente enumerazione dei temi del modo fantastico trasversali a diversi generi, che evidenziando i suoi procedimenti narrativi e, in particolare, le tecniche intertestuali, strumenti in grado di 'abbattere' le barriere ontologiche. Tale riconoscimento dell'alta diffusione dell'intertestualità nel fantastico conferma il carattere 'parassitario' di questa forma narrativa, la cui dipendenza da altri elementi – tanto dal «paradigma di realtà» quanto dai testi precedenti – sembra imprescindibile. Per Ceserani, una delle caratteristiche fondamentali del fantastico è l'espressione consapevole dell'intransitività e della non-neutralità del linguaggio, che, essendo dotato di capacità proiettive e rinviando solo a se stesso, è in grado di creare realtà nuove e diverse. Eppure, al contempo, gli universi del fantastico non possono ottenere statuto autonomo né diventare del tutto auto-referenziali, ma restano imprescindibilmente ancorati all'essere umano:

La presenza frequente, nella letteratura fantastica, di elementi di allusione letteraria o, addirittura, di aperta parodia, e la presenza, anch'essa sorprendentemente frequente, di elementi di umorismo e leggera commedia sono probabilmente segni importanti. Essi ci dicono, perlomeno, che la letteratura fantastica non può essere ridotta a una semplice operazione retorica e linguistica ma, come sempre accade quando abbiamo a che fare con elementi di ambiguità e con il comico, con qualcosa che affonda le sue radici nei più profondi strati di significato e tocca la vita degli istinti, delle passioni umane, dei sogni, delle aspirazioni.<sup>68</sup>

<sup>67</sup> Ivi, p. 9.

<sup>68</sup> R. Ceserani, *Il fantastico*, cit., p. 109.

Nel capitolo conclusivo di questo lavoro, sarà mostrato come l'inter-testo sia in grado di acquisire lo stesso potere autenticante assunto dalle cornici realistiche che fungono tradizionalmente da 'contenitore' e da 'cartina di tornasole' per il sovrannaturale. Quando la funzione referenziale abitualmente svolta dai 'paradigmi di realtà' viene sostituita dalla rappresentazione di altri mondi fittizi, l'effetto discordante provocato non è inferiore; così, nel primo romanzo di O'Brien, *At Swim-Two-Birds*, il protagonista-narratore è convinto di tenere sotto controllo una molteplicità di piani spaziali e temporali perché li giustifica *razionalmente* come i prodotti del proprio immaginario letterario e riesce quasi sempre a mantenere un'organizzazione ferrea attraverso l'uso di indicazioni tipografiche esplicite che annunciano di volta in volta i vari 'salti' diegetici; tuttavia, la proliferazione vertiginosa dei livelli narrativi, gli evidentissimi richiami al *Portrait* joyciano che rendono la cornice realistica mero costrutto intertestuale e la palese denuncia della natura finzionale di tutti i personaggi, incluso lo stesso narratore, sembrano condurre a un vortice fuori controllo – o, forse, a quel vuoto semantico che Lugnani e Campra hanno individuato come caratteristica precipua del fantastico novecentesco – che causa la brusca conclusione del romanzo e, forse, il suo fallimento.

La categoria del fantastico è talmente «asistemica»<sup>69</sup>, e alcune interpretazioni offerte dalla critica appaiono talmente inclusive, che rischia di essere identificata con tutta la letteratura non-mimetica, compresi i testi più vicini al meraviglioso quali la fiaba, la leggenda, l'utopia e la fantascienza. Questa idea che porterebbe a considerare tutta la letteratura come fantastica in quanto prodotto dell'immaginazione e della *fantasia* degli scrittori sembra incoraggiata da alcune delle teorie già citate; Hume, nell'introduzione al proprio studio, sostiene che «fantasy is an element in nearly all kinds of literature»<sup>70</sup> e Jackson che «all imaginary activity is fantasy, all literary works are fantasies»<sup>71</sup>. Sul carattere paradossale del fantastico, Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares negli anni Quaranta si divertivano a sostenere che

Bisognerebbe dire che tutta la letteratura è fantastica. Nessuno crede veramente che in un paese della Mancia il cui nome non volle ricordare l'autore visse un cavaliere che per l'abuso di libri di cavalleria si lanciò per le vie della Castiglia con armatura, spada e lancia. Così nessuno crede che in un'estate di Pietroburgo uno studente assassinò un'usuraia per emulare Napoleone.<sup>72</sup>

<sup>69</sup> S. Albertazzi, *Riflessi in uno specchio opaco*, cit., p. 63.

<sup>70</sup> K. Hume, *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature*, cit., p. xii.

<sup>71</sup> R. Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion*, cit., p. 13.

<sup>72</sup> J.L. Borges, A. Bioy Casares, *Prefazione all'edizione italiana*, in Idd., *Antologia della letteratura fantastica*, a cura di S. Ocampo, Editori Riuniti, Roma 1981, p. xxi (ed. orig. *Antología de la literatura fantástica*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires 1976).



Borges, che fu estimatore di O'Brien<sup>73</sup> e talmente appassionato di letteratura fantastica da curarne un'antologia, parte dunque dal presupposto che i mondi della finzione siano tutti 'fantastici' e che, avendo mera natura linguistica, siano completamente autoreferenziali o, al massimo, rimandino ad altre finzioni con le quali intrattengono rapporti di intertestualità, come si evince da *Pierre Menard, autor del Quijote* (1939)<sup>74</sup>. Questo famoso racconto, spesso citato dai teorici di narrativa, descrive le attività dell'ostinato autore eponimo che lavora alacremente per scrivere un romanzo in tutto e per tutto identico a quello di Cervantes riuscendo infine a ripeterlo tale e quale, parola per parola. Il fantastico – così come tutta la letteratura – sarebbe dunque una costruzione che crea le proprie leggi e i propri codici e, godendo di statuto autonomo, avrebbe anche dato vita a un nuovo tipo di lettore capace di orientarsi in una letteratura che non supera se stessa, che non ha referenti extratestuali e ha definitivamente rotto con ogni pretesa mimetica. Una posizione prossima a quella di Borges, del resto, era già espressa nel saggio todoroviano:

aujourd'hui, on ne peut plus croire à une réalité immuable, externe, ni à une littérature qui ne serait que la transcription de cette réalité. Les mots ont gagné une autonomie que les choses ont perdue. (Todorov 1979 [1970], pp. 176-177)

oggi non possiamo più credere a una realtà immutabile, esterna, né a una letteratura che sarebbe soltanto la trascrizione di questa realtà. Le parole hanno conquistato un'autonomia che le cose hanno perduto. (Trad. it. di Klersy Imbriadori 1991 [1981], p. 172)

Ma la sua analisi dimostra anche l'assurdità di questa idea, dato che, per far posto alla letteratura, il 'reale' dovrebbe 'morire':

<sup>73</sup> Borges espresse un giudizio alquanto positivo su *At Swim-Two-Birds* in un breve articolo dal titolo *Cuando la ficción vive en la ficción*, in Id., *Obras Completas*, vol. IV, Emecé, Barcelona 1996, pp. 433-435. Trad. it. di M. Daverio, *Quando la finzione vive nella finzione*, in J.L. Borges, *Testi prigionieri*, Adelphi, Milano 1998, pp. 322-325 (ed. orig. *Textos cautivos: ensayos y reseñas en El Hogar*, ed. by E. Sacero Garí, E. Rodríguez Monegal, Tusquets, Barcelona 1939). È forse interessante mettere in evidenza il fatto che la narrativa di O'Brien presenta tutti e cinque i temi 'fantastici' enucleati da Borges nella stessa introduzione all'antologia: la causalità magica (diversamente dal miracolo, la magia, per lo scrittore argentino, segue delle ferree concatenazioni di causa ed effetto), la metamorfosi, la presenza del sogno come stato opposto alla veglia, l'instabilità temporale e l'oltretomba.

<sup>74</sup> J.L. Borges, *Pierre Menard, autor del Quijote* (1939), in Id., *Obras Completas*, vol. I, cit., pp. 485-490. Trad. it. di D. Porzio, *Pierre Menard, autore del «Chisciotte»*, in J.L. Borges, *Tutte le opere*, vol. I, a cura di D. Porzio, H. Lyria, Mondadori, Milano 1984, pp. 649-658.

Pour que l'écriture soit possible, elle doit partir de la mort de ce dont elle parle; mais cette mort la rend elle-même impossible, car il n'y a plus quoi écrire. La littérature ne peut devenir possible que pour autant qu'elle se rend impossible. Ou bien ce qu'on dit est là présent, mais alors il n'y a pas place pour la littérature; ou bien on fait place à la littérature, mais alors il n'y a plus rien à dire. (Ivi, pp. 183-184)

Perché la scrittura sia possibile, essa deve partire dalla morte di ciò di cui si parla; ma questa morte la rende a sua volta impossibile giacché non c'è più di che scrivere. La letteratura non può diventare possibile che in quanto si renda impossibile. O ciò che si dice è lì, presente, e allora non vi è posto per la letteratura; oppure si fa posto alla letteratura, e in tal caso non c'è più niente da dire. (Trad. it. ivi, pp. 178-179)

Mondo empirico e testo narrativo, allora, parrebbero paradossalmente profilarsi come auto-escludenti. Tuttavia, Hutcheon e Umberto Eco, nel commentare, rispettivamente, i mondi fantastici e i mondi possibili, ricordano che nessun mondo narrativo può essere del tutto scollegato dalla realtà esterna. Per la studiosa canadese, il riferimento diretto al «paradigma di realtà» è indispensabile per rendere il testo accessibile al suo fruitore: «the most extreme autonomous universes of fantasy are still referential, if they were not, the reader could not imagine their existence»<sup>75</sup>. Eco, invece, spiega che

Nessun mondo narrativo potrebbe essere totalmente autonomo dal mondo reale perché non potrebbe delineare uno stato di cose massimale e consistente, stipulandone *ex nihilo* l'intero ammobiliamento di individui e proprietà. Un mondo possibile si sovrappone abbondantemente al mondo 'reale' dell'enciclopedia del lettore.<sup>76</sup>

Prima di concludere questa sintetica presentazione delle diverse istanze che animano il dibattito intorno al fantastico, è interessante menzionare due studi recenti che hanno proposto dei tentativi originali per il superamento dei dualismi tipici delle teorie sul fantastico. Il primo è quello di Martin Horstkotte, che organizza la propria argomentazione intorno al concetto filosofico di alterità. Anche per Horstkotte, requisito fondamentale del fantastico è la presenza di strutture binarie che ne fanno letteralmente un «confrontational mode» tra elementi messi costantemente in opposizione, infatti: «The fantastic is governed by binary structures. Good is pitted against evil, light against darkness, the oppressed against the subjugator, female against male»<sup>77</sup>; ma questi elementi divergenti si compenetrano e operano una sintesi tra loro esattamente come avviene nel legame tra il Sé e l'Altro. Il termi-

<sup>75</sup> L. Hutcheon, *Narcissistic Narrative*, cit., p. 77.

<sup>76</sup> U. Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi* (1979), Bompiani, Milano 2006, p. 131.

<sup>77</sup> M. Horstkotte, *The Postmodernist Fantastic in Contemporary British Fiction*, Horizonte, Trier 2004, p. 43.

ne “Altro” – che, contrariamente a “strano”, “alieno” o “straniero”, non ha in sé una connotazione predeterminata, bensì rappresenta una generica sfida a qualsiasi categorizzazione nel linguaggio del Sé – costituirebbe la perfetta articolazione del tipo di *rottura* e *scandalo* esperiti da narratore, protagonista e/o lettore all’interno dell’opera fantastica; l’Altro, esattamente come il fantastico, ha natura paradossale perché intrinsecamente contraddittorio: è presente, eppure è inaccessibile. Senza il Sé, l’Altro non può esistere e, al contempo, il Sé non è in grado di autodelimitarsi se non prendendo le distanze da quanto lo circonda e che definisce, appunto, “altro da sé”. Ciò significa anche che il processo di nominare è affidato al Sé, il quale crea l’Altro determinandone inevitabilmente le qualità attraverso un’ approssimazione. In conclusione, l’Altro è un concetto altamente soggettivo la cui definizione non può essere oggettivamente determinabile e, di conseguenza, la contaminazione tra soggetto che nomina e oggetto che è nominato risulta vicendevole. Da ciò si evince che il Sé e l’Altro sono intimamente uniti da un legame di interdipendenza proprio come lo sono il ‘reale’ e l’ ‘irreale’, il testo fantastico e quello mimetico, ciò che è familiare e ciò che è nascosto.

Tortonese<sup>78</sup> individua una «terza soluzione» per il superamento dei dualismi del fantastico, proponendo di seguire il *fil rouge* del tema della follia. Lo studioso, infatti, nota che alla base di ogni interpretazione critica del fantastico non vi è tanto lo scontro tra reale e irreale, bensì quello tra razionale e irrazionale e, di conseguenza, questo tipo di letteratura sarebbe inevitabilmente legato alla rappresentazione di personaggi *borderline*. La follia, allora, assume un ruolo fondamentale perché rivolge un monito alla ragione indicandole i suoi limiti e le sue fragilità e, al contempo, ne conferma i poteri escludendo qualsiasi spiegazione sovrannaturale per gli avvenimenti inconsueti presentati dal testo. La follia fungerebbe dunque da *trait d’union* tra i numerosi dualismi del fantastico, permettendone la coesistenza. Tortonese aggiunge anche un’altra importante riflessione a suffragio della sua visione inclusiva. A suo parere, la rottura della tradizione avviene sempre attraverso un processo di fusione di istanze convenzionalmente ritenute divergenti, come è il caso della nascita del dramma romantico che, unendo tragedia e commedia, ha dato vita a un connubio dagli effetti inizialmente dirompenti. Parimenti, il fantastico avrebbe unito realismo e meraviglioso provocando uno scardinamento della tradizione.

Il fantastico è privo di confini determinabili e in grado di creare ibridazioni impossibili. Spesso, infatti, i testi fantastici narrano di incontri tra sfere abitualmente tenute a distanza da un tabù quali il corpo umano e quello animale o il corpo umano e gli oggetti (apparentemente inanimati) che lo circondano, la vita e la morte o il passato e il presente, come dimostrano rispettivamente la già citata *Verwandlung* kafkiana, il pericoloso morbo della

<sup>78</sup> P. Tortonese, *La follia tra miracolo e prova: la terza soluzione del fantastico*, cit., pp. 177-185.

'bicclosi' descritto in due romanzi di O'Brien, le apparizioni di fantasmi e *zombie* del gotico e dell'horror<sup>79</sup> e, infine, la presenza di antichi eroi della mitologia celtica nella stessa dimensione temporale di un pigro studente dublinese e di due cowboy del Far West in *At Swim-Two-Birds*. Todorov descrive in modo particolarmente convincente questa forma di «effacement de la limite entre [...] matière et esprit» (Todorov 1979 [1970], p. 122; trad. it. di Klersy Imberciadori 1991 [1981], p. 120: «rottura [...] del limite tra materia e spirito») come parte essenziale dei «temi del tu»:

La multiplication de la personnalité, prise à la lettre, est une conséquence immédiate du passage possible entre matière et esprit : on est plusieurs personnes mentalement, on le devient physiquement. Une autre conséquence du même principe a plus d'extension encore : c'est l'effacement de la limite entre sujet et objet. Le schéma rationnel nous représente l'être humain comme un sujet entrant en relation avec d'autres personnes ou avec des choses qui lui restent extérieures, et qui ont statut d'objet. La littérature fantastique ébranle cette séparation abrupte. On écoute une musique, mais il n'y a plus l'instrument de musique, extérieur à l'auditeur et produisant les sons, d'une part, puis l'auditeur même, d'autre part. [...] On regarde un objet ; mais il n'y a plus de frontière entre l'objet, avec ses formes et ses couleurs, et l'observateur. [...] Pour que deux personnes se comprennent, il n'est plus nécessaire qu'elles se parlent : chacune peut devenir l'autre et savoir ce que cet autre pense. (Todorov 1979 [1970], pp. 122-123)

La moltiplicazione della personalità, presa alla lettera, è una conseguenza immediata del passaggio possibile tra materia e spirito, siamo diverse persone mentalmente, le diventiamo fisicamente. Un'altra conseguenza dello stesso principio è anche più radicale: è il cancellarsi del confine tra soggetto e oggetto. Lo schema razionale ci rappresenta l'essere umano come un soggetto che entra in relazione con altre persone o con cose che gli rimangono esteriori e che hanno statuto di oggetto. La letteratura fantastica fa vacillare questa separazione categorica. Si ascolta musica, ma non vi è più l'uditore da un lato, e dall'altro lo strumento musicale che produce suoni ed è esterno rispetto all'uditore. [...] si guarda un oggetto; ma non vi è più frontiera fra l'oggetto, con le sue forme e i suoi colori, e l'osservatore. [...] Perché due persone si capiscano, non è più necessario che si parlino: ciascuno può diventare l'altra e sapere ciò che l'altra pensa. (Trad. it. di Klersy Imberciadori 1991 [1981], pp. 120-121)

<sup>79</sup> È interessante sottolineare come l'elemento umano costituisca la solida base di queste figure mostruose. Infatti, *zombie*, lupi mannari, vampiri e fantasmi, proprio come la creatura cui dà vita il dottor Frankenstein shelleyano, sono sempre in origine degli esseri umani che in seguito si trovano a muoversi nella zona d'ombra tra vita e morte. I romanzi fantastici ottocenteschi sono spesso caratterizzati da vari tipi di manipolazione del corpo umano, sia attraverso sperimentazioni scientifiche compiute in laboratorio che attraverso esperienze di sdoppiamento della personalità alla *Jeekyll e Hyde*. Un vampiro è 'fantastico' proprio perché somiglia così da vicino a un essere umano e l'effetto perturbante che provoca risiede, oltre che nel suo richiamo parodico al mito della resurrezione cristiana, nella sua ambiguità tra normalità e straordinarietà.

Nella narrativa obrieniana sono molteplici gli esempi di queste rotture dei limiti; innumerevoli sono i casi di sdoppiamento della personalità – quello più emblematico è senza dubbio rappresentato dal racconto *Two in One* (1954) – gli strumenti musicali possono emettere suoni udibili solo dai loro suonatori, mentre gli esseri umani rischiano di confondersi con gli oggetti che li circondano a causa della presenza di atomi che sembrano obbedire con eccessivo zelo alla teoria atomica.

## PERSONAGGI ESITANTI

2.1 *Identità frammentate*

I did not recall who I was, where I was or what my business was upon earth.  
(TP, 204)

Se, da un lato, il fantastico raccoglie l'eredità del carnevalesco e come questo sovverte in modo liberatorio le gerarchie sociali e i normali ritmi quotidiani, dall'altro, poiché emerge nel secolo in cui si affermano i valori individualistici della nuova classe borghese, perde del tutto la componente ritualistica e corale. L'eroe tipico del fantastico è ripiegato nel proprio solipsismo e si trova a far fronte a uno o più elementi incomprensibili e inattesi che minacciano la sua integrità fisica e mentale. Alla stregua di Robinson Crusoe sull'isola deserta, emblema del realismo settecentesco, il personaggio tipico del fantastico si trova alle prese con l'*Unheimliche*, avendo esclusivamente se stesso come appiglio alla realtà. È proprio a causa di questa totale assenza dell'Altro che l'esperienza fantastica si fa perturbante e si sovrappone ambiguamente al sogno, all'allucinazione e alla follia.

L'Io narrante del primo romanzo di Flann O'Brien, *At Swim-Two-Birds* (1939)<sup>1</sup>, è uno studente anonimo<sup>2</sup> il quale, fin dalla prima pagina, descri-

<sup>1</sup> Si tratta del romanzo al quale O'Brien ha lavorato più a lungo, circa cinque anni. L'idea centrale della rivolta dei personaggi contro l'autore risale, infatti, almeno al 1934, quando lo scrittore, sotto lo pseudonimo Brother Barnabas, pubblica il racconto *Scenes in a Novel* in una rivista studentesca; cfr. B. Barnabas, *Scenes in a Novel*, «Comhthrom Féinne», VIII, 2, May 1934, pp. 29-30; ripubblicato in «The Journal of Irish Literature», III, 1, January 1974, Special Flann O'Brien Issue ed. by A. Clissmann, D. Powell, pp. 14-18. Le prime notizie dell'inizio della stesura del romanzo sono riportate dall'amico Niall Sheridan: «Ó Nualláin is now engaged on a novel so ingeniously constructed that the plot is keeping him well in hand» (N. Sheridan, *Literary Antecedents*, «Comhthrom Féinne», XI, 3, June 1935, pp. 62-63, cit. in A. Clissmann, *Flann O'Brien: A Critical Introduction to His Writings*, cit., p. 76). Il romanzo uscirà il 13 marzo del 1939.

<sup>2</sup> La frequente omissione dei nomi dei protagonisti obrieniani, oltre a essere connessa al tema della disgregazione dell'individuo, sembra richiamare il processo di espropriazione culturale subito dall'Irlanda durante la colonizzazione. Fin dal titolo del suo primo romanzo, O'Brien pone l'accento sulla conflittuale ibridazione tra la lingua inglese e quella gaelica; il misterioso 'At Swim-Two-Birds', infatti, è un calco del toponimo irlandese Snámh-Dá-Én. L'opacità di un titolo del genere, che traduce letteralmente il gaelico, riflette il trauma dell'anglicizzazione; la colonizzazione, infatti, si è imposta an-

ve la scissione cartesiana che insidia la sua integrità identitaria. Questi, infatti, esordisce descrivendo le attività del proprio corpo, ma, immediatamente dopo, tenta di distanziarsene per ritirarsi nell'intimità dei propri pensieri; gli occhi, freudiane porte del perturbante, diventano vitrei, come se il protagonista fosse in stato di *trance*: «Having placed in my mouth sufficient bread for three minutes' chewing, I withdrew my powers of sensual perception and retired into the privacy of my mind, my eyes and face assuming a vacant and preoccupied expression» (AS, 9). La sua mente sembrerebbe in grado di rendersi indipendente dalle funzioni corporee, ma il flusso di riflessioni sulla teoria letteraria e la dimostrazione di come un «good book» (AS, 9) debba iniziare, vengono bruscamente interrotti dall'acuto dolore dentale; è come se il corpo intervenisse per rivendicare la propria importanza, obbligando il protagonista a interagire di nuovo con il mondo fisico e ad abbandonare quello astratto dei pensieri. Viene così subito introdotto uno dei temi fondamentali del romanzo, vale a dire l'incontro-scontro tra elementi tradizionalmente ritenuti oppositivi – corpo e mente, vita e arte, passato e presente, letteratura colta e popolare, tradizione orale e scritta –, che si sovrappongono, si ibridano e si confondono creando uno dei cortocircuiti tipici del fantastico.

Anche la prima esperienza di ebbrezza dello studente, un rito iniziatico fondamentale per il suo percorso di formazione, è caratterizzata da una descrizione della separazione tra mente e corpo. Immediatamente dopo aver accettato l'invito del compagno di università Kelly a recarsi da Grogan's, il protagonista trascrive un estratto da un opuscolo dei Christian Brothers che condanna l'alcol per i suoi effetti narcotizzanti e che, illustrando in termini pseudo-scientifici le conseguenze della dipendenza che questo può provocare, mostra l'inconciliabile scissione tra corpo e anima alla base della visione cattolica:

che attraverso la sostituzione di tutti i toponimi con dei loro corrispettivi inglesi, spesso piuttosto arbitrari, come sarà mostrato nel *play Translations* (1981) di Brian Friel; cfr. B. Friel, *Translations*, Faber & Faber, London 1981. La violenza di tali 'traduzioni', in grado di annullare l'identità, la storia e la cultura di un intero popolo, dimostra il potere insito nella lingua e lo stretto legame tra il nominare e il possedere. Che la censura – o l'auto-censura – del nome proprio rifletta questa perdita di punti di riferimento tipici dell'esperienza irlandese è ancora più esplicito nel romanzo *An Béal Bocht* (1941), pubblicato in inglese solo dopo la morte di O'Brien che aveva rifiutato qualsiasi traduzione – atteggiamento alquanto indicativo della sua idea circa la netta separazione tra le due lingue e culture – con il titolo *The Poor Mouth* (1973), nel quale il maestro della scuola elementare di un paese immaginario del Gaeltacht di nome Corkadoragha anglicizza i nomi dei propri allievi in uno spersonalizzante Jams O'Donnell e inquietanti ispettori si aggirano per le strade per verificare il livello di inglese raggiunto dai bambini: «an inspector was going about through the countryside counting the children and testing the quality of English they had» (PM, 35).

[Alcohol] blunts the sensibility of the brain, spinal cords and nerves [...]. It relaxes the muscles or instruments of motion and consequently power decreases. This muscular depression is often followed by complete paralysis of the body, drink having unstrung the whole nervous system, which, when so unstrung leaves the body like a ship without sails or ropes. (AS, 21-22)

L'alcol è presentato come un demone con il potere di annullare ogni forza di volontà e di impadronirsi della mente della persona che ne faccia uso, trasformandola in «a helpless imbecile, tortured at times by remorse and despair» (AS, 22). Piuttosto prevedibilmente, lo studente compie il suo personale *non serviam* decidendo di sperimentare la «wild ecstasy»<sup>3</sup> (AS, 22) che gli è stata descritta da molti suoi amici: «The mind may be impaired by alcohol, I mused, but withal it may be pleasantly impaired. Personal experience appeared to me to be the only satisfactory means to the resolution of my doubts» (AS, 22). L'iniziazione si apre con la ritualistica esclamazione «Here's to your health» (AS, 22) che capovolge il significato attribuito al termine 'salute' nel brano didattico-morale appena menzionato e termina con «painful and blinding fits of vomiting» (AS, 23) che, ancora una volta, fanno balzare le (dis)funzioni corporee in primo piano; il protagonista si abituerà in fretta a questo tipo di tormenti fisici nel suo percorso verso la 'dannazione' fatta di «mad carousals and wine» (AS, 22).

Il corpo dello studente, malgrado la sua giovane età, è alquanto malmezzo. Infatti, oltre a soffrire di carie dentaria, è afflitto da un orzaiolo che gli provoca dolore proprio quando, tentando di socchiudere gli occhi, vorrebbe nuovamente isolarsi «into the kingdom of [his] mind» (AS, 13): le attività del suo immaginario sono dunque ancora ostacolate dal disagio fisico. Si considera, poi, «a person of inferior vitality» (AS, 59) e, temendo di contrarre la polmonite a causa della propria gracilità, evita di uscire dalla propria stanza durante quasi tutto l'inverno: «a congenital disposition predisposing me to the most common of the wasting diseases – a cousin had died in Davos – had induced in me what was perhaps a disproportionate concern for pulmonary well-being» (AS, 44); ha una pancia da bevitore di cui si vergogna e, infine, scoprirà di avere i pidocchi. Il protagonista è tutt'altro che attivo, il luogo dove preferisce trascorrere le giornate è il letto, la sua posizione preferita è «an indolent horizontal attitude» (AS, 13), e le pratiche igieniche sono estremamente margina-

<sup>3</sup> Questo brano, che plagia parte della prima stanza di *Ode on a Grecian Urn* (1819) di John Keats (online: <<http://www.gutenberg.org/files/23684/23684-h/23684-h.htm>>, 09/2014), è un esempio dei rimandi intertestuali di cui è intessuto il romanzo: «What mad pursuit? [...] What pipes and timbrels? What wild ecstasy?». Cfr. J. Keats, *Ode on a Grecian Urn*, in *Poesie* (con testo a fronte), a cura e trad. it. di S. Sabbadini, Mondadori, Milano 1986, p. 288 e AS, 22.



li nella sua routine quotidiana: «I was accustomed to stretch myself for many hours upon my bed, thinking and smoking there. I rarely undressed and [...] the curious bedroom smell which clung to my person [...] was frequently the subject of humorous or other comment on the part of my friends» (AS, 10)<sup>4</sup>. Il mondo esterno alla casa e, in particolare, alla camera, è percepito come minaccioso, i virus dai quali appare popolato sono descritti con estrema apprensione persino dall'operoso zio, che lo invita alla massima prudenza: «there is a very catching cold going around. Every second man you meet has got a cold. God preserve us, there will be plenty of flu before the winter's out [...] You would need to keep yourself well wrapped up» (AS, 27). L'indolenza del nipote, tuttavia, non è causata solo dalle sue fobie ipocondriache che lo spingono a proteggere un corpo ritenuto troppo vulnerabile, ma è soprattutto di origine morale, quel deplorabile «sin of sloth» (AS, 11) aspramente condannato dallo zio e che accomuna tutti i personaggi con ambizioni letterarie all'interno del testo. Gli scrittori, infatti, come sarà palesato in «Conclusion of the book, ultimate» (AS, 216-218), sono pigri e oziosi, si emarginano dalla vita sociale per compiere dei viaggi onirici che vengono poi equivocamente confusi con la 'realtà' portando a conseguenze spesso tragiche.

At *Swim-Two-Birds* descrive il processo di guarigione e di emancipazione di questo giovane provetto scrittore e, parallelamente, come un romanziere di sua invenzione chiamato Dermot Trellis riesce a scampare la morte. Nella prima parte del romanzo, il protagonista fa di tutto per rendersi socialmente invisibile; non frequenta i corsi universitari, bensì chiede a un altro studente di rispondere agli appelli «with [his] voice» (AS, 44) come se fosse praticato un ventriloquismo a distanza o come se la voce potesse scindersi dalla persona a cui appartiene. Le rare volte in cui partecipa alle riunioni della L&H Society<sup>5</sup>, allontanandosi dal generale «uproar and disorder» (AS, 49) provocato dagli accesi dibattiti tra gli altri studenti, sceglie di rimanere silenziosamente in disparte nelle 'zone d'ombra' dell'atrio dell'anfiteatro: «When I attended these meetings I maintained a position where I was not personally identified, standing qui-

<sup>4</sup> L'inerzia psicofisica del personaggio obrieniano richiama numerose figure d'ineti letterari, da Oblomov – giovane idealista di Pietroburgo che vive tra il sonno e la veglia, disteso su un divano in una stanza coperta da ragnatele e piena di vecchi libri ingialliti – ai personaggi del teatro beckettiano. Cfr. I. Gončarov, *Oblomov* (1859), Nauka, Sankt-Petersburg 2003. Trad. it. di E. Lo Gatto, *Oblomov*, Einaudi, Torino 1979, e S. Beckett, *The Complete Dramatic Works*, Faber & Faber, London 1986.

<sup>5</sup> La Literary and Historical Society è stata tra i club studenteschi più longevi e attivi dello University College di Dublino. O'Nolan ne fu membro attivo, come ricorda nel suo contributo per la *Centenary History of the Literary and Historical Society 1855-1955*, oggi ripubblicato in F. O'Brien, *Myles Before Myles*, ed. by J. Wyse Jackson, Grafton, London 1988, pp. 15-21.

etly without a word in the darkness» (AS, 49). Solo verso la fine, grazie a un programma di riabilitazione fatto di lunghe passeggiate al parco, alla dimostrazione delle proprie doti intellettuali con l'inattesa conclusione positiva degli studi universitari, a una serie di esperienze di stampo goliardico vissute con la propria cerchia di amici – che includono l'iniziazione all'alcol e l'incontro/scontro con l'altro sesso – e, soprattutto, grazie al brusco abbandono della composizione del romanzo, il protagonista riesce a riaggregare tutti i pezzi in cui la sua personalità si era frammentata e a superare l'iniziale condizione di malattia, disagio e isolamento.

Al contrario, Trellis vive una parabola discendente che lo porta a sfiorare la morte per mano dei personaggi del suo romanzo fino a essere inaspettatamente graziato dall'intervento casuale della domestica Teresa. La donna diventa inconsapevole protagonista di un gesto metalettico quando, distrattamente, brucia le pagine del manoscritto del suo padrone mandando letteralmente in fumo i personaggi in esso contenuti e la loro storia di odio e vendetta. Il narratore dichiara di aver assemblato del materiale spurio e frammentario per 'comporre' la figura di questo scrittore, esprimendo così in modo esplicito il proprio rifiuto del principio di verosimiglianza. Il brano che descrive fisicamente il personaggio, ad esempio, è tratto *verbatim* da una pagina scelta in modo casuale da un'enciclopedia:

I [...] reached a hand to the mantelpiece and took down the twenty-first volume of my *Conspectus on the Arts and Natural Sciences*. Opening it, I read a passage which I subsequently embodied in my manuscript as being suitable for my purpose. The passage had in fact reference to Doctor Beatty (now with God) but boldly I took it for my own. (AS, 30)

La citazione dal trattato in questione che riguarda il deceduto Doctor Beatty, realizzata come un *pastiche* tra forma romanzesca – quindi finzionale – e saggistica, dimostra l'assoluta irrilevanza del dato oggettivo-mimetico, volutamente inserito in modo del tutto arbitrario.

L'aspetto che turba maggiormente l'integrità di Trellis è la sua sorprendente capacità di trascendere i limiti del corpo maschile per dare alla luce dei figli utilizzando un'innovativa tecnica di laboratorio detta «aestho-autogamy» (AS, 40), ovvero la procreazione di «a living mammal from an operation involving neither fertilization nor conception» (AS, 40). È proprio grazie a questo metodo che viene fatto nascere John Furriskey, già adulto, ben rasato, con denti ingialliti dal tabacco e due otturazioni, una buona conoscenza della lingua latina e una discreta attitudine per la matematica; anche se, paradossalmente, «[he] entered the world with a memory but without a personal experience to account for it» (AS, 9). Il nuovo personaggio creato da Trellis ha il compito di impersonare il *villain* di un romanzo con finalità morali banalmente esplicite: «a book that would show the terrible cancer of sin in its true light and act as a clarion-

call to torn humanity»<sup>6</sup> (AS, 36). Furriskey dovrà attentare alla purezza della fanciulla Sheila Lamont, anch'essa venuta al mondo (finzionale) grazie alla «aestho-autogamy». Tale metodo creativo – o meglio, riproduttivo – non solo prende alla lettera l'idea che gli autori 'diano vita' ai personaggi romanzeschi, ma, poiché questi 'esistono' al fianco dei loro autori e con essi interagiscono in modo diretto, contribuisce a corrodere anche i confini tra mondo empirico e mondo della *fiction*. Due, allora, sono i corollari possibili: o lo scrittore è barthesianamente un 'segno linguistico' come i propri personaggi, oppure i personaggi sono reali quanto lui<sup>7</sup>.

Fin dalla scelta del nome, appare piuttosto chiaro il ruolo simbolico che lo studente intende attribuire al romanziere suo *alter ego*. Non solo il richiamo alla croce costituisce una fondamentale anticipazione delle sofferenze fisiche che gli saranno riservate, ma l'immagine del 'graticcio' identifica alla perfezione i suoi numerosi legami intertestuali e intratestua-

<sup>6</sup> Come spiega Sue Asbee, figure di scrittori compaiono spesso *en abîme* nei romanzi modernisti per illustrare particolari teorie estetiche e sviluppare delle riflessioni sul ruolo dell'artista; invece, la presenza di Trellis in *At Swim-Two-Birds* risulta essere «anachronistic and anomalous» perché il suo interesse per la rappresentazione delle conseguenze dei comportamenti peccaminosi è molto più prossimo al romanzo vittoriano che alle avanguardie del primo Novecento. Cfr. S. Asbee, *Flann O'Brien*, Twayne, Boston (MA) 1991, p. 26. È altresì vero, tuttavia, che questa funzione salvifica attribuita alla letteratura eheggia palesemente il Joyce di *Dubliners* (1914), Penguin, London 1996 (online: <<http://www.gutenberg.org/files/2814/2814-h/2814-h.htm>>, 09/2014) che, come è noto, intendeva rappresentare la paralisi degli irlandesi proprio allo scopo di risvegliarli dal loro torpore culturale. Il parallelo tra Joyce e Trellis sarebbe quindi basato sulla loro comune idea di diffondere un messaggio moralizzante per mezzo della rappresentazione del peccato; in un articolo scritto molti anni più tardi (ma alquanto rivelatore del rapporto di amore-odio di O'Brien verso l'altro scrittore suo concittadino), Myles commenta con ironia il ruolo ambivalente dell'osceno nell'opera joyciana: «Not until James Joyce came along has anybody so considerably evoked depravity to establish the inextinguishable goodness of what is good» (M. na Gopaleen, *J-Day*, «The Irish Times», 16 June 1954, p. 4).

<sup>7</sup> L'associazione tra scrittura e parto è esplicitata in una lettera di O'Brien all'amico scrittore William Saroyan; congratulandosi con lui per la sua ultima pubblicazione, infatti, spiega che «It's great to get something finished and know it's good. I'm sure that's the way women feel when they've a live clean pink baby extracted from them adroitly by precise-fingered operators in antiseptic white coats», F. O'Brien, *Letter to W. Saroyan* (07/09/1940), in R. Hogan, G. Henderson (eds), *A Sheaf of Letters*, cit., p. 73. In *At Swim-Two-Birds*, vengono indicate due diverse tecniche per la creazione dei personaggi ed entrambe sembrano portare al caos. Una, descritta dallo studente e messa in pratica da Trellis, prevede che i personaggi possano essere 'riciclati' da testi precedenti, anche di altri autori; è così che nel romanzo possono essere inserite varie figure estrapolate da diversi generi letterari. *L'aestho-autogamy*, invece, corrisponde alla creazione *ex novo* di personaggi adulti con caratteristiche fisiche e psicologiche adatte alla trama del romanzo; ma quando Trellis perde il controllo e, una volta creata la bella Sheila, ne è così attratto da violentarla. Il frutto di questo legame 'incestuoso' corrisponde a un terzo tipo di creazione letteraria: un essere ibrido nato dall'unione dell'autore con un personaggio finzionale.

li. Trellis, infatti, funge da vera e propria impalcatura che tiene insieme i diversi *plot* del romanzo e tutti i suoi livelli diegetici. Innanzitutto, come anticipato, il brano che lo descrive è preso in prestito da un altro testo meticolosamente citato, la cui estraneità al romanzo è sottolineata con estrema soddisfazione dallo studente perché in questo modo vede applicate le proprie teorie sull'intertestualità, ovvero che «characters should be interchangeable as between one book and another» (AS, 25). Inoltre, possiede la straordinaria capacità di emergere sullo stesso piano narrativo delle creature letterarie di sua invenzione, che tiene segregate in una stanza attigua alla propria, e probabilmente anche su quello del suo creatore; infatti, mentre questi descrive, com'è sua consuetudine, il proprio romanzo *in progress* ad amici e conoscenti, uno di loro, un certo Michael Byrne, sostiene di aver incontrato Trellis in Germania<sup>8</sup>, gli attribuisce la pubblicazione di un libro di strategia militare e, in modo assai significativo, anche problemi oculistici che richiamano il già citato tema dello sguardo illustrato da Freud nel saggio sull'*Unheimliche*: «Did he write a book on Tactics? I fancy I met him in Berlin. A man with glasses» (AS, 99). Trellis è dunque una sorta d'incarnazione della struttura a incastro di *At Swim-Two-Birds*: viene 'costruito' per aggiunte successive e si 'espande' senza rifiutare nessuna delle molteplici possibilità suggerite, nemmeno allorché queste risultino palesemente incongruenti.

Come se ciò non bastasse, il suo speciale potere di creare personaggi 'in carne e ossa' lo avvicina anche alla figura di Dio, tramutandolo in una parodica incarnazione del *God-like artist* descritto da Stephen Dedalus<sup>9</sup>; nella sua prima apparizione davanti a Furriskey, infatti, è descritto come una voce celestiale che proviene da una sorta di nuvola di vapore: «a voice came from the interior of the cloud. 'Are you there, Furriskey?'; it asked» (AS, 50). La sua invenzione della tecnica dell'*aestho-autogamy*, permettendogli di dare alla luce dei 'figli' senza avere rapporti con l'altro sesso, potrebbe inoltre richiamare il concepimento verginale. Furriskey, allora, colui che viene inserito come incarnazione del 'male', richiamerebbe anche il Cristo. Sacro e osceno, come molte altre entità oppositive presenti nel romanzo, si sovrappongono svelando la loro duplicità.

<sup>8</sup> Nel cosmo obrieniano, la Germania rappresenta un altrove mitico nel quale confluiscono e si confondono verità biografica e menzogna. L'autore vi soggiornò durante il periodo studentesco e poi tramandò la bugia circa il proprio matrimonio con una certa Clara Ungerland, una ragazza tedesca deceduta un mese dopo le nozze. Qui, l'affondo di Byrne offre anche una chiave di lettura dell'ultimo finale nel quale figura un anonimo «poor German» (AS, 217) che, oltre a costituire un'allusione alla follia del Nazismo, potrebbe essere forse Trellis stesso.

<sup>9</sup> Cfr. J. Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916), Vintage, New York (NY) 1999, p. 245; online: <<http://www.gutenberg.org/files/4217/4217-h/4217-h.htm>> (09/2014).

Furriskey è un personaggio particolarmente interessante, dato che è presentato in cerca non già di un autore – perché, contrariamente ai sei personaggi pirandelliani<sup>10</sup>, questo costituisce la sua unica certezza – bensì della propria identità; in seguito alla sua prodigiosa venuta al mondo (fanzionale), esperisce una serie di disagi dovuti ai limiti delle proprie percezioni sensoriali. Il suo viaggio esplorativo alla scoperta del proprio corpo lo porta immediatamente a fare i conti con l'incapacità di vederne la parte posteriore:

Bewilderment, perplexity. [...] He was consumed by doubts as to his own identity, as to the nature of his body and the cast of his countenance. [...] He arose from his bed and examined his stomach, lower chest and legs. [...] he did not examine his back, neck and head. [...] His vision was necessarily limited by the movement of his neck. (AS, 42-43)

Lo stesso problema sarà descritto in seguito da Shanahan, uno degli amici di Furriskey, che ricorda come sia impossibile raggiungere certe zone della schiena con la propria mano, un evidente riferimento all'incompletezza della conoscenza del Sé a cui è inesorabilmente condannato l'essere umano: «It's a well-known fact that every man has a little square on his back that he can't itch with his hand» (AS, 172). La mancanza di specchi<sup>11</sup> diventa per questo un grave capo di accusa nei confronti di Trellis,

<sup>10</sup>Michael McLoughlin, che ha analizzato le somiglianze e le differenze tra le teorie di O'Brien e di Luigi Pirandello circa i rapporti tra realtà e finzione, riporta: «Malgrado ricerche abbastanza esaurienti nella letteratura biografica di O'Brien non ho potuto trovare nessun riferimento esplicito al lavoro di Pirandello. Comunque non è improbabile che O'Brien conoscesse *Sei personaggi in cerca d'autore*. Secondo i suoi biografati s'interessava per lo più alla letteratura contemporanea, che leggeva in cinque lingue, italiano incluso, e avrà probabilmente avuto conoscenza della traduzione inglese di *Sei personaggi* che fu usata per la prima produzione della commedia in Irlanda, all'Abbey Theatre, nel dicembre 1934. Più pertinente è il fatto che il noto attore Cyril Cusack, amico e contemporaneo di O'Brien allo University College di Dublino, aveva la parte del figlio in questa produzione», cfr. M. McLoughlin, *At Swim-Two-Birds sei personaggi ovvero Two-Birds in cerca d'autore: finzione e realtà in Pirandello e in Flann O'Brien*, a cura di J.C. Barnes, S. Milioto, *Le due trilogie pirandelliane. "Il teatro nel teatro", i "miti" e la loro fortuna nel mondo anglofono*, Palumbo, Palermo 1992, p. 202.

<sup>11</sup>Non bisogna dimenticare che lo specchio costituisce uno dei *tópoi* della letteratura fantastica, come dimostra il carrolliano *Through the Looking-Glass*. Nell'opera di O'Brien lo specchio acquisisce un importante valore simbolico connesso alla decostruzione dell'identità; lo studente di *At Swim-Two-Birds* ne ha uno con delle scritte pubblicitarie che impediscono una visione completa del volto: «The mirror at which I shaved every second day was of the type supplied gratis by Messrs Watkins, Jameson and Pim and bore briefletterpress in reference to a proprietary brand of ale between the words of which I had acquired considerable skill in inserting the reflection of my countenance» (AS, 11); in *The Third Policeman*, invece, de Selby riesce a vedere la propria immagine da

ideatore di quel mondo romanzesco; durante il processo a suo carico, il giudice sosterrà che «By reason of his doubts as to his personal appearance, [Furriskey] suffered considerable mental anguish» (AS, 43). Come se ciò non bastasse, Furriskey scopre con sorpresa e raccapriccio il suono emesso dalla propria voce perché l'autore lo fa parlare con un registro poco raffinato che mal si addice al suo livello culturale: «His voice startled him. It had the accent and intonation usually associated with the Dublin lower or working classes» (AS, 49). Iniziano così a delinearsi le discrepanze tra le inclinazioni 'innate' del personaggio e il ruolo impostogli in modo autoritario all'interno del romanzo, un conflitto che sarà l'origine della ribellione contro il proprio autore. Furriskey è tutt'altro che un corrotto delle virtù femminili e «a man of unexampled depravity» (AS, 35) come vorrebbe Trellis, per questo tenta di escogitare delle strategie per liberarsi dell'autore-despota e ottenere maggiori spazi di autodeterminazione; ad esempio somministrandogli dei potenti sonniferi che lo fanno dormire per buona parte della giornata.

Il fatto che i personaggi siano descritti come dei lavoratori a contratto, letteralmente «hired» (AS, 61) dai romanzieri per svolgere mansioni utili ai fini della trama – il tirannico scrittore, tra l'altro, ignorando le loro qualifiche professionali, umilia i cowboy abbassandoli al ruolo di bigliettaia di tram – rende *At Swim-Two-Birds* sorprendentemente prossimo alla riflessione pirandelliana sull'identità come somma di maschere che celano il volto. Per lo scrittore italiano, così come per O'Brien, l'essere umano è una sorta di attore che di volta in volta interpreta ruoli diversi, condizionati dalle convenzioni familiari<sup>12</sup>, sociali e morali; ma la persona-attore

bambino attraverso un semplice sistema di rifrazione della luce su una serie di specchi. È anche interessante notare che l'assenza di specchi costituisce una delle punizioni inflitte ai tre condannati all'inferno esistenzialista di *Huis clos* (1947), una mancanza che li obbliga ad affidarsi unicamente allo sguardo dei compagni per conoscere la propria identità; cfr. J.-P. Sartre, *Huis clos* (1947), Gallimard, Paris 1996.

<sup>12</sup> Nella narrativa di O'Brien, si assiste a una programmatica rimozione dei legami familiari. Il tipico protagonista dei suoi romanzi è l'uomo celibe; i bambini sono sempre orfani e vengono solitamente affidati a un collegio (*The Third Policeman*), a uno zio (*At Swim-Two-Birds* e *The Hard Life*) o ad un amico di famiglia (*Slattery's Sago Saga*). Per un approfondimento su questo aspetto, cfr. S. Pinsker, *Flann O'Brien's Uncles and Orphans*, «Éire-Ireland», XX, 2, Summer 1985, pp. 133-138. Non è dunque casuale che in *At Swim-Two-Birds* la maternità e la paternità siano descritte come vincoli opprimenti dai quali vengono cercate vie di fuga alquanto originali, quali il concepimento prettamente maschile per esto-autogamia. Le uniche eccezioni a questa assenza di figure genitoriali sono la madre di Bonaparte O'Coonassa in *The Poor Mouth*, anche se le vicine di casa sussurrano che «[he] was not born of [his] mother at all but of another woman» (PM, 13), e quella di Mick in *The Dalkey Archive*; in entrambi i casi, la figura paterna è assente. Mentre nel secondo romanzo il padre non è mai menzionato e si presume essere morto, nel romanzo scritto in gaelico, il protagonista lo incontra di sfuggita nel

è anche esposta al rischio di immedesimarsi con i personaggi recitati. I personaggi di *At Swim-Two-Birds* esprimono proprio questo impulso di fuga dal proprio destino di marionette nelle mani dell'autore e, almeno parzialmente, riescono a emanciparsene. Furriskey, ad esempio, concilia le proprie mansioni lavorative – interpretando ‘per contratto’ il ruolo dell’immorale, seducendo e abbandonando qualsiasi personaggio femminile incontri – con la vita ordinaria che conduce nel ‘tempo libero’, in una non precisata dimensione esterna alla narrazione di Trellis descritta attraverso la voce narrante dello studente. Può così realizzare il proprio sogno d’amore con Peggy (un’ennesima fanciulla inserita nel romanzo morale per fungere da vittima delle violenze maschili), sposarla e aprire con lei un negozio di caramelle.

La decostruzione del personaggio tradizionale avviene anche per mezzo di tecniche metanarrative. Una delle più interessanti è quella adottata dal narratore in risposta alla critica di Brinsley sull’indistinguibilità delle tre figure di Furriskey, Lamont e Shanahan, che compongono una trinità ben poco spirituale che anticipa quella costituita dai tre poliziotti del romanzo successivo: «The three of them [...] might make one man between them» (AS, 161)<sup>13</sup>. Lo studente decide allora di proporre una tabella informativa nella quale sintetizza alcune caratteristiche precipue dei tre personaggi, cogliendo l’occasione per ostentare la propria conoscenza di termini rari e ricercati:

Fabric of shirt: tiffany; linen; tarlatan.  
 Pedal traits: hammer-toes; nil; corns.  
 Volar traits: horniness; callosity; nil.  
 Favourite flower: camomille; daisy; betony.

capitolo conclusivo. Il loro breve colloquio avviene in una cella e mostra in modo particolarmente toccante il determinismo che regola il destino di questa famiglia povera del Gaeltacht. Lo scambio tra padre e figlio dura solo il tempo di poche battute perché proprio mentre uno viene incarcerato, l’altro viene rilasciato. Ed è anche importante osservare che i due personaggi riescono a riconoscersi solo grazie alla loro omonimia; Jems O’Donnell, il nome che li accomuna, è simbolo dei soprusi che entrambi hanno subito: «We approached timidly and slowly towards one another, filled with fear and welcome. I noticed that he was trembling, his lips were shaking and lightning shot from his eyes. I spoke to him quietly in English. – Phwat is yer nam? He spoke voice-brokenly and aimlessly. – Jems O’Donnell! said he. [...] My father! My own father!! My own little father!!! My kinsman, my progenitor, my friend!!!! We devoured one another with our eyes eagerly and I offered him my hand. – The name and surname that’s on me, said I, is also Jems O’Donnell. You’re my father and it’s clear that you’ve come out of the jug» (PM, 123-124).

<sup>13</sup> Il numero tre ha un’interessante ricorsività in *At Swim-Two-Birds*, da un lato, richiama il tema della trinità (che sarà centrale in *The Dalkey Archive*), dall’altro, anche il simbolo del trifoglio, quindi, per estensione, l’Irlanda.

Favourite shrub: deutzia; banksias; laurustinus.  
 Favourite dish: loach; caudle; julienne. (AS, 161)

Questo catalogo analitico delle caratteristiche potenzialmente attribuibili ai personaggi romanzeschi dispensa una serie di informazioni perfettamente irrilevanti nell'economia testuale e mostra ancora l'intento anti-realistico dello studente, il quale smaschera la totale artificialità delle descrizioni che dovrebbero conferire attendibilità alla narrazione<sup>14</sup>.

Anche nel primo livello narrativo, i personaggi che si muovono accanto allo studente sono presentati come figure evanescenti e artefatte in modo non dissimile da quelli del secondo e del terzo livello. L'identità dello zio, ad esempio, è talmente parcellizzata anche dal punto di vista tipografico che le sue descrizioni fisiche compongono dei brevi sottocapitoli all'interno delle *Biographical Reminiscences*, separati distintamente dal corpo del testo per mezzo di una riga bianca e annunciati da un titolo in corsivo. Tali paragrafi diventano veri e propri *refrain* che danno un ritmo al romanzo; infatti la ripetizione di alcuni elementi, come il riferimento all'impiego presso la fabbrica della Guinness, l'uso di nomi composti, che associano le qualità fisiche dello zio a quelle animalesche rafforzandone l'abbassamento e l'accumulo di dettagli descrittivi alla maniera delle antiche poesie irlandesi, sembrano richiamare musicalmente le quartine di Sweeny e di Jem Casey citate nel romanzo. È inoltre importante sottolineare che, contrariamente ai casi sopra evidenziati, nei quali i brani descrittivi sono inseriti in modo del tutto arbitrario, la presentazione dell'aspetto fisico dello zio possiede una certa pertinenza testuale perché è congruente con i sentimenti dello studente e varia in base al loro variare, anche se le informazioni fornite da tali sottocapitoli riguardo allo zio non aggiungono niente che non sia già stato delineato nel testo 'principale', ma hanno un effetto volutamente ridondante e artificioso:

*Description of my uncle:* Red-faced, bead-eyed, ball-bellied. Fleshy about the shoulders with long swinging arms giving ape-like effect to gait. Large moustache. Holder of Guinness clerkship the third class. (AS, 10)

*Description of my uncle:* Rat-brained, cunning, concerned-that-he-should-be-well-thought-of. Abounding in pretence, deceit. Holder of Guinness clerkship the third class. (AS, 30)

<sup>14</sup> Come ben illustrato da Roland Barthes, la letteratura realista si avvale convenzionalmente di dettagli fini a loro stessi al solo scopo di creare l'«effet de réel», tra l'altro, opponendo una forma di resistenza al conferimento di significato al testo, perché questa prassi suggerisce un legame diretto tra significante e referente (l'oggetto empirico), così escludendo il significato. Cfr. R. Barthes, *L'effet de réel* (1968), in Id., *Œuvres complètes. 1966-1973*, éd. par E. Marty, vol. II, Seuil, Paris 1994, pp. 479-485. Trad. it. di B. Bellotto, *L'effetto di reale*, in R. Barthes, *Il brusio della lingua*, Einaudi, Torino 1988, pp. 151-159.



*Description of my uncle:* Bluff, abounding in external good nature; concerned-that-he should-be-well-thought-of; holder of Guinness clerkship the third class. (AS, 92)

*Nature of features:* Red, irregular, coarse, fat. (AS, 132)

*Description of my uncle:* Simple, well-intentioned; pathetic in humility; responsible member of large commercial concern. (AS, 215)

Così, mentre le prime quattro descrizioni sono omogenee nel dare una rappresentazione negativa dello zio, l'ultima, collocata dopo la riconciliazione, riflette il radicale cambiamento avvenuto nel protagonista, improvvisamente molto più indulgente; anche l'umile incarico presso la fabbrica di birra, inizialmente deprecato dal nipote, acquisisce maggiore dignità. In tutte le descrizioni risalenti a prima della riappacificazione, è palese la volontà del narratore di screditare lo zio, presentato come un essere talmente ripugnante che parti del suo corpo sembrano assumere vita indipendente. Così, il rotolo di grasso sul suo collo si trasforma in un surreale accessorio che può essere «indossato» a piacimento: «My uncle, his back to me, also moved his head authoritatively, exercising a roll of fat he was accustomed to wear at the back of his collar, so that it paled and reddened in the beat of the music» (AS, 95). Lo zio, del resto, non è l'unico a presentare simili disgiunzioni corporee: «Dermot Trellis adjusted the pimples in his forehead into a frown of deep creative effort» (AS, 39).

Il problema della relazione tra la mente e il corpo enucleato nell'*incipit* appare come una variante di quella tra autore e testo, tra corpo e letteratura e tra realtà e finzione, tutti restano irrisolti fino alla fine. Poiché la tecnica dell'*aestho-autogamy* permette di 'dare vita', dunque corpo, a dei personaggi immaginari, lo studente entra in crisi non sapendo come rappresentare Orlick Trellis, una creatura solo per metà umana<sup>15</sup> perché frutto dell'unione 'incestuosa' e violenta tra Dermot Trellis, protagonista del romanzo-nel-romanzo e l'affascinante Sheila Lamont, personaggio di sua invenzione che vive in un livello diegetico inferiore, vale a dire nel romanzo-nel-romanzo-nel-romanzo. A dimostrazione della deliberata confusione tra *fact* e *fiction* presente in *At Swim-Two-Birds*, il giovane scrittore omette – più o meno volontariamente – il fatto che anche Dermot Trellis sia finzionale e che, anzi, come molti altri personaggi del ro-

<sup>15</sup> Concetta Mazzullo, nel suo approfondito studio sui riferimenti all'epica celtica e, in particolare, al *Compert Con Culainn* (il concepimento di Cú Chulainn), presenti in *At Swim-Two-Birds*, spiega che «the reference to the "half-writer, half-character" nature of Orlick is reminiscent of Cú Chulainn's who was half-god and half-human». Cfr. C. Mazzullo, *Textual Retrieval: the "Memoir of the Pooka's Father, the Crack MacPhellimey" and its Relevance to At Swim-Two-Birds*, «Merope», VIII, 19, settembre 1996, p. 88.

manzo, sia uscito dalla penna dello studente grazie all'*aestho-autogamy*. Per questo motivo, suo figlio non può aver ereditato alcuna «humanity» ma è completamente *fictional*. Le lunghe elucubrazioni metanarrative in merito alle difficoltà tecniche causate dalla natura ambigua di Orlick appaiono come un nuovo pretesto per prendere ancora d'assalto l'unità del corpo umano – dunque del testo letterario – e mostrarlo come un assemblaggio di parti scomponibili:

The task of rendering and describing the birth of Mr Trellis's illegitimate offspring I found one fraught with obstacles and difficulties of a technical, constructional, or literary character – so much so, in fact, that I found it entirely beyond my power [...]. I had carefully considered living an outward indication of the son's semi-humanity by furnishing him with only the half of a body. Here I encountered further difficulties. If given the upper half only, it would be necessary to provide a sedan-chair or litter with at least two runners or scullio[n]-boys to operate it. [...] On the other hand, to provide merely the lower half, *videlicet*, the legs and lumbar region, would be to narrow unduly the validity of the son and confine his activities virtually to walking, running, kneeling and kicking football. For that reason I decided ultimately to make no outward distinction and thus avoided any charge that my work was somewhat far-fetched. (AS, 144-145)

L'associazione tra *body* e *text* diventa ancora più evidente quando le sorti riservate al corpo di questo personaggio vengono fatte corrispondere a quelle delle pagine del manoscritto: l'omissione della descrizione fisica di Orlick causata dall'inettitudine narrativa del suo autore corrisponde alla «omission of several pages» (AS, 145) che, almeno secondo lo studente, «does not *materially* disturb the continuity of the story» (AS, 145, corsivo mio).

Lo stesso problema viene discusso nel corso del colloquio tra il Pooka e il Good Fairy, due personaggi del romanzo di Trellis presi in prestito dal folklore celtico. Il primo dubita della reale esistenza del secondo a causa della sua invisibilità: «I am inclined to regard the phenomenon of a voice unsupported by a body [...] as a delusion, one of the innumerable hallucinations which can be traced to lapses from plain diet» (AS, 104-105); il Fairy, allora, inizia a dare spiegazioni sulla propria «spiritual carnality» (AS, 106), un ossimoro che richiama il mistero di Dio fatto uomo e dello Spirito Santo; non casualmente nelle prime stesure del romanzo il Good Fairy si chiamava Good Spirit<sup>16</sup>. Questo spiritello asserisce di esse-

<sup>16</sup> In una lettera del 1938, O'Brien elenca una cospicua lista di variazioni prudentemente apportate al manoscritto di *At Swim-Two-Birds*, nel tentativo apparente di ammorbidirne i riferimenti religiosi più provocatori; tra queste, appunto: «“Good Spirit” (which was originally “Angel”) has been changed to “Good Fairy”. I think this change is desirable because “Fairy” corresponds more closely to “Pooka”, removes any

re mera voce, infatti non ha bisogno di cibo, non può avere tasche e saltella liberamente da un punto all'altro della stanza del Pooka divertendosi a dire di trovarsi in una preziosa «white cup on the dresser» (AS, 105) che rischia di mandare in pezzi, oppure, utilizzando un'anafora maliziosa, «in the cup of [the Pooka's] navel» (AS, 105). Il suo *status* però si dimostra assurdo e contraddittorio dato che, pur non avendo corpo, può bussare alla porta prima di entrare, fumare sigarette e persino giocare a poker (ma, non avendo tasche, non ha denaro e per questo sarà accusato di barare). La complessa disquisizione tra i due demoni circa la progenie che può derivare dall'unione tra esseri in carne e ossa ed esseri spirituali svela i tratti assurdi di una tale ipotesi e costituisce uno dei numerosi esempi di *mock-theology* presenti nell'opera di O'Brien:

Angelic or spiritual carnality [replied the Good Fairy] is not easy and in any case the offspring would be severely handicapped by being half flesh and half spirit, a very baffling and neutralizing assortment of fractions since the two elements are forever at variance. An act of quasi-angelical carnality on the part of such issue would possibly result in further offspring consisting in composition of a half caro plus half the sum of a half caro and spiritus, that is, three quarters caro and a quarter spiritus. Further carry-on would again halve the spiritual content of the progeny and so on until it becomes zero. [...] If we take the view, observed the Pooka, that the angelic element can be eliminated by ordered breeding, it follows that the flesh can be reduced by an opposite process, so that the spectacle of an unmarried mother with a houseful of adult and imperceptible angels is not really the extravagance that it would first appear to be. As an alternative to the commonplace family, the proposition is by no means unattractive because the saving in clothes and doctors' bills would be unconscionable. (AS, 106)

suggestion of the mock-religious and establishes the thing on a mythological plane». Cfr. F. O'Brien, *Letter to A. M. Heath & Co* (03/10/1938), cit. in R. Hogan, G. Henderson (eds), *A Sheaf of Letters*, cit., p. 66. Che nelle varie versioni del romanzo il tema religioso abbia subito un notevole processo di stemperamento, probabilmente motivato dal timore di O'Brien di subire una censura da parte del Board of Censorship è comprovato dallo studio di Carol Taaffe e riportato nel suo recente *Ireland Through the Looking-Glass: Flann O'Brien, Myles na gCopaleen and Irish Cultural Debate*, cit. La sua analisi dei manoscritti obrieniani conservati alla Morris Library della Southern Illinois University mostra che, nelle prime versioni, i riferimenti al Cristianesimo erano molto più numerosi ed espliciti, mentre nella versione definitiva il tema *mock-religious* sembra confondersi con i comici riferimenti alla teoria cartesiana, in particolar modo all'idea della scissione tra il corpo-macchina e la mente pensante e alla fede esasperata nella ragione umana, vero e proprio filo conduttore dell'intera produzione obrieniana.

In *The Third Policeman*<sup>17</sup>, la scissione tra spirito e corpo continua a essere un fondamentale oggetto di analisi: il protagonista-narratore si sdoppia trovandosi a dialogare con un'entità invisibile che sostiene di chiamarsi Joe e di essere la sua anima. Al pari del Fairy, anche questo spirito è al contempo immateriale e dotato di fisicità; sembrerebbe abitare all'interno del corpo dell'Io narrante – il quale, infatti, sostiene che si trovi «deep inside me, [in] my soul» (TP, 26) – eppure, è anche dotato di un corpo perché il protagonista spiega: «I felt a click inside me very near my stomach as if Joe had put a finger to his lip and pricked up a pair of limp spaniel ears» (TP, 31) e «Joe said nothing but [...] he seemed to be uneasy inside me» (TP, 32). Se l'anima è la parte immortale dell'essere umano e ne costituisce la 'vera essenza', essa può rendersi indipendente dal corpo che la racchiude: in effetti, Joe minaccia il protagonista di andarsene e per di più, contrariamente a questo, ha un nome.

Il primo incontro con quest'anima atipica avviene dopo l'esplosione della bomba nella casa di Mathers, durante lo svolgimento del fatidico secondo capitolo e accompagna una serie di altri eventi insoliti. Joe è indubbiamente una figura «friendly and reassuring» (TP, 124) che il protagonista accoglie con sollievo, date le circostanze alquanto sinistre: «I felt a little reassured to know that I was not altogether alone. Joe was helping me» (TP, 26). Tuttavia, anche in questa relazione apparentemente positiva, il corpo si intromette divenendo motivo – omofobico? – di repellenza. Durante la lunga nottata che

<sup>17</sup> La composizione del romanzo risale al 1939-1940. In una lettera del maggio del 1939, lo scrittore sostiene di avere già in mente la trama e la struttura di *The Third Policeman* ma di non averne ancora iniziato la stesura: «I have not yet done anything about another novel beyond turning over some ideas in my head» (F. O'Brien, *Letter to A. Gillett*, 01/05/1939, cit. in S. Asbee, *Flann O'Brien*, cit., p. 51); in ottobre, invece, informa il suo agente: «I started another story (very different indeed) about August last» (F. O'Brien, *Letter to P. Ross*, 10/10/1939, cit. in C. Taaffe, *Ireland Through the Looking-Glass*, cit., p. 63); il manoscritto definitivo viene consegnato alla casa editrice londinese Longman nel gennaio del 1940, ma è rifiutato e pubblicato solo postumo nel 1967. A quanto riportano i biografati, questo rifiuto fu un brutto colpo per O'Brien, che inventò storie contraddittorie circa lo smarrimento del manoscritto. L'amico e compagno di UCD John Garvin riporta «He said that he had written another book – and lost it! He took it in to the Dolphin Hotel the previous night to show it to a fellow and what with one thing after another, he went home without it», J. Garvin, *Sweetscented Manuscripts*, in T. O'Keeffe (ed.), *Myles: Portraits of Brian O'Nolan*, Martin Brian & O'Keeffe Ltd., London 1971, p. 58; invece, a Sheridan aveva raccontato che «he had mislaid the typescript, probably on a tramcar. He did not say whether a second copy existed, and I didn't ask him», N. Sheridan, *Brian, Flann and Myles*, in T. O'Keeffe (ed.), *Myles: Portraits of Brian O'Nolan*, ivi, p. 52; secondo un'altra versione, invece, il manoscritto sarebbe volato pagina dopo pagina dal retro di una macchina durante un viaggio nel Donegal, A. Cronin, *No Laughing Matter: The Life and Times of Flann O'Brien*, Grafton, London 1989, p. 102. Sempre secondo Cronin, sembra che la moglie Evelyn lo avesse incoraggiato a ritentare la pubblicazione, ma che O'Brien sostenesse che il romanzo avesse bisogno di essere completamente riscritto alla terza persona, «which would be a lot of trouble» (ivi, p. 208).

segue la sua condanna e precede l'impiccagione, il protagonista scivola in un sonno profondo che porta il suo corpo ad appesantirsi in modo smisurato: «Every inch of my person gained weight with every second until the total burden on the bed was approximately five hundred thousand tons. [...] My eyelids, each weighing no less than four tons, slewed ponderously across my eyeballs» (TP, 120) al punto da divenire «united with the bed» (TP, 120). A questa sensazione, descritta con termini appartenenti al campo semantico dell'immobilità della morte – «My position was completely horizontal, ponderous, absolute and incontrovertibile. [...] Lying quietly and dead-eyed» (TP, 120) – ne seguono altre che saranno infine spiegate come oniriche. Dapprima il protagonista percepisce un'inspiegabile fuoriuscita di Joe dal proprio interno: «His voice was near me, yet did not seem to come from the accustomed place within» (TP, 121), poi crede di averlo accanto a sé sotto la coperta e prova un moto di ripugnanza per questa vicinanza: «his diminutive body would be horrible to the human touch – scaly or slimy like an eel or with a repelling roughness like a cat's tongue» (TP, 121).

Questi pensieri fanno indignare l'anima che esplode con insolita aggressività esclamando «*By God I won't be called scaly*» (TP, 122, corsivo del testo originale utilizzato per distinguere la 'voce' di Joe da quella dei personaggi 'in carne e ossa'). A niente varranno le scuse del protagonista che tenta di negare quanto appena detto sostenendo che un'anima non ha corpo, perché Joe conosce i suoi veri pensieri. In effetti, il protagonista, credendo alle teorie del suo filosofo-feticcio di nome de Selby, ritiene che la realtà sia stratificata come in un sistema a scatole cinesi e che anche l'anima sia dotata di un corpo il quale, a sua volta, ne contiene un altro e così di seguito fino a un oscuro nucleo centrale; il protagonista, dunque, immagina di essere contenuto da una sequenza di corpi, il più grande dei quali sarebbe una misteriosa e inscrutabile entità superiore:

Why was Joe so disturbed at the suggestion that he had a body? 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? Who or what was the core and what monster in what world was the final uncontained colossus? God? Nothing? (TP, 123)

Booker ha sottolineato che tale prospettiva seriale «can be interpreted either as an argument that there must be a God (because only God can be infinite) or as an argument that the very concept of God as a stopping place for such regressions makes no sense»<sup>18</sup>; ma ciò che appare più rilevante

<sup>18</sup> K. Booker, *Flann O'Brien, Bakhtin, and Menippean Satire*, Syracuse UP, Syracuse (NY) 1995, p. 60.

per la presente discussione è che questa infinita e vertiginosa struttura «like the skins of an onion» mette in seria discussione l'identità dell'individuo, talmente frammentata da essere un mero elemento di passaggio in un incastro verticale di contenitori nel quale è impossibile individuare il contenuto. Non a caso, il protagonista sostiene che sia anche impossibile capire da dove arrivino i pensieri pensati, se «from Lower Down» (TP, 123) oppure «Higher Up» (TP, 123). Come sarà mostrato più avanti in questo capitolo, una simile 'stratificazione' caratterizza i diversi punti di vista narrativi che operano sul testo: il protagonista da giovane è inconsapevolmente narrato dal protagonista adulto che, a sua volta, risulterà contenuto in una narrazione di livello superiore di cui è ignaro.

Joe sembra rispondere a questa teoria dei contenitori vuoti rivendicando orgogliosamente la propria natura di 'contenuto' essenziale:

*I am your soul and all your souls. When I am gone you are dead. When I leave you I take with me all that has made you what you are – I take all your significance and importance and all the accumulations of human instinct and appetite and wisdom and dignity. You will be left with nothing.* (TP, 123-124; corsivo nel testo)

L'anima del protagonista propone una diversa teoria dell'esistenza umana che, invece di essere caratterizzata dalla verticalità, sarebbe piuttosto associabile a una spirale in espansione: «*Humanity is an ever-widening spiral and life is the beam that plays briefly on each succeeding ring. All humanity from its beginning to its end is already present but the beam has not yet played beyond you*» (TP, 123). Il sogno si conclude con la partenza dell'anima e la conseguente morte del protagonista; ma, appunto, si tratta solo di un sogno e, al suo risveglio, questi si trova nuovamente nella *parish*, setting principale del romanzo.

Il dubbio sull'identità del protagonista-narratore di *The Third Policeman* pervade l'intero romanzo fino alla rivelazione del finale, nel quale il lettore scopre che il protagonista è morto nel corso del secondo capitolo e che si tratta dunque di una narrazione postuma svolta da un insolito aldilà, una sorta di inferno a cui il personaggio principale è stato condannato per l'omicidio del vecchio Philip Mathers. Con questo espediente vengono così parzialmente chiarite le tante stranezze che caratterizzano il mondo della *parish*. Fin dall'*incipit*, il protagonista si cimenta in un racconto auto(necro)grafico estremamente lacunoso esordendo con la truculenta ammissione del proprio coinvolgimento nel delitto, ma posticipandone i dettagli a un momento successivo, schernendo le aspettative del lettore e, allo stesso tempo, mostrando una sorprendente assenza di coinvolgimento emotivo: «*Not everybody knows how I killed old Philip Mathers, smashing his jaw in with my spade; but first it is better to speak of my friendship with John Divney because it was he who first knocked old Mathers down by giving him a great blow in the neck*» (TP, 7). Inol-

tre, il personaggio principale mantiene il massimo riserbo sui propri dati anagrafici; omette il proprio nome e non rivela alcun dettaglio sulle proprie origini, ad esempio, affermando genericamente «I was born a long time ago» (TP, 7). Mentre nel primo capitolo questo tipo di narrazione per sottrazione appare come una scelta consapevole dello schivo protagonista-narratore, in seguito è motivata da una sofferta amnesia che sembra far parte della pena inflittagli per contrappasso alla sua vanità intellettuale. Anche il rapporto con i genitori morti prematuramente è descritto in modo estremamente elusivo e, pur affermando di ricordare perfettamente la madre, il protagonista non fa trasparire alcun sentimento verso questa donna fredda e distante:

My father I do not remember well but he was a strong man and did not talk much except on Sundays when he would mention Parnell. [...] My mother I can recall perfectly. Her face was always red and sore-looking from bending at the fire; she spent her life making tea to pass the time and singing snatches of old songs to pass the meantime. I knew her well but my father and I were strangers and did not converse much [...]. We were all happy enough in a queer separate way. (TP, 7-8)

È importante sottolineare come la voce narrante subisca una serie di distorsioni, come quando l'ingenuità infantile diventa insinuazione maliziosa attraverso la lente dei ricordi postumi; le perplessità sugli incontri della madre con i clienti della *public house* di famiglia alludono piuttosto palesemente ad attività che il bambino di allora non poteva comprendere:

For some reason the customers never came until it was nearly bed-time; and well after it at Christmas-time and on other unusual days like that [...] I never saw a customer during the day and even at night I never saw more than two or three together. But then I was in bed part of the time and it is possible that things happened differently with my mother and with the customers late at night. (TP, 7)

Un simile gioco sullo scarto tra la prospettiva *naïf*, «young and foolish» dell'infanzia e quella – presumibilmente più assennata – del morto che ricorda e racconta, fattore, questo, che provoca uno dei numerosi sdoppiamenti dell'identità dell'Io narrante, è presente nella descrizione della scomparsa dei genitori:

I was young and foolish at the time and did not know why these people had all left me, where they had gone and why they did not give explanations beforehand. My mother was the first to go [...] as I thought the whole thing was very private and that she might be back on Wednesday, I did not ask where [she had gone]. Later, when my father went, I thought he had gone to fetch her with an outside car but when neither of them came back on the next Wednesday, I felt sorry and disappointed. (TP, 8)

Tuttavia, questo tono di ironico distacco che caratterizza inizialmente il punto di vista del narratore postumo nei confronti della propria inconsapevolezza giovanile subirà un rovesciamento quando il finale svelerà la sua totale ignoranza delle azioni ripetitive alle quali è condannato per l'eternità.

La nitidezza con la quale il protagonista ricorda la sua prima lettura di uno dei testi di de Selby, «physicist, ballistician, philosopher and psychologist» (TP, 172), si profila in netta opposizione a tale vaghezza mnemonica: «the date was the seventh of March. I still think that day is the most important in my life and can remember it more readily than I do my birthday» (TP, 9). Immediatamente, allora, risulta chiara la preminenza accordata alla figura di questo eclettico tuttologo nella vita del personaggio; a lui è attribuita la responsabilità dell'omicidio in quanto è la brama di pubblicare uno studio critico sulla sua opera a spingerlo a derubare e uccidere il ricco Mathers: «it was for de Selby I committed my first serious sin. It was for him that I committed my greatest sin» (TP, 9). Questo profondo attaccamento a de Selby si presenta come una vera e propria dipendenza psicologico-intellettuale e conferma la fragilità della personalità del protagonista, che, infatti, per tutto il romanzo, sembra incontrare delle controfigure alle quali si sottomette declinando ogni responsabilità diretta per le proprie azioni. Instaurerà un legame di questo tipo anche con John Divney, l'uomo a cui vengono affidate la fattoria e la *public house* in seguito alla morte dei genitori.

La presenza di numerosi *alter ego* e la duplice funzione di protagonista e di narratore all'interno del testo sembrano richiamare uno dei motivi ricorrenti del fantastico, quello dello sdoppiamento della personalità: due "Io" molto diversi tra loro, o del tutto antagonisti come quelli di Jekyll e Hyde, si trovano a convivere conflittualmente dentro lo stesso corpo. Per di più, tale scissione dell'identità è accompagnata dall'incapacità del protagonista di nominare se stesso, due fattori che sembrano strettamente legati; per José Lanfers, l'esistenza del protagonista sarebbe *logicamente* inaccettabile: «he is a living dead man who is simultaneously inside and outside his own story. He is not named because he cannot logically exist»<sup>19</sup>. In effetti, ricordando la corrispondenza tra l'innominabile e l'inconoscibile per le voci narranti ed esitanti dei romanzi fantastici, è possibile osservare che il personaggio anonimo al centro di *The Third Policeman* si presenta al tempo stesso come un oggetto sfuggente e inquietante per il soggetto che lo narra, malgrado coincidano paradossalmente nella stessa figura.

<sup>19</sup> J. Lanfers, *Unimaginable Dimensions: The Third Policeman*, in Id., *Unauthorised Versions*, cit., p. 232.



Il valore esistenziale che il protagonista attribuisce alla possibilità di avere un nome viene sfruttato dall'astuto Divney, il quale fa leva su questo punto debole dell'amico per convincerlo ad aiutarlo a uccidere Mathers: «[the publication of the *De Selby Index*] might make your name in the world'» (TP, 14). Immediatamente dopo il delitto, il protagonista rassicura il complice promettendo che non parlerà a nessuno dell'avvenuto e che fingerà di non saperne niente, giungendo appunto a dichiarare: «I don't even know my own name» (TP, 21). Ma quando le leggi della verosimiglianza vengono meno, un'affermazione figurata come questa può inspiegabilmente essere applicata alla lettera: il protagonista perde davvero la memoria di se stesso – «the next time I was asked my name I could not answer. I did not know» (TP, 21) e «I did not know my name, did not remember who I was. [...] I had no name» (TP, 32) – e si avvera la promessa fatta dal complice di «make/farsi» un nome, anche se con una diversa accezione: il protagonista adesso può auto-nominarsi. Lo smarrimento e la frustrazione causati dall'assenza di punti di riferimento stabili e dall'impossibilità di distinguere il Sé dall'Altro con un tratto distintivo quale è il nome, espresso amaramente da riflessioni come «even a dog has a name which dissociates him from other dogs» (TP, 42), si alternano per l'intero romanzo a un senso di leggerezza legato alla libertà di non avere un'identità prestabilita e di poterne creare tante nuove in base alle diverse circostanze: «I can always get a name [...] Doyle or Spaldman is a good name and so is O'Sweeny and Hardiman and O'Gara. I can take my choice. I am not tied down for life to one word like most people» (TP, 33). Il fatto che si riferisca al nome come a «one word» è particolarmente significativo. Da un lato, ciò rimanda a una riflessione sul rapporto creativo del soggetto con la lingua, dato che la mancanza di nome sembra permettere infinite possibilità verbali; dall'altro, appare strettamente connesso alla sua visione della realtà come una serie di capsule vuote: se il nome proprio diventa un nome comune, viene letteralmente 'svuotato' dalla storia familiare e personale che normalmente racchiude, trasformandosi in un mero significante indifferentemente interscambiabile con qualsiasi altro significante, una sorta di contenitore privo di contenuto, simile alle tante misteriose *box* presenti nel romanzo.

Il protagonista, però, non è affatto in grado di sfruttare questa libertà. La sua mancanza di nome, anzi, gli si ritorce tragicamente contro in quanto, benché sia entrato volontariamente nella caserma della polizia, diventa immediatamente vittima di meccanismi giuridici kafkiani che sembrano non lasciargli alcuno scampo, come confermano le spietate parole del Sergente: «I know what you mean, [...] but the law is an extremely intricate phenomenon» (TP, 64). La sua condanna a morte per l'omicidio di Mathers è la conseguenza di una procedura totalmente a discrezione del Sergente. Fin dall'inizio, i suoi tentativi di infiltrarsi nella caserma per indagare sulla scomparsa della *black cashbox* contenente il denaro di

Mathers risultano estremamente maldestri. Il suo piano di fingere di essere stato derubato di un orologio d'oro fallisce immediatamente perché confutato dalla de-umanizzante e inoppugnabile attuazione della prassi burocratica da parte del Sergente. Non avendo nome, infatti, il protagonista non può essere proprietario di alcun oggetto e, anzi, se fosse trovato con l'orologio in questione, potrebbe rischiare di essere accusato di furto. Nel brano che segue, le rigide concatenazioni logiche del ragionamento del Sergente portano a conclusioni che appaiono insensate e contraddittorie, creando un evidente divario tra prassi e teoria, alla stregua delle teorizzazioni di de Selby:

If you have no name you cannot own a watch and the watch that has been stolen does not exist and when it is found it will have to be restored to its rightful owner. If you have no name you possess nothing and you do not exist and even your trousers are not on you although they look as they were [...] and you might be charged with theft or common larceny if you were mistaken for somebody else when wearing the watch. (TP, 64)

A niente varranno i tentativi del protagonista di salvarsi dall'impiccagione rivendicando la propria non-esistenza e conseguente invisibilità davanti alla legge perché, ancora una volta, la logica del Sergente risulta incontrovertibile:

Anything you do is a lie and nothing that happens to you is true. [...] We can take you and hang the life out of you and you are not hanged at all and there is no entry to be made in the death papers. The particular death you die is not even a death [...] only a piece of negative nullity neutralized. (TP, 105)

Questa discussione sui nomi conduce ad altre due riflessioni. La prima rimanda alla biografia dello scrittore; come è noto, Flann O'Brien non è che uno dei numerosi pseudonimi utilizzati da Brian O'Nolan/Ó Nualláin. Questi due cognomi sono a loro volta gli esiti dell'irlandesizzazione del cognome di famiglia Nolan voluta dal padre del romanziere. È interessante ricordare che lo scrittore, anche nella sua vita non letteraria, giocò con l'uso delle tre varianti Nolan/O'Nolan/Ó Nualláin, probabilmente allo scopo di godere di volta in volta dei privilegi connessi alle diverse posizioni politiche espresse da tali scelte<sup>20</sup>. Un valido motivo per celare la propria identità die-

<sup>20</sup> John Garvin, suo collega al Ministero, riporta che «In 1948 [...] Brian Ó Nualláin, who used this Irish version of his name in the office, was an Assistant Principal Officer», J. Garvin, *Sweetscented Manuscripts*, cit., p. 59. Garvin indica anche una possibile etimologia del nome Flann O'Brien; O'Nolan avrebbe invertito nome e cognome di un eroe di un'antica ballata chiamato Brian O Fhloinn (essendo Flann il nominativo di Fhloinn). Anche Cronin riporta: «There is, it must be said, a bit of a mystery. He undoubtedly sat the entrance examination to enter the Civil Service as Brian Ó Nualláin

tro una fitta rete di maschere fu sicuramente l'impiego da funzionario statale che mal si sarebbe accordato con la sua esuberanza letteraria, in particolare quella del sagace Myles na gCopaleen<sup>21</sup>, ovvero "Myles dei cavallini", – pseudonimo anch'esso dalla grafia instabile in seguito reso più frequentemente come na Gopaleen –, editorialista satirico dell'«Irish Times» nell'Irlanda oscurantista di Eamon de Valera. Molti critici sostengono correttamente che la molteplicità di pseudonimi adottati da Brian O'Nolan non ebbe solo questa causa pragmatica, ma che l'uso dei vari nomi fittizi rispondeva probabilmente a esigenze letterarie diverse. È per questo interessante ricordare l'idea di Bernard Benstock dei «three men divided against themselves»<sup>22</sup> che insinua il sospetto di una inconciliabilità tra diversi Sé dello scrittore e quella di Keith Donohue che, invece, parla di questa moltiplicazione delle identità come un'«allotropia», sostenendo che «Flann/Myles/Brian – the three headed myth – appear to be [...] different manifestations of the same element»<sup>23</sup>. Data la sua pertinenza nel macrotesto obrieniano, è altresì interessante sottolineare il nesso tra l'uso di questa triade di nomi con il tema della trinità.

L'estrema proliferazione dei *pennames* cui O'Nolan diede vita testimonia una volontà di atomizzare in modo dissacratorio la figura dell'autore facendone aperta parodia; Brother Barnabas, Count O'Blather, George Knowall, John James Doe, Lir O'Connor, Oscar Love, Whit Cassidy, Jimmy Cuning e altri autori di articoli e brevi saggi pubblicati in riviste universitarie le cui attribuzioni sono tuttora incerte, sono delle invenzioni che si fanno beffa della serietà autorevole-autoritaria dello scrittore tradizionale. Del resto, il suo/loro arrivo sulla scena letteraria dublinese fu accompagnato da una lunga controversia epistolare portata avanti tra il 1939 e il 1940 nella rubrica *Letters to the Editor* dell'«Irish Times», attraverso la quale, con la connivenza di alcuni ex compagni di UCD, tra i quali l'amico Niall Montgomery, O'Nolan si divertì ad animare un farsesco dibattito su alcuni temi di attualità e, principalmente, sul ruolo dell'arti-

with an accented O, though the first document in which he is mentioned afterwards refers to him as "Mr Nolan" [...]. In any case, on 29 July 1937, [...], he was made an established civil servant as Brian Ó Nualláin», in A. Cronin, *No Laughing Matter*, cit., p. 79. Queste molteplici metamorfosi del cognome dello scrittore riflettono l'incertezza della cultura irlandese dell'epoca ancora totalmente immersa nel processo di decolonizzazione e in piena ricerca di una stabilità identitaria nazionale.

<sup>21</sup> Pseudonimo che, per complicare ulteriormente i legami tra l'autore empirico e le sue proiezioni letterarie, deriva da due livelli di intertestualità, dato che è mutuato dal *play* di D. Boucicault, *The Colleen Bawn or The Brides of Garryowen* (1860), Hardpress, Stockbridge (MA) 2012, che è un adattamento del romanzo di Gerald Griffin *The Collegians* (1829), Appletree Press, Belfast 1992; online: <[http://www.gutenberg.org/files/10993/10993-h/10993-h.htm#GERALD\\_GRIFFIN](http://www.gutenberg.org/files/10993/10993-h/10993-h.htm#GERALD_GRIFFIN)>, (09/2014).

<sup>22</sup> B. Benstock, *The Three Faces of Brian Nolan*, «Éire-Ireland», III, 3, Autumn 1968, p. 51.

<sup>23</sup> K. Donohue, *The Irish Anatomist. A Study of Flann O'Brien*, Maunsel, Dublin 2002, p. 2.

sta nella vita pubblica irlandese, facendo largo uso di pseudonimi<sup>24</sup>, fino a sollevare le proteste – reali e fittizie – di omonimi lettori<sup>25</sup> e infine ottenere un contratto come editorialista del quotidiano. In *The Third Policeman*, un commento compiaciuto del protagonista per la libertà derivante dall'anonimato sembrerebbe accordarsi perfettamente con l'esuberanza dello scrittore dalle molteplici e contraddittorie autobiografie apocriefe: «I considered it desirable that he should know nothing about me but it was even better if he knew several things which were quite wrong» (TP, 59)<sup>26</sup>.

Prima di proseguire con l'analisi di *The Third Policeman*, occorre ricordare che il narratore del romanzo del 1939 non è il solo personaggio ad avere problemi identitari legati al proprio nome, giacché anche il protagonista di *At Swim-Two-Birds*, pur non soffrendo di alcuna amnesia, mantiene il proprio anonimato fino all'ultima pagina; in modo simile, anche al personaggio principale del racconto *John Duffy's Brother*<sup>27</sup> (1941) viene sottratto deliberatamente il nome<sup>28</sup> con la scusa di rispettarne la ri-

<sup>24</sup> Brooker ricorda che, oltre a Flann O'Brien, «the list of correspondents included 'F.L.J.' From Glasnevin, N.S. Harvey, Judy Clifford, Jno., O'Ruddy, Hilda Upshott, The O'Madan, 'South American Joe', 'Lanna Avia', Na2 Co3, and F. McEwe Obarn»; cfr. J. Brooker, *Mind that Crowd: Flann O'Brien's Authors*, in K. Hadjiafxendi, P. MacKay (eds), *Authorship in Context: From the Theoretical to the Material*, Macmillan, Basingstoke 2007, p. 92. Il critico mostra inoltre come la controversia epistolare contenga in embrione molte delle problematiche legate all'autorialità che emergeranno nei romanzi firmati da Flann O'Brien: «the form of the controversy [...] is inherently a thing of fragments, [...] it is a text whose end its first author cannot foresee. The chancy nature of the letters column, which might always attract another uninvited author, is taken into account, chosen as the very basis of the enterprise. The fake controversy is built on the vagaries of the public textual space offered by the newspaper: it acknowledges and invites the irruption of contingency and surprise [...]. Most importantly [...], its authors are multiple [...] we cannot be sure how multiple. The controversy is double-sided, an uncertain pattern of difference and sameness. For even as it appears to announce a stream of outlandish new authors, one bizarre figure succeeding another, the suspicion simultaneously persists that some of the letters come from the same pen» (ivi, p. 93).

<sup>25</sup> Sheridan racconta dell'attacco che O'Nolan, con lo pseudonimo "Hazel Ellis", rivolse ai due direttori artistici del Gate Theatre e della conseguente lettera indignata della reale Hazel Hellis – la quale, peraltro, aveva appena scritto un *play* prodotto dal Gate – alla quale lo scrittore rispose a sua volta utilizzando ancora il suo nome e denunciandola come impostora; cfr. N. Sheridan, *Brian, Flann and Myles*, cit., p. 49.

<sup>26</sup> È noto quanto O'Brien abbia giocato con la costruzione di autobiografie fittizie; sono già state ricordate le sue "storie" sullo smarrimento del manoscritto di *The Third Policeman* e sul matrimonio con una ragazza tedesca morta prematuramente, cfr. A. Cronin, *No Laughing Matter*, cit., pp. 67-68 e pp. 102-103.

<sup>27</sup> F. O'Brien, *John Duffy's Brother*, in Id., *Stories and Plays*, Paladin, London 1991, pp. 73-80.

<sup>28</sup> Questa rimozione, a quanto riporta Thomas Shea, è avvenuta nelle ultime revisioni del racconto dato che, in un manoscritto conservato alla Morris Library della Southern Illinois University datato 1938, il protagonista era presentato come Hugh Duffy.

servatezza. Secondo il narratore, infatti, la rivelazione del suo ‘segreto’ potrebbe causarne la rovina, per questo preferisce celare la sua identità presentandolo in modo indiretto come «il fratello di John Duffy». Questa motivazione infratestuale è il pretesto per creare un gioco metanarrativo sui legami tra realtà e finzione; la voce narrante, infatti, spiega il proprio piano infallibile adottato per tenere nascosta la ‘vera’ identità del protagonista delle vicende: non solo ha scelto un nome e un cognome estremamente diffusi in Irlanda, ma inoltre il John Duffy in questione sarebbe morto in fasce e quindi a niente varrebbe lo sforzo del lettore-voyeur di intervistare qualcuno che lo abbia conosciuto o di andare in cerca di tutti i John Duffy del paese. Contrariamente alle descrizioni realistiche dei personaggi che procedono per accumulazione di dettagli, la misteriosa identità del fratello di John Duffy è marcata dall’assenza; ne viene infatti omesso il nome di battesimo e cancellato qualsiasi legame familiare – malgrado il titolo del racconto prometta il contrario – per insinuare il dubbio che dietro la maschera possa esserci un vuoto esistenziale, esattamente come dietro il significante può esserci un vuoto semantico. Anche in *The Dalkey Archive* i nomi propri sono oggetto di alterazioni di vario tipo. Durante il primo incontro tra Michael Shaughnessy, John Hackett e De Selby – recuperato dall’allora inedito *The Third Policeman* con la sola variazione grafica della “d” maiuscola<sup>29</sup> –, i personaggi mostrano la loro capacità di manipolare i propri nomi per esprimere il tipo di rapporto che intendono instaurare con gli altri, dimostrando così la fluidità delle proprie identità: mentre Michael si presenta con il diminutivo «Mick» (DA, 9), il suo amico preferisce utilizzare una formula più formale come «Mr Hackett» (DA, 9) e lo scienziato dice di chiamarsi semplicemente «De Selby» (DA, 9). Nel romanzo, inoltre, in risposta a Nemo Crabbs, un avventore del pub frequentato da Mick che si rammarica del proprio nome, il dottor Crewett spiega che la legge garantisce il diritto di auto-nominarsi: «In common law a man can call himself and be known by any name he likes» (DA, 28). Più tardi, Mick giungerà a falsificare niente meno che il nome di James Joyce, uno dei co-protagonisti delle vicende narrative, ribattezzandolo James Byrne e creandogli un’identità *ad hoc* per facilitargli l’ammissione presso l’ordine dei Gesuiti: «He must [...] stress the impossibility [...] of the name James Joyce in conversations with the clergy. The name most commonplace throughout all Dublin and Wick-

Cfr. T. Shea, *Flann O’Brien and John Keats: “John Duffy’s Brother” and Train Allusions, «Éire-Ireland», XXIV, 2, Summer 1989, p. 113.*

<sup>29</sup> A questo personaggio è stata dedicata una scherzosa pubblicazione contenente alcune congetture circa l’origine del suo nome che deriverebbe dalla De Selby Quarry Company in Mount Seskin Road. Cfr. C. Kennedy, *Looking for De Selby*, Murrigan, Kilkenny 1998.

low was Byrne, pronounced Burn. He was a retired teacher named James Byrne, with experience on the continent» (DA, 178).

La seconda riflessione circa l'omissione dei nomi è invece connessa al già menzionato riferimento alla creatività dell'atto letterario. Quando il protagonista di *The Third Policeman* medita sui risvolti positivi offerti dalla mancanza di nome, si assiste a una vera e propria esplosione verbale che sembra descrivere il processo della creazione letteraria; innanzitutto, è colto da un'improvvisa «unexplainable exhilaration» (TP, 43), che corrisponde al momento dell'ispirazione, poi aggiunge:

I light-heartedly gave a list of names which, for all I knew, I *might* hear:  
 Hugh Murray.  
 Constantin Petrie.  
 Peter Small.  
 Signor Beniamino Bari.  
 The Honourable Alex O'Brannigan, Bart.  
 Kurt Freund.  
 Mr John P. de Salis, M.A.  
 Dr Solway Garr.  
 Bonaparte Gosworth.  
 Legs O'Hagan. (TP, 43)

Il tenore dell'interrogatorio del Sergente sembra confermare questo riferimento alla scrittura; infatti, trovandosi in difficoltà di fronte alle non-risposte del protagonista, Pluck cade in comici malapropismi, sottoponendo l'interrogato a un esame grammaticale su pronomi e predicati e, infine, mettendolo di fronte forse al più grande motivo di angoscia per uno scrittore, non tanto il problema dell'origine – preoccupazione di scienza, filosofia e religione, ambiti che assumono un ruolo altrettanto importante nel romanzo – quanto quello della propria «originalità»: «What is your pronoun? [...] Your surnoun? [...] No name or no idea of your originality at all?» (TP, 58-59). Poco prima della condanna, il Sergente inizia un nuovo interrogatorio sperando di poter finalmente incastrare il protagonista; si assiste allora a una nuova esplosione creativa di stravaganti pseudonimi in mezzo ai quali compare anche un allusivo Nolan: «Mick Barry», «Charlemagne O'Keeffe», «Sir Justin Spens», «Kimberly», «Bernard Fann», «Jospheh Poe», «Nolan», «one of the Garvins or the Moynihans», «Rosencratz O'Dowd», «O'Benson», «the Quingleys», «the Mulrooneys», «the Hounimen», «the Hardimen», «the Merri-men», «Peter Dundy», «Scrutch», «Lord Brad», «the O'Growneys», «the O'Roartys», «the Finnehys», «Roger MacHugh», «Sitric Hogan», «Conroy», «O'Conroy» (TP, 103-104).

Come in *At Swim-Two-Birds*, in questo secondo romanzo, la crisi d'identità del protagonista è trasmessa anche dalle rappresentazioni del corpo; mentre quelli dei poliziotti hanno una possanza che simboleggia

la loro incontrovertibilità<sup>30</sup>, il suo è amputato, malato, parcellizzato, scollato dalla mente e spaventosamente fuori controllo. Il narratore a tratti è talmente insicuro che sente la propria voce «as if I was a bystander at a public meeting where I was myself the mainspeaker» (TP, 159) o si stupisce che la sua bocca emetta dei suoni: «my startled cry jumped out of me» (TP, 181); altre volte sembra sforzarsi di parlare, ma senza esito: «My voice, perhaps, had not been strong enough to travel to [the Sergeant's] ear» (TP, 132); allora, quando tenta di aumentare il volume della voce, è come se questa provenisse da strati profondi e sconosciuti: «a cry of horror came bounding from my throat» (TP, 133-134), ma quest'urlo viene scambiato dal Sergente per uno sbadiglio, ed è come se il protagonista fosse improvvisamente diventato muto. Il suo corpo, che già ospita al suo interno Joe ed è menomato dall'amputazione di una gamba in seguito a un non meglio specificato «bad accident» (TP, 10), tende a parcellizzarsi ulteriormente di fronte alle apparizioni più orrende: «every part of me that was behind me – neck, ears, back and head – shrank and quailed painfully» (TP, 186) e «I found my feet obeying [the Sergeant] without question» (TP, 187).

L'integrità di tutti i personaggi di *The Third Policeman* è profondamente turbata dal rischio di confusione tra i loro corpi e gli oggetti circostanti; l'esempio più evidente di questa indeterminabilità è costituito dall'*Atomic Theory* illustrata dal Sergente. Infatti, se è vero che i corpi fisici sono composti da atomi perpetuamente in moto, come indicato dalla scienza contemporanea, allora questi sono esposti al pericolo di subire degli incontrollabili scambi di particelle. Così, un contatto troppo frequente con una bicicletta o con un cavallo può mettere a repentaglio l'incolumità di chi ne faccia uso. Il Sergente si compiace nel narrare all'incredulo protagonista la storia del postino Michael Gilhaney che è diventato «nearly half a bicycle» (TP, 85) e che non riesce più a mantenere l'equilibrio sulle proprie gambe ma è costretto ad appoggiarsi ai muri; solo grazie a dei misteriosi furti di biciclette, o di loro pezzi, subiti ogni lunedì, la presenza

<sup>30</sup> L'aspetto pantagruelico dei due poliziotti è rinforzato dall'etimologia gaelica dei loro nomi: «ploc» significa «grasso», mentre «cruiskeen» corrisponde al «boccale» (metonimia che ammicca agli eccessi nel consumo di alcolici da parte di buona parte della popolazione maschile irlandese e dello stesso autore presente anche nel titolo della sua colonna satirica, appunto *Cruiskeen Lawn*, ovvero «il boccale che trabocca»). Secondo alcuni critici, l'esperienza dell'ebbrezza costituirebbe un vero e proprio filo conduttore della sua opera. Cfr. M. Gallagher, «*The Full Little Crock*» ou la religion de l'ivresse chez Flann O'Brien, «*Études Irlandaises*», I, 1, Décembre 1976, pp. 99-110. Roberta Ferrari, invece, individua un'assonanza del nome del Sergente Pluck con quello di uno dei padri della fisica quantistica: Max Planck (1858-1947); ciò sarebbe confermato dall'interesse di questo personaggio per la teoria atomica. Cfr. R. Ferrari, *Scientists in Wonderland: The Third Policeman di Flann O'Brien*, in F. Gozzi, A.L. Johnson (a cura di), *Scienza e immaginario*, ETS, Pisa 1997, p. 355.

di atomi del mezzo di trasporto all'interno del suo corpo non ha ancora superato la soglia di non ritorno del 50%<sup>31</sup>. Sorprendentemente, quando Gilhane arriva alla caserma, il narratore nota che «he went to the wall, put his arms akimbo and leaned against it, balancing his weight on the point of one elbow» (TP, 65).

Piuttosto prevedibilmente, dietro a questi ripetuti e quasi ritualistici furti si cela il Sergente, peraltro responsabile di una lunga serie di episodi di giustizia sommaria: oltre a condannare a morte il protagonista esclusivamente per placare le ire dell'ispettore che chiede un colpevole per l'omicidio di Mathers, in passato ha assolto un omicida che era «a very close

<sup>31</sup> Gli aspetti comici insiti nelle figure degli uomini-bicicletta possono essere spiegati dalla teoria sul riso di Henri Bergson; secondo il filosofo francese, infatti, il riso scaturisce essenzialmente da processi di meccanizzazione dell'essere umano, del suo corpo, del suo modo di parlare e dei suoi comportamenti, a livello della gestualità («les attitudes, gestes et mouvements du corps humain nous sont risibles dans l'exacte mesure où ce corps nous fait penser à une simple mécanique [...] il nous fait voir dans l'homme un pantin articulé»; trad. it.: «le attitudini, i gesti, i movimenti del corpo umano sono risibili nelle stesse proporzioni in cui esso corpo ci fa pensare ad un semplice meccanismo [...] che fa vedere nell'uomo un fantoccio articolato») e delle sembianze fisiche («le corps vivant se raidissait en machine [...] Alors le corps deviendra pour l'âme ce que le vêtement était tout à l'heure pour le corps lui-même, une matière inerte posée sur une énergie vivante»; trad. it.: «il corpo vivente si irrigidisce in macchina [...] Allora il corpo diventerà per l'anima ciò che la veste era pel corpo; una materia inerte posata su un'energia vivente»). Il riso provocato dai poliziotti, invece, appare più strettamente connesso a un processo di meccanizzazione della professionalità («la comédie [...] fait parler l'avocat, le juge, le médecin, comme si c'était peu de chose que la santé et la justice, l'essentiel étant qu'il y ait des médecins, des avocats, des juges, et quel es formes extérieures de la profession soient respectées scrupuleusement. Ainsi le moyen se substitue à la fin, la forme au fond [...] l'application machinale des règles créent ici une espèce d'automatisme professionnel»; trad. it.: «la commedia [...] fa parlare l'avvocato, il giudice, il medico come se fossero poca cosa la salute e la giustizia, e l'essenziale, invece, che vi siano medici, avvocati e giudici e che le forme esterne della professione siano rispettate scrupolosamente. Così il mezzo si sostituisce al fine, la forma alla sostanza [...] l'applicazione macchinale delle regole crea una specie di automatismo professionale») e, infine, del linguaggio («ce genre de raideur s'observe [...] aussi dans le langage [...] il y a des formules et des phrases stéréotypées. Un personnage qui s'exprimerait toujours dans ce style serait invariablement comique. Mais pour qu'une phrase isolée soit comique par elle-même [...] il faut encore qu'elle porte en elle un signe auquel nous reconnaissons, sans hésitation possible, qu'elle a été prononcée automatiquement»; trad. it.: «questo genere di rigidità si osserva anche nel linguaggio [...] vi sono formule belle e fatte e frasi stereotipate, e un personaggio che si esprime sempre nel loro stile sarebbe invariabilmente comico. Ma perché una frase isolata sia comica per se stessa [sic] [...] bisogna che porti in sé un segno dal quale possiamo riconoscere senza esitazione che è stata pronunciata automaticamente»), in H. Bergson, *Le rire: essai sur la signification du comique* (1900), Presses Universitaires de France, Paris 2007, pp. 22-23, 38, 41 e 85. Trad. it. a cura di A. Cervasato, C. Gallo, *Il riso. Saggio sul significato del comico* (1900), Laterza, Roma 2003, pp. 20-21, 32-33, 35 e 72.



friend [...] after office hours» (TP, 108) impiccando invece la sua bicicletta<sup>32</sup>. L'incessante scambio di atomi dà origine a degli esseri mostruosi, come l'anziana signora di ottantadue anni che «had rust on her rims and [...] her back brakes were subject to the jerks» (TP, 65) e il nonno del Sergente che «for a year before his death [...] was [...] a horse in everything but extraneous externalities. He would spend the day grazing in a field or eating hay in a stall. [...] Now and again he would go for a smart gallop» (TP, 93); il suo cavallo, invece, «gave so much trouble, coming into the house at night and interfering with young girls during the day and committing indictable offences, that they had to shoot him» (TP, 93-94). Questo scambio molecolare che confonde profondamente i confini identitari è causa di ulteriori ingiustizie nella *parish*: «my family shot him but if you ask me it was my great-grandfather they shot and it is the horse that is buried up in Cloncoonla Churchyard» (TP, 94).

Anche nelle pedanti e volutamente fastidiose note a piè di pagina, nelle quali il narratore commenta in impeccabile stile accademico la fortuna critica dell'opera di de Selby, sono descritti degli equivoci legati ai nomi e a difficoltà nel discernere tra personaggi omonimi. Le memorie postume del critico Bassett contengono l'ipotesi che il meno noto Kraus non sia mai esistito e che si tratti invece di uno degli pseudonimi adottati da un altro famoso ricercatore, du Garbandier. Il protagonista, però, avendo attentamente studiato le opere di entrambi, nega una simile possibilità a causa delle troppe discrepanze culturali e ideologiche tra i due. Emblematicamente, tre capitoli dopo, il narratore informa che un altro critico, Hatchjaw, è invece convinto che il nome du Garbandier sia uno pseudonimo adottato dall'enigmatico Kraus, le cui opere sembrano riscuotere consensi meramente in virtù del rapporto dialogico instaurato con quelle del proprio *alter ego*. Purtroppo, però, anche se il narratore pare accettare questa ipotesi come verosimile, neppure l'identità di Hatchjaw è sicura in quanto, recatosi ad Amburgo per

<sup>32</sup> La leggerezza con la quale agiscono le forze dell'ordine nella *parish* e l'accettazione remissiva di questo sistema da parte dei suoi abitanti fanno apparire tali abusi di potere come l'ordine 'naturale' della società dell'oltretomba, riflesso delle condizioni dell'Irlanda dell'epoca, oppressa da censura, moralismo, provincialismo e tentativi nazionalistici di rianimare l'agonizzante cultura nativa. È forse significativo, allora, che gli interventi della giustizia, di cui è possibile rintracciare altri esempi nel *corpus* obrieniano, costituiscano sempre dei tragici esempi di ingiustizia per gli accusati che non sembrano avere alcuna possibilità di difesa. In *At Swim-Two-Birds*, i personaggi in rivolta fungono al contempo da accusa, giuria e testimoni al processo contro il loro creatore, al quale vengono concessi d'ufficio due avvocati difensori sordo-muti, quindi del tutto impossibilitati a svolgere le loro mansioni; in *The Poor Mouth*, Bonaparte O'Coonassa è condannato per un crimine mai commesso e non ha neppure il diritto di difendersi perché il proprio processo si svolge interamente in inglese, una lingua che non ha mai imparato avendo abbandonato la scuola dopo il primo giorno di violenze fisiche e verbali (quali il divieto assoluto di parlare gaelico e l'imposizione di un nome inglese).

uccidere Kraus, viene arrestato per aver «impersonato se stesso»: «Newspapers readers of the older generation will recall the sensational reports of his arrest for *impersonating himself*» (TP, 176). Il responsabile di tale accusa, tuttavia, pare sia un certo Olaf o Olafsohn, secondo Le Clerque ennesimo pseudonimo di du Garbandier/Kraus. E du Garbandier, a sua volta, reagisce sostenendo che la persona nota come Hatchjaw non fosse l'autentico 'se stesso' già molto tempo prima di recarsi in Germania: «Hatchjaw was not Hatchjaw at all but either another person of the same name or an impostor who had successfully maintained the pretence, in writing and otherwise, for forty years» (TP, 176); viene pertanto suggerita la possibilità di un'omonimia o della presenza di un impostore che abbia vissuto sotto falso nome per buona parte della propria vita.

Il racconto delle intricate vicende personali degli esegeti deselbiani – ritmate da agguerrite rivalità che portano a ritrovamenti di manoscritti apocrifi, campagne denigratorie e mancati omicidi – inizia lentamente a invalidare l'attendibilità scientifica delle loro pubblicazioni. Questa proliferazione vorticosa d'interpretazioni contraddittorie della realtà mette ancora una volta in discussione i concetti di autenticità e finzione e contribuisce alla dissoluzione delle figure dei personaggi coinvolti. Le identità di de Selby e dei suoi critici, infatti, non sono mai definite dai diretti interessati, ma appaiono come un *collage* composto dai commenti che vengono fatti *a proposito* di loro, un vero e proprio assemblaggio di voci estranee, spesso in netta contraddizione, che li pone inesorabilmente nella condizione di Altro<sup>33</sup>. Questo tipo di 'montaggio' è particolarmente ricorrente nel romanzo e mette ancora in evidenza come corpo e identità non siano affatto elementi monolitici, bensì poliedrici e sfuggenti. Le mostruose sembianze del Terzo Poliziotto, ad esempio, fondono come in un sogno elementi familiari e non-familiari: «The great fat body in the uniform did not remind me of anybody that I knew but the face [...] belonged to old Mathers [...]. The eyes had been charged with unnatural life and glistened like beads. When

<sup>33</sup> È importante ricordare che nel Teatro dell'Assurdo, con il quale l'opera di O'Brien condivide alcune fondamentali istanze, l'idea che l'io sia un costrutto dello sguardo altrui appare fondamentale, basti ricordare il sartriano «l'enfer c'est les Autres» (l'inferno sono gli altri) pronunciato da Garcin che asserisce l'insopportabile presenza degli sguardi degli altri due dannati all'interno del claustrofobico inferno borghese di *Huis clos*; infatti il personaggio è ossessionato da «tous ces regards sur moi [...] Tous ces regards qui me mangent» (J.-P. Sartre, *Huis clos*, cit., p. 93; trad. it. di G. Lanza, M. Bontempelli, *Le mosche; Porta chiusa*, Bompiani, Milano 1965, p. 92: «tutti questi sguardi su di me. Tutti questi sguardi che mi mangiano»). Altro emblematico esempio del valore dello sguardo dell'Altro per l'asserzione del Sé nel Teatro dell'Assurdo è rappresentato dall'attesa angosciata di Vladimir ed Estragon dell'approvazione di Godot, un essere eletto a demiurgo e garante della loro esistenza (S. Beckett, *Waiting for Godot* [1952], in Id., *The Complete Dramatic Works*, cit., pp. 7-88).

he answered me it was the voice of Mathers'» (TP, 189). Oltre a questo conubio di fattori inquietanti all'interno di un contesto apparentemente familiare, nella descrizione del poliziotto è presente anche un'altra caratteristica del perturbante freudiano, vale a dire la presenza di una voce narrante di tipo esitante che vorrebbe 'dire', ma che si trova in difficoltà a manovrare lo strumento del linguaggio. Per questo, invece di rappresentare in modo diretto la figura del poliziotto, il narratore 'nega' scegliendo forme lessicali come «unusual», «unprecedented», «unfamiliar», «disquieting», «unnaturalness» e «undetectable»: «I saw [...] an enormous policeman. His back appearance was unusual. [...] I find it difficult to convey the precise reason why my eyes found his shape unprecedented and unfamiliar. He was very big and fat. [...] My glance ran over his great back, the thick arms and legs encased in the rough blue uniform. Ordinary enough as each part of him looked by itself, they all seemed to create together, by some undetectable discrepancy in association or proportion, a very disquieting impression of unnaturalness, amounting almost to what was horrible and monstrous» (TP, 56). Gli uomini della Confraternita dei 'gamba di legno', accorsi per aiutare il protagonista a evadere dalla caserma di polizia, invece, sfrutteranno la possibilità di 'smontare' pezzi del loro corpo a loro vantaggio: si sfileranno le protesi per lasciare meno orme e depistare i poliziotti.

Anche la figura di de Selby è costruita su una serie di contrasti interni: è presentato come un autorevole scienziato le cui scoperte hanno ricevuto riconoscimenti internazionali, ma al contempo è un personaggio dall'identità instabile, frammentata dalle note a piè di pagina che lo relegano in uno spazio tipograficamente marginale e interrompono la linearità del suo ragionamento scientifico, i cui esiti si rivelano peraltro assai contraddittori. Tutto ciò sembra ulteriormente complicato dal fatto che de Selby sembra essere il prodotto di un'ennesima operazione di *collage* che compendia la parodia di pensatori, filosofi e scienziati reali e finzionali provenienti da diverse epoche e testi. Anne Clissmann è stata la prima studiosa a rintracciare i contatti tra de Selby e lo scienziato John William Dunne e a ipotizzare che il nome del personaggio potrebbe derivare da quello di Des Esseintes, protagonista di *À Rebours* (1884) di Joris-Karl Huysmans<sup>34</sup>, testo che, a detta dell'amico Niall Sheridan, aveva molto appassionato O'Brien, il quale «was greatly taken with Huysman's book, and especially with the protagonist, the eccentric aristocrat-philosopher-savant, Des Esseintes. That interest was to be reflected in his creation of de Selby»<sup>35</sup>; Keith Hopper ha evidenziato anche richiami ad Albert Einstein, Anassimandro, Aristotele, Giambattista Vico, Ludwig Wittgenstein

<sup>34</sup> A. Clissmann, *A Critical Introduction*, cit., pp. 352-353.

<sup>35</sup> N. Sheridan, *Brian, Flann and Myles*, cit., p. 51.

e a personaggi di *fiction* quali Walter Shandy e Slawkenbergius<sup>36</sup>. Keith Booker, invece, ha indicato Zenone e Henri Bergson come possibili modelli per il personaggio obrieniano<sup>37</sup>. A questa già corposa lista è ipotizzabile l'aggiunta di René Descartes, perché la figura di de Selby, incarnando quella fiducia cieca nel pensiero umano suffragata dal *Cogito*, sferra un attacco alle basi del razionalismo, e di Cratilo, perché lo pseudo-scienziato si occupa anche di problemi legati all'origine delle lingue che lo portano a conclusioni molto simili a quelle del pensatore protagonista del dialogo platonico: i nomi dati alle cose non sarebbero convenzionali, bensì 'naturali', vale a dire esprimerebbero l'essenza profonda degli oggetti designati.

Al pari di *At Swim-Two-Birds*, anche il romanzo del 1939, pur non avendo un illusorio lieto fine a causa della sua struttura (imperfettamente) ciclica<sup>38</sup>, presenta elementi di parodia del romanzo di formazione che fanno vacillare la tradizionale linearità del personaggio e delle sue avventure. Come si è visto nei capitoli iniziali, è in atto una palese decostruzione di questo genere letterario perché il ricordo autobiografico è presentato come un elemento instabile e frutto di manipolazioni effettuate a posteriori; nell'undicesimo e penultimo capitolo, invece, il testo crea l'illusione di un miglioramento della condizione del personaggio proprio secondo i *cliché* del *Bildungsroman*; tuttavia, in base alla logica interna al testo, nessuna salvezza sembra possibile. Dopo aver ricevuto l'affetto fraterno dei «one-legged men» (TP, 49), infatti, il protagonista vive la sua prima esperienza d'amore che lo porta a una sorta di 'rinascita' accompagnata emblematicamente dallo sbocciare della primavera. La sua unica possibilità di fuga è rappresentata dalla 'temibile' bicicletta che il Sergente tiene imprigionata in una cella della caserma come fosse un pericoloso criminale; una volta aperta la cella, tuttavia, il protagonista scopre che si tratta di una bicicletta-donna molto attraente e se ne innamora a prima vista. Il mezzo di trasporto subisce dunque un processo di sensuale personificazione che cancella la paura iniziale del narratore<sup>39</sup>:

<sup>36</sup> K. Hopper, *Flann O'Brien: A Portrait of the Artist*, cit., p. 97 e pp. 240-243.

<sup>37</sup> M.K. Booker, *Flann O'Brien, Bakhtin, and Menippean Satire*, cit., pp. 51-52.

<sup>38</sup> Non è corretto definire ciclica la struttura del romanzo perché il finale – che ripropone l'arrivo alla caserma di polizia – coincide con la situazione dell'inizio del quarto capitolo; i primi tre capitoli, corrispondenti al racconto dell'infanzia e della gioventù e agli incontri con Mathers e Finnucane, dunque, non si ripetono. Il ritorno della situazione già vissuta, narrata *verbatim* salvo il taglio di poche frasi, aumenta il senso d'inquietudine del romanzo, dando al lettore – e *solo* al lettore, perché il protagonista appare del tutto inconsapevole della ripetitività della propria non-vita – una sensazione perturbante molto simile a quella causata dai sogni ricorrenti o dal *déjà vu*.

<sup>39</sup> Anche Myles Na Gopaleen mette in evidenza il carattere sensuale della bicicletta: «the only vehicule [...] to which man has deigned to concede the attribute of sex», in M. Na Gopaleen, *The Hair of the Dogma: A Further Selection from Cruiskeen Lawn* (1977), ed.

The bicycle itself seemed to have some peculiar quality of shape or personality which gave it distinction and importance [...] this was possibly due to the perfect proportion of its parts which combined merely to create a thing of surpassing grace and elegance [...] notwithstanding the sturdy cross-bar it seemed ineffably female and fastidious, posing there like a mannequin. [...] I passed my hand with unintended tenderness – sensuously, indeed – across the saddle. Inexplicably it reminded me of a human face. [...] I liked this bicycle more than I had ever liked any other bicycle, better even than I had liked some people with two legs. (TP, 177)

Questa espressione positiva del desiderio fisico costituisce un *unicum* all'interno della produzione dello scrittore irlandese; è evidente che al protagonista è finalmente permesso di assumere senza sforzo un ruolo attivo perché la bicicletta mostra una notevole volontà di sottomissione: «I liked her unassuming competence, her docility, the simple dignity of her quiet way» (TP, 177). Nel passo successivo, il pronome neutro *it* viene sostituito dal femminile *she* e si viene a delineare una visione del rapporto uomo-donna di stampo patriarcale piuttosto disturbante; il femminile è presentato come mero oggetto, *in primis* dello sguardo voyeuristico maschile: «She now seemed to rest beneath my friendly eyes like a tame fowl which will crouch submissively, awaiting with outhunched wings the caressing hand» (TP, 177). La personificazione della bicicletta si conclude con un riferimento alla sua disponibilità (sessuale) che permette al maschio di ricoprire il ruolo di *master*:

Her saddle seemed to spread invitingly [...] while her two handlebars, floating finely with the wild grace of alighting wings, beckoned to me to lend *my mastery* for free and joyful journeyings [...] How desirable her seat was, how charming the invitation of her slim encircling handle-arms, how unaccountably competent and reassuring her pump resting warmly against her rear thigh! (TP, 177-178, corsivo mio)

Il protagonista vive un'esperienza affettiva del tutto nuova; questo rapporto di totale complicità, anche se per niente paritario, lo spinge infatti a pronunciare la parola finora coperta dal tabù, la *joyciana* «word known to all men»<sup>40</sup>: «I realized that I had been communing with this strange

by K. O'Nolan, Grafton, London 1987, p. 125. Come osserva Lanter, si tratta di un'idea che potrebbe derivare dall'uso colloquiale del termine *bicycle* per indicare “prostituta” e dal doppio senso espresso dal verbo *to ride* (cfr. J. Lanter, *Unauthorised Versions*, cit., p. 220).

<sup>40</sup> In *Ulysses*, Stephen ha una visione nella quale implora la madre morta di rivelargli la parola conosciuta da tutti gli uomini, l'amore che gli è ancora ignoto: «Tell me the word, mother, if you know now. The word known to all men», J. Joyce, *Ulysses* (1922), Penguin, London 2000, p. 682; online: <<http://www.gutenberg.org/files/4300/4300-h/4300-h.htm>> (09/2014).

companion and – not only that – conspiring with her. [B]oth [of us] knew that the hope of each lay in the other, that we would not succeed unless we went together, assisting each other with sympathy and quiet *love*» (TP, 178, corsivo mio). L'unione tra i due sembra funzionare magicamente e l'evasione dalla *parish* assume le sembianze di una fuga d'amore che si concluderà con il ritorno alla sicurezza della fattoria, punto di arrivo, ma anche, inaspettatamente, nuovo inizio del ciclo infernale: «How can I convey the perfection of my comfort on the bicycle, the completeness of my union with her, the sweet responses she gave me [...]? I felt that I had known her for many years and that she had known me and that we understood each other utterly» (TP, 179). Marilyn Throne attribuisce il fallimento di questa corsa verso la libertà – che, inizialmente, appare come il solo «moment of truth»<sup>41</sup> dell'intero romanzo, una riappropriazione del controllo sulla propria vita attraverso «a sensuality that is a commitment to life»<sup>42</sup> – alla poca cura nei confronti della bicicletta: il protagonista la 'abbandona' senza lucchetto davanti al cancello della fattoria e non la troverà più, restando nuovamente solo e a piedi sulla strada della propria dannazione. Throne nota anche che il suo ritorno alla *parish* è caratterizzato dall'assenza di Joe, elemento che potrebbe indurre a pensare che sia morto 'completamente' poiché privato dell'anima. In quest'ottica, bisognerebbe interpretare le vicende narrate come la sua ultima possibilità di redenzione: «The narrator has lost his opportunity to escape from hell; he is now completely dead, as wooden as the leg he walks upon [...] the lively voice of Joe is missing. The narrator has no soul left; his only companion is Divney, a man as soulless as the narrator himself is now»<sup>43</sup>. Il motivo della sua sconfitta sarebbe quindi attribuibile all'incapacità di dedicarsi alla propria 'compagna' e di costruire con lei un rapporto di 'coppia'; il protagonista, infatti, sceglie di seguire la propria vanità faustiana che lo spinge a proseguire la ricerca della *black box*, simbolo di ricchezza, di conoscenza e/o di potere autoriale e maschile, ribadendo così la centralità del proprio *ego* a discapito della relazione con l'Altro.

Eppure, nel finale di *The Third Policeman*, sono molteplici i fattori che potrebbero indicare un'apertura verso un lieto fine da romanzo di formazione; a sancire un mutamento e una crescita del personaggio sono la nuova capacità di provare sentimenti espressa dalla sincera nostalgia per l'amico-nemico Divney, la relazione amorosa con la bicicletta, l'insolita intraprendenza che lo spinge per la prima volta ad abbandonare il suo stato meditativo per assumere un ruolo attivo organizzando l'evasione e superando le proprie paure

<sup>41</sup> M. Throne, *The Provocative Bicycle of Flann O'Brien's The Third Policeman*, «Éire-Ireland», XXI, 4, Winter 1986, p. 41.

<sup>42</sup> Ivi, p. 39.

<sup>43</sup> Ivi, p. 43.

dell'ignoto e, soprattutto, la consapevolezza del cambiamento avvenuto: «At any other time I would have meditated in wonder on this curious incident but I now repressed all thought of it and passed my hands about the rest of the bicycle» (TP, 199-200), cambiamento subito coronato dall'appagamento nello scoprirsi l'onnipotente proprietario delle quattro onces di *omnium* racchiuse nella *black box* che sono in grado di realizzare ogni suo desiderio: «The perils and wonders of the last few days seemed magnificent and epic now that I had survived them. I felt enormous, important and full of power. I felt happy and fulfilled» (TP, 201). Ma, ovviamente, l'idea di una rinascita è paradossale dato che, immediatamente dopo aver creato la possibilità di un varco nel ciclo infernale, il testo sancisce la totale assenza di scampo da questa condizione sisifea.

Come è già emerso, la fragilità identitaria dei personaggi di O'Brien risente molto della sua riflessione sulla funzione autoriale. In *The Poor Mouth* (1941), la voce narrante ricorre all'*escamotage* del ritrovamento del manoscritto di un altro autore per compiere un'azione di depistaggio simile a quella provocata dall'uso sistematico di pseudonimi da parte dello scrittore empirico e dall'anonimato imposto alla maggior parte dei protagonisti dei suoi romanzi: «This document is exactly as I received it from the author's hands» (PM, 7). La responsabilità del testo viene così delegata a una sorta di *alter ego* di nome Bonaparte O'Coonassa, il quale, peraltro, non è un personaggio 'originale', né è nato grazie all'esto-autogamia, ma è una riscrittura in chiave parodica del tipico eroe della letteratura del Gaelic Revival e, in particolare, di quello del romanzo autobiografico *An tOileánach* (1929) di Tomás Ó Criomhthain<sup>44</sup>. Lo scrittore riesce ancora una volta a porre una distanza 'di sicurezza' tra l'Io-scrittore e l'Io-narrante, evitando il più possibile che il primo possa essere coinvolto dal lettore o dal critico nella dimensione testuale.

Nel frontespizio della traduzione inglese di *An Béal Bocht* si assiste a una caotica moltiplicazione delle figure autoriali, causata anche dalle instabilità

<sup>44</sup> T. Ó Criomhthain, *An tOileánach* (1929), Cló Talbot, Baile Átha Cliath 1973. Engl. trans. by R. Flower as *The Islandman* (1951), Oxford UP, Oxford 1978. L'operazione parodica di O'Brien consiste essenzialmente nel tramutare la vena nostalgica tipica delle opere del Revival in un'ottusa esaltazione della condizione di miseria delle popolazioni delle zone più povere delle aree Gaeltacht e dell'autentica identità del «true Gael»: «It has always been the destiny of the true Gaels (if the books be credible) to live in a small, lime-white house in the corner of the glen» (PM, 18); «There is nothing in this life so nice and so Gaelic as truly true Gaelic Gaels who speak in true Gaelic Gaelic about the truly Gaelic language» (PM, 54). Per un approfondimento sul rapporto tra O'Brien e il Revival, è di particolare interesse lo studio condotto da Taaffe su un saggio inedito dell'autore; cfr. C. Taaffe, *The Pathology of Revivalism. An Unpublished Manuscript by Myles na gCopaleen*, «Canadian Journal of Irish Studies», XXXII, 2, Fall/Automne 2006, pp. 27-33. Per un'analisi delle reticenze dell'autore a schierarsi apertamente nel dibattito politico del proprio tempo, cfr. Ead., *Ireland Through the Looking-Glass*, cit.

di uso e grafia degli pseudonimi adottati dall'autore nell'arco della sua carriera. Innanzitutto, "Myles na gCopaleen" dell'edizione originale è sostituito da "Flann O'Brien", presumibilmente per rendere il romanzo editorialmente omogeneo con gli altri; "Myles na Gopaleen" – indicato con lo *spelling* con il quale l'autore si firmò durante gli ultimi anni di *Cruiskeen Lawn* –, invece è citato come curatore dell'opera. L'edizione inglese del romanzo, dunque, presenta sorprendenti interventi (traduttivi e 'traditivi') che atomizzano il nome del suo autore più di quanto questi non fosse riuscito a fare:

Flann O'Brien  
*The Poor Mouth*  
 (An Béal Bocht)  
*A bad story about the hard life*  
 Edited by Myles na Gopaleen  
 (Flann O'Brien)  
 Translated by C. Power  
 And illustrated by  
 Ralph Steadman (PM, 3)

È infine interessante osservare l'evoluzione del processo di decostruzione identitaria nell'ultimo romanzo compiuto dall'autore. *The Dalkey Archive* recupera la parodia della teoria molecolare di *The Third Policeman*, storpiata dal Sergente Fottrell (una sorta di sosia di Pluck) con il nome Mollycule Theory; questa alterazione linguistica non è solo uno dei molteplici esempi di malapropismo caratterizzanti la lingua del Sergente, ma costituisce anche un evidente riferimento ironico alla Molly joyciana che, come sarà mostrato nel capitolo quattro, rappresenta un fondamentale modello intertestuale per il personaggio di Mary. Rispetto al romanzo del 1939, in *The Dalkey Archive* vengono potenziate le confutazioni razionali all'ipotesi di una costante minaccia di ibridazione tra l'essere umano e i mezzi di trasporto che adotta. Infatti, mentre il protagonista di *The Third Policeman* viene completamente privato delle proprie armi intellettive ed è del tutto sottomesso alla legge imposta dai tre poliziotti, il protagonista, un giovane irlandese di nome Michael Shaughnessy<sup>45</sup>, sembra libero di muoversi, esprimersi, compiere delle scelte e persino contrastare le idee espresse dalle forze dell'ordine, nella fattispecie, quelle del Sergente. Il suo mondo, pur essendo la provincia sonnacchiosa di Dalkey, è pur sempre il 'mondo dei vivi', nel quale le norme conosciute

<sup>45</sup> A proposito di costruzione e decostruzione identitarie è forse interessante evidenziare i numerosi rimandi autobiografici presenti nella figura di Mick: come O'Nolan, è un *civil servant* e non ama questo mestiere, ha studiato il tedesco, è un frequentatore assiduo dei pub dublinesi e ha una passione per il whisky, condivide, inoltre, lo stesso giudizio critico su James Joyce e, soprattutto, detesta la mitizzazione e la trasformazione in prodotto commerciale di questo autore compiuta dai critici statunitensi.



fino a quel momento non subiscono particolari stravolgimenti; l'esperienza sovranaturale è infatti relegata nello spazio ben delimitato di una grotta sottomarina, all'interno della quale è possibile arrestare il flusso temporale e dialogare dantescoamente con illustri personaggi storici. Per questo, se nel primo romanzo gli uomini-bicicletta appaiono come delle presenze possibili che perturbano la quiete del protagonista, qui, invece, Mick non crede affatto a Fottrell, e, anzi, tenta di ribattergli con argomentazioni razionali che si basano su delle prove empiriche: «Policeman Pluck<sup>46</sup> did not look like a bicycle [...] he had no back wheel on him and hadn't so much as a bell on his right thumb» (DA, 78). I racconti del Sergente, allora, non sembrano costituire una minaccia concreta per l'incolumità degli abitanti di Dalkey, persino quando profetizza che un giorno le biciclette tenteranno di conquistare il diritto al voto e, magari, di candidarsi per ottenere maggiori disesti stradali in modo da agevolare gli scambi di particelle con i loro proprietari o quando sostiene che alcune biciclette si aggirino per la contea rubando cibo e cercando riparo dalle intemperie:

The behaviour of a bicycle with a very high content of *homo sapiens* is very cunning and entirely remarkable. You never see them moving by themselves but you meet them in the least accountable places unexpectedly. Did you ever see a bicycle leaning against the dresser in a warm kitchen when it is pouring outside? [...] All I know is that food disappears. [...] It is not the first time I have noticed crumbs at the front wheels of some of those gentlemen. (DA, 79-80)

Fottrell viene semplicemente liquidato come un anziano poliziotto che ama parlare e bere e i suoi malapropismi – che, pur ricalcando quelli di Pluck di *The Third Policeman*, non hanno lo stesso potere allusivo e inquietante – diventano oggetto di derisione da parte del protagonista e degli altri avventori del Colza Hotel e della voce narrante. In questo romanzo, la vera minaccia all'incolumità dei personaggi non pare provenire dai detentori del potere locale come nel romanzo del 1939 – un potere che diventa assoluto all'interno del microcosmo del narratore-protagonista – bensì dagli oscuri piani di uno scienziato dal nome straniero che mettono a rischio l'intera umanità. Ciononostante, la possibilità di ibridazioni tra l'essere umano e gli oggetti che lo circondano non viene completamente esclusa, perché, anche se Mick sembra rimanere saldamente ancorato al proprio sistema epistemologico razionalista e se la narrazione mantiene quasi sempre l'illusione realista, il narratore in terza persona – l'unico dei romanzi obrieniani – insinua dubbi che aprono un varco al sovranaturale all'interno della rassicurante cornice verosimile; ne è chiaro esempio

<sup>46</sup>In *The Dalkey Archive*, l'appuntato della caserma si chiama Pluck come il Sergente di *The Third Policeman*.

l'umanizzazione della bicicletta del poliziotto Pluck: «He had a bicycle upside-down on the floor of the day-room attending to a hernia at the front rim, grating white powder on to a protruding intestine» (DA, 50-51).

Sarebbe comunque errato sostenere che Mick sia emblema di certezza e rassicurazione; al contrario, nonostante la sua sicurezza argomentativa nel controbattere alla Mollycule Theory, è probabilmente una tra le figure più instabili e inquiete della narrativa di O'Brien. Il protagonista di *The Dalkey Archive*, infatti, si dibatte tra innumerevoli contraddizioni, indecisioni e inettitudini amorose e sociali. Innanzitutto, alterna una vocazione filantropica a un profondo disgusto verso le persone che lo circondano e per quasi tutto il romanzo progetta di entrare a far parte di un ordine di chiusura al mero scopo di rifuggirle:

Was the monastery just a contrivance for isolation and insulation, not unlike a fever hospital? [...] What possible benefit had he derived from, for instance, his association with Hackett? Or, for that matter, with Mary? The one stimulated alcoholism, the other concupiscence. What of the dozens of people of both sexes he knew in the civil service? They were pathetic, futile nobodies, faceless creatures, and – worse – they were bores. Perhaps other people found himself a bore? What matter? Why should he worry about what other people thought? As an intending Trappist, he would have to turn his back on pleasure but that would not be so easy because he knew of practically nothing which could be called pleasure. (DA, 187)

Mick *esita* persino dei propri sentimenti nei confronti della fidanzata: «He was, he thought, very fond of her. [...] She was a true obsession with him (he suspected)» (DA, 52). La sua contraddittorietà è accentuata dall'opposizione tra gli avverbi assertivi e rafforzativi quali «very» e «true» e l'insicurezza espressa dai verbi di opinione «think» e «suspect». Tali dubbi su Mary lo accompagnano per l'intero romanzo: «Well, why should he meet her or even ring her up on this free day of his? He had long thought, or taken it for granted, that he was deeply, hopelessly in love with Mary. Was he?» (DA, 133). Il protagonista diffida di chiunque lo circonda, anche del 'ritrovato' Joyce «But was that man Joyce at all? Could one reputedly so contemptuous of God be now so unusually pious, so meticulous in his observance of his duties as a member of the Church?» (DA, 132); «Was this James Joyce, the Dublin writer of international name? Or was it somebody masquerading, possibly genuinely deranged through suffering? The old, nagging doubt was still there» (DA, 164); per lui De Selby resta fino alla fine un «evil enigma» (DA, 134). Al pari dei personaggi dei romanzi precedenti, poi, il corpo parcellizzato di Mick è simbolo di instabilità identitaria. Non solo, come si evince dal brano sopra citato, ripudia ogni attività sessuale condannandola come «concupiscenza», ma persino la sua mano si può trasformare in un 'oggetto' destabilizzante, flaccido e privo di vita, come se non gli appartenesse:

He examined it idly as it lay on his knee. It looked spent, he thought – perhaps a bit wrinkled for its age and showing signs of wear. Yet it had seen very little wear. [...] He was looking at the back of his right hand as the train rushed through the bright countryside, Dublin's market garden, [...] always urgent in a flourish of growth and ripening, or generous harvesting. It seemed much more alive than his hand. (DA, 117)

## 2.2 *Il Sé e l'Altro*

I find interesting people very scarce, and bores to be met everywhere. (DA, 163)

In generale, nella narrativa di O'Brien, i legami interpersonali provocano profonda insofferenza e sensazioni di oppressione claustrofobica. Le violenze compiute sul corpo di alcuni personaggi, che possono sfociare in omicidi descritti con truculenza, spesso si profilano come un tentativo di emancipazione dall'Altro che vive schizofrenicamente nell'inconscio dell'aggressore. Ciò è particolarmente evidente nel racconto *Two in One*, nel quale l'omicida Murphy tenta di depistare le indagini a suo carico nascondendosi sotto la pelle dell'odiato datore di lavoro appena ucciso, si trova poi ineluttabilmente e tragicamente legato alla propria vittima e finisce per essere scambiato con questa e condannato a morte per aver ucciso se stesso. Joseph Voelker ha associato gli impulsi omicidi dei personaggi obrieniani alla condizione di isolamento geografico e socio-culturale dell'Irlanda dell'epoca; per questo motivo, «Invariably, the lives of O'Brien's artist-protagonists show a deep antagonism to their external environments, and their writing is a turning inward, an act of psychic secession»<sup>47</sup>. Tale senso di chiusura non deriva esclusivamente dal costante rifiuto dell'Altro da parte del tipico personaggio obrieniano e dalla sua predilezione per la solitudine, ma viene accentuato dalle numerose descrizioni di luoghi chiusi e appartati. I *setting* più caratteristici, infatti, sembrano richiamare il decentramento dell'Irlanda rispetto ai grandi eventi della Storia: la stanza da letto, la grotta, la caserma, le salette dei pub, il Gaeltacht (che in *The Poor Mouth* è delineato come un vero e proprio ghetto) e la provincia dublinese sono delle nicchie in cui i personaggi vivono isolati fuori dal tempo.

Così, nel celebre saggio *A Bash in the Tunnel* (1951)<sup>48</sup>, la descrizione di un James Joyce «innerly locked in the toilet of a locked coach»<sup>49</sup> diviene simbolo del contesto claustrofobico nel quale viveva lo scrittore irlandese. L'autore di *Ulysses*, appropriatamente definito da Voelker «[O'Brien's] ines-

<sup>47</sup> Cfr. J.C. Voelker, "Doublends Jined": *The Fiction of Flann O'Brien*, «Journal of Irish Literature», XII, 1, January 1983, p. 91.

<sup>48</sup> B. O'Nolan, *A Bash in the Tunnel*, «Envoy», V, 17, April 1951, pp. 5-11.

<sup>49</sup> Ivi, p. 9.

capable brother»<sup>50</sup>, viene tramutato in personaggio finzionale e (mal)trattato, idea che in seguito sarà sviluppata in *The Dalkey Archive*. Nel rapporto tra i due scrittori a lungo dibattuto dalla critica, ciò che appare più significativo per questo lavoro è che, mentre Joyce optò per l'esilio, superando i propri istinti omicidi causati dall'oppressione e dalla paralisi insulari, O'Brien, restando in patria, per tentare di affrancarsene poté solo rivolgersi al proprio mondo interiore, compiendo, appunto, una «secessione psichica». Se l'esilio comporta un movimento liberatorio verso il nuovo e l'Altro da Sé, la staticità della scelta di non emigrare spinge lo scrittore ad affrontare dei viaggi immaginari intrapresi in solitudine, i cui unici referenti sembrano essere la fantasia e il subconscio del soggetto viaggiante. Un importante modello per questo genere di letteratura, del resto, è offerto dalle avventure di Gulliver, opera di un altro irlandese scisso tra partenze e ritorni in patria.

In *At Swim-Two-Birds*, la scrittura si profila letteralmente come un viaggio interiore, una sorta di esilio al contrario che provoca un ripiegamento su se stessa; infatti, la struttura del romanzo potrebbe essere così descritta: "Flann O'Brien" – qualunque sia il suo stato ontologico – crea uno studente universitario, che crea Dermot Trellis, che crea una serie di altri personaggi e, al contempo, ospita nella propria camera di albergo Finn MacCool, che narra la storia di Sweeny. Ma la situazione è ancora più complessa di quanto emerga da questa presentazione sintetica, poiché i vari narratori assumono ruolo attivo di *story-teller* e, al contempo, ruolo passivo di 'narrati' e/o di narratori di una miriade di altri racconti. Infatti, i personaggi di Trellis si rivoltano contro (e dentro) di lui attraverso la stesura di un nuovo romanzo che capovolge la situazione trasformando il loro creatore in personaggio; Finn è sia padrino di Peggy, come vuole Trellis, che bardo delle antiche saghe; Shanahan un dublinese della *working-class* assoldato da diversi scrittori per svolgere varie mansioni secondarie nonché narratore della storia di Sergeant Craddock, tra l'altro ispirata alla leggenda di Sweeny e declamatore delle quartine del poeta contemporaneo Jem Casey; lo studente narra la storia di Trellis e, allo stesso tempo, trasforma se stesso in personaggio della *fiction* attraverso la stesura delle sue reminiscenze che imitano il genere autobiografico.

Tale sdoppiamento schizofrenico dei personaggi è dunque causato dalla moltiplicazione dei piani narrativi e, a dimostrazione della tesi di Voelker, ogni narratore, attraverso il proprio racconto, crea degli *alter ego* sui quali si accanisce riversando le proprie frustrazioni. È per questo che nel romanzo la scrittura si fa veicolo di una catena di violenze; Kiberd ha sottolineato questo senso di oppressione provocato dalla competizione per l'*authorship*: «Art exists mainly as a way of mocking the oppressions of the real world: if that oppression ceases (as it does at the end), the fiction dies, for they are

<sup>50</sup>J.C. Voelker, "Doublends Jined": *The Fiction of Flann O'Brien*, cit., p. 94.

functions less of vision than of irritation»<sup>51</sup>. Lo studente si professa democratico ma, volendo difendere i diritti dei personaggi maltrattati – sostenendo che «The novel, in the hands of an unscrupulous writer, could be despotic. [...] It was undemocratic to compel characters to be uniformly good or bad or poor or rich. Each should be allowed a private life, self-determination and a decent standard of living» (AS, 25) – e progettando un romanzo all'interno del quale uno scrittore anti-democratico viene punito fisicamente per le sue malefatte, di fatto si rivela autore crudele e violento; Trellis, a sua volta, maltratta i propri personaggi sfruttando il loro lavoro; questi, poi, si vendicano su di lui torturandolo con sanguinario sadismo, dimostrando come un romanzo possa diventare «dispotico» anche nel caso in cui finisca «nelle mani di *unscrupulous characters*». In base a questi liberi salti metalettici, per di più, se il manoscritto di Trellis non venisse distrutto da Teresa che interrompe il processo di inversione della catena di violenze appena descritta, si potrebbe prospettare un pericolo di ritorsione sullo studente da parte di Trellis e persino un tentativo di rivalsa dello studente sull'autore empirico. L'idea di Lanfers che vede nella presenza dei tre finali il fallimento del romanzo dello studente confermerebbe l'ipotesi di una contrapposizione tra gli intenti democratici dello studente e la realizzazione di un romanzo che descrive una catena di aggressioni e soprusi: «the book's conclusions run counter its own form: throughout, *At Swim-Two-Birds* flaunts the nuts and bolts that hold it together as a literary text, only to determine that, by doing so, the novel fails as a work of art»<sup>52</sup>. Secondo la studiosa, infatti, le teorie del protagonista sono paradossali perché, per riuscire a liberare completamente il testo dal controllo dell'autore, questo dovrebbe scomparire – barthesianamente morire – ma così facendo, il libro non potrebbe esistere. Non a caso, finché Trellis viene fatto dormire con dei sonniferi, il suo romanzo moralistico non può essere scritto e resta in sospeso. Ma dal testo è possibile evincere anche una tesi opposta: l'unica possibilità di salvezza per l'autore è la distruzione delle proprie creature, quindi del proprio libro.

Nel proprio romanzo, Trellis inserisce anche l'epica celtica prendendo in prestito Finn Mac Cool, l'eroe del ciclo di Leinster (o Ciclo di Finn). È interessante notare che, in seguito a tale trasposizione in epoca contemporanea, persino questa importante figura mitologica, caposaldo dell'antica cultura gaelica e archetipo della nazione, è soggetta a uno sdoppiamento della personalità, ora fungendo da oggetto della finzione, accettando il destino voluto dal suo 'autore', ora fungendo da narratore, raccontando le sventure del re celtico Sweeney ai propri colleghi e compagni di stanza Lamont, Fur-

<sup>51</sup> D. Kiberd, *Gaelic Absurdism: "At Swim-Two-Birds"*, in Id., *Irish Classics*, Granta, London 2000, p. 504.

<sup>52</sup> J. Lanfers, *Unauthorised Versions*, cit., p. 188.

risky e Shanahan. Questa scissione si manifesta come una vera e propria schizofrenia quando il personaggio inizia a sentire le voci dei guerrieri del suo antico clan – delle figure provenienti dal passato che si presentano con nome e cognome: Conán, Caolcrotha Mac Morna, Liagan Luaimneach O Luachair Dheaghaidh, Gearr mac Aonchearda – che lo esortano a proseguire la narrazione con interpolazioni tipo «Relate further for us» (AS, 14), «Relate us further» (AS, 16) e «relate then the attributes that are to Finn's people» (AS, 16). Tali voci corrispondono al pubblico ideale – interessato e compiacente – al quale ogni narratore immagina di rivolgersi: lo *storytelling* si dimostra pertanto attività per sua natura schizofrenica. Ma Finn è una figura mitologica in grado di trascendere ogni vincolo spazio-temporale:

I am an Ulsterman, a Connachtman, a Greek, said Finn.  
 I am Cuchulainn, I am Patrick.  
 I am Carbery-Cathead, I am Goll.  
 I am my own father and my son.  
 I am every hero from the crack of time. (AS, 19)

Le interpretazioni attribuite dalla critica al Finn di *At Swim-Two-Birds* sono poliedriche quanto questa sua autopresentazione. Se per Kiberd, «O'Brien's Finn may sound somewhat Joycean in saying 'I am my own father and son', but in the end he claims to be so many things that he is nothing [...]. The exponent of multiple self runs the risk of finally having none»<sup>53</sup>, è anche vero che, come si è accennato, la peculiarità del romanzo sembra essere proprio l'accettazione del molteplice anche laddove risulti contraddittorio; così l'eroe celtico viene al contempo parodizzato e profondamente rispettato. Da un lato, infatti, è descritto come «not mentally robust» (AS, 9), insidia la giovane ragazza che gli è stata affidata, è dileggiato dai propri coinquilini che lo trovano logorroico e noioso e, infine, partecipa alle sadiche torture ai danni dell'ormai inerme Trellis, una condotta ben poco valorosa per un eroe del suo calibro; l'abbassamento del mito è annunciato anche da uno dei titoletti dello studente che svela l'intento umoristico del brano: «Extract from my typescript descriptive of Finn MacCool and his people, being humorous or quasi-humorous incursion into ancient mythology» (AS, 13). Dall'altro lato, però, la parodia non sembra annullare completamente la simpatia e il rispetto per l'oggetto parodiato, come commenta Margherita Cataldi, «O'Brien ha verso la cultura gaelica antica, verso il mito dell'originaria spontaneità poetica e vitalità naturale dell'Irlanda, un rapporto affettivo ambivalente, nello stesso tempo di distacco ironico e di partecipazione nostalgica»<sup>54</sup>, idea congrua a quella di Clissmann che descrive

<sup>53</sup> D. Kiberd, *Gaelic Absurdism*, cit., p. 508.

<sup>54</sup> M. Cataldi, *Mito edenico, utopia e fantascienza nella narrativa di Flann O'Brien*, in N. Neri, V. Fissore, E. Giachino et al., *Utopia e Fantascienza*, Pubblicazione dell'Istituto di Anglistica dell'Università di Torino, Giappichelli, Torino 1975, p. 154.

il personaggio di Finn come «both hero and buffoon»<sup>55</sup>. Così, malgrado il crollo degli antichi eroi emblemizzati dalla caduta del corpo sanguinante del re-uccello, Finn e Sweeny occupano una posizione centrale nel «labirinto diegetico»<sup>56</sup> di *At Swim-Two-Birds*, basti ricordare che il titolo del romanzo fa riferimento al nome della località della conversione al cristianesimo del re celtico<sup>57</sup> e che il gigante idiosincratico e sgraziatamente sproporzionato è anche un declamatore di «honeyed discourse of sweet Irish with jewels and gold for bards» (AS, 19)<sup>58</sup>. Inoltre, attraverso il «bard's lament»<sup>59</sup>, Finn descrive il tema centrale del romanzo, ovvero

<sup>55</sup> A. Clissmann, *A Critical Introduction*, cit., p. 128.

<sup>56</sup> Il termine è mutuato da R. Ferrari, *Il labirinto diegetico: le strategie narrative in At Swim-Two-Birds di Flann O'Brien*, «Il lettore di provincia», XXIV, 84, dicembre 1992, pp. 75-87.

<sup>57</sup> Il toponimo «Swim-Two-Birds» è disambiguato all'interno del testo solo da un breve accenno: «[Sweeny] set forth in the air again till he reached the Church at Shámh-dá-én (or Swim-Two-Birds)» (AS, 68). O'Brien tentò di sostituire questo titolo con il meno ambiguo *Sweeny in the Trees*, che avrebbe mostrato in modo ancora più chiaro la centralità della figura del re celtico nel romanzo, ma la Longman rifiutò di cambiarlo: «I have given a lot of thought to the question of a title and think SWEENY IN THE TREES quite suitable. Others that occurred to me were The Next Market Day (verse reference); Sweet-scented Manuscript, Truth is an Odd Number, Task-Master's Eye; Through an Angel's Eye-lid; and dozens of others», B. O'Nolan, *Letter to A. M. Heath & Co.* (3/10/1938), cit., p. 67. Si tratta di una lista di titoli piuttosto improbabili, ma O'Brien rinunciò con riluttanza a *Sweeny in the Trees*, tornando a proporlo nelle lettere successive: «I'm rather surprised that Longman's don't like the title SWEENY IN THE TREES. It certainly seems preferable to AT SWIM-TWO-BIRDS, which I now like less and less. Surely it is defective from the commercial view-point», B. O'Nolan, *Letter to A. M. Heath & Co.* (19/10/1938), cit.; e, infine: «I am leaving the title of the book in the hands of your firm. I have not since thought of anything more suitable than the few I communicated through Heaths. I have no objection to "At Swim-Two-Birds" being retained although I do not fancy it much except as a title for a slim book of poems», B. O'Nolan, *Letter to Longman's Green & Company, Ltd.* (10/11/1938), cit.

<sup>58</sup> La doppia visione del mito offerta da O'Brien – simultaneamente eroica e anti-eroica, «grandly good and grandly funny» (R. ap Roberts, *At Swim-Two-Birds and the Novel as Self-Evident Sham*, «Éire-Ireland», VI, 2, Summer 1971, p. 84) – rifletterebe le contraddizioni già insite nelle rappresentazioni tradizionali dell'eroe Finn delle quali l'autore doveva essere a conoscenza dati i suoi studi di poesia gaelica allo UCD. Nel vasto materiale feniano, infatti, il personaggio è rappresentato in modi molto diversi; solitamente è descritto come un coraggioso guerriero che difende il proprio popolo, talvolta ha le sembianze di un gigante, e altre volte è un valido poeta; ma Finn non è solo emblema di eroismo perché, come spiega Patricia O'Hara, «there are instances in which he is depicted as a cuckold, an impotent father, and even an undignified trickster, as in the "Legend of Knockmany", in which Finn disguises himself as a baby in order to deceive Cuchullain» (P. O'Hara, *Finn MacCool and the Bard's Lament in Flann O'Brien's At Swim-Two-Birds*, «The Journal of Irish Literature», XV, 1, January 1986, p. 57).

<sup>59</sup> Il termine è mutuato dal brillante saggio di P. O'Hara, *Finn MacCool and the Bard's Lament in Flann O'Brien's At Swim-Two-Birds*, cit.

la caduta dello scrittore, ricopre, dunque, una importante funzione profetica anticipando il destino avverso di Trellis:

Who but a book-poet would dishonour the God-big Finn for the sake of a gap-worded story? [...] Who could think to turn the children of a king into white swans with the loss of their own bodies [...]? Who could put a terrible madness on the head of Sweeny for the slaughter of a single Lent-gaunt cleric [...]? Who but a story-teller? Indeed, it is true that there has been ill-usage to the men of Erin from the book-poets of the world and dishonor to Finn. (AS, 19-20)

Come si è visto, Trellis rappresenta una sorta di scheletro di questo tortuoso «story-teller's book-web» (AS, 19) e perciò permette una serie di richiami verticali tra i diversi livelli. Ha strette affinità con il suo creatore perché entrambi sono intensamente dediti alla scrittura, hanno idee molto chiare sui propri progetti letterari – il primo di orientamento morale, l'altro estetico –, amano l'alcol e l'ozio; tuttavia, mentre lo studente compie impunemente una serie di furti testuali, Trellis sarà condannato senza appello per aver plagiato un breve brano da un romanzo western-rosa dello scrittore William Tracy: «the passage was written by Mr Tracy and you stole it. [...] I put it to you that you are lying» (AS, 42). Il suo moralismo e il suo aspetto fisico, invece, richiamano da vicino quelli dello zio dello studente, come insinuato da un sagace commento di Brinsley: «I hope, said Brinsley, that Trellis is not a replica of the uncle» (AS, 30); in effetti il destino avverso che il protagonista riserva a Trellis appare come una trasposizione della vendetta che vorrebbe infliggere al suo doppio nella vita reale. Trellis è anche molto vicino alla figura di Sweeny, come si evince dalla somiglianza linguistica delle loro punizioni: «[Sweeny] was palsied of hand and foot and wye-mad and heart-quick and went from the curse of Ronan bird-quick in craze and madness» (AS, 66) e «[Trellis] was palsied of hand and foot and eye-mad and heart-quick so that he went bird-quick in craze of madness into the upper air» (AS, 61).

Oltre a questi richiami verticali che permettono di mantenere la coesione tra i numerosi e altrimenti caotici livelli narrativi, i personaggi del romanzo ne intrattengono anche di orizzontali all'interno del loro stesso livello. Così, il Good Fairy rappresenta il compagno 'spirituale' del Pooka, il quale lo porta nel taschino per l'intero viaggio verso il Red Swan Hotel dove verrà festeggiata la nascita di Orlick Trellis; da questa posizione, lo spirito del bene lancia le proprie invettive creando un'inquietante sovrapposizione di voci:

It seemed to come from your clothes, Sir – that voice, said Slug. You are not in the habit of carrying a small gramophone in your pocket, are you, Sir? I am not, said the Pooka [...] the voice you hear is coming from the pocket of my coat. I have a spirit in my pocket and it is he that is doing the talking. (AS, 115-116)



Il rapporto tra i due demoni è particolarmente stretto e contraddittorio perché, se è vero che sono moralmente antagonisti – uno rappresenta i valori positivi simboleggiati dai numeri dispari e l'altro quelli negativi simboleggiati dai numeri pari – e, come vuole la tradizione del folklore, si contendono l'anima del neonato Orlick (salvo trasformare questa disputa spirituale in una sfida a poker), si relazionano in modo estremamente cordiale e, semmai, quello a dimostrarsi più educato e leale è proprio il rappresentante del male, mentre il Fairy è da tutti considerato estremamente fastidioso, infatti, viene sardonicamente definito «ferret» (AS, 116) e «fly-boy» (AS, 202). La relazione tra questi due personaggi, oltre a costituire un lampante esempio del rapporto simbiotico-manicheo tra la categoria del bene e quella del male, è certamente tra le più rappresentative dell'idea di Hopper che «throughout O'Brien's texts there is a mocking of homosexuality»<sup>60</sup>. Innanzitutto, ricorda il critico, il termine “fairy” è polisemico perché può indicare sia un piccolo essere dotato di poteri magici<sup>61</sup> che, appunto, un omosessuale maschio; non a caso, mentre, per definizione, lo spiritello è privo di corpo e dovrebbe dunque essere androgino, l'uso del pronome “he” gli impone una precisa connotazione sessuale; è allora interessante sottolineare che, quando il Pooka lo incontra per la prima volta, l'aspetto da cui viene maggiormente colpito è un tratto tipicamente associato al femminile quale la dolcezza della voce: «a small voice that was sweeter by far than the tinkle and clap of waterfall» (AS, 104). Inoltre, nello stesso brano, l'uso del termine *queer* – che negli anni Trenta aveva già assunto l'attuale accezione di “strano” riferito ai comportamenti sessuali – sembra rafforzare il gioco di doppi sensi; così, quando il Pooka sostiene di essersi nutrito di inguini di uomo, la possibilità che si tratti di un discorso metonimico inerente l'omosessualità diventa particolarmente verosimile: «last night I finished the last delectable (if indigestible), portion of a queer confection [...]. Two loins I ate, replied the Pooka, the loins of a man and the loins of a dog» (AS, 105). L'ambiguità del genere del Fairy è evidenziata anche durante il

<sup>60</sup> K. Hopper, *Flann O'Brien: A Portrait of the Artist*, cit., p. 87.

<sup>61</sup> Come illustrato da Davide Benini, “fairy” deriva dall'antico francese “faerie”, dal latino “fata”, plurale di “fatum” ed è errato tradurlo con il termine “fata” o confonderlo con le fate della tradizione inglese. Nella cultura irlandese, i *fairies* sono infatti degli esseri invisibili che vivono in una dimensione liminare tra il mondo della realtà e l'altro mondo e non sono necessariamente femminili. Questi vengono anche denominati *daoine matha* – il popolo buono – oppure *daoine sidhe*, cioè il popolo dei *sidhe*, cumuli di terra risalenti all'epoca celtica accompagnati da leggende e superstizioni che occupano tutt'oggi una posizione importante nell'immaginario irlandese. Cfr. D. Benini, *Il fairy tale irlandese: racconto orale e paradigma di realtà*, in M.C. Graña (a cura di), *Spiegare l'inspiegabile. Riflessioni sulla letteratura fantastica*, Secondo quaderno del Dottorato in Letterature Straniere e Scienze della Letteratura dell'Università di Verona, Fiorini, Verona 2008, pp. 43-56.

processo finale; quando il giudice lo chiama a testimoniare contro Trellis e non riesce a vederlo, chiede: «Where is this woman?» (AS, 201); il Pooka, allora, si affretta a rispondere: «This man has no body on him at all» (AS, 201), mostrando la propria ostinazione nell'attribuirgli un'identità maschile malgrado la sua incorporeità. Il Good Fairy non rischia di essere divorato dal demone come accade agli «inguini di uomo e di cane», anzi, il Pooka vi instaura un legame di amicizia e di complicità nonostante le loro divergenze 'ideologiche'. Infatti, sarà invitato a restare nel letto dove l'altro giace con la moglie: «if your departure from my poor bed was actuated solely by a regard for chastity and conjugal fidelity, you are welcome to remain between the blankets without fear of anger in your host, for there is safety in a triad, chastity is truth and truth is an odd number» (AS, 106).

Una simile complicità maschile caratterizza la collaborazione tra i due romanzieri Dermot Trellis e William Tracy, che, lavorando insieme, riescono a mettere a punto l'*aestho-autogamy*, realizzando così la possibilità di 'procreare' evitando «the monotonous and unimaginitive process by which all children are invariably born young» (AS, 41) e la 'malattia' della gravidanza, definita come «a very old complaint» (AS, 111). Grazie a questa pratica viene esasperata la rimozione del femminile<sup>62</sup>, la cui presenza nel macrotesto obrieniano è estremamente fragile e quasi sempre fonte di imbarazzo o ripugnanza per le voci narranti maschili. Basti ricordare il trattamento riservato dal Pooka al corpo della moglie, assimilato a quel-

<sup>62</sup> Anche se si accettasse la tesi di Hopper in base alla quale l'*aestho-autogamy* non annulla completamente la presenza femminile in quanto, pur trattandosi di un tipo di riproduzione prettamente maschile, «The [...] female is the text itself» e «the act of writing metaphorically becomes an act of sexual intercourse» (K. Hopper, *Flann O'Brien: A Portrait of the Artist*, cit., p. 82), comunque, è necessario sottolineare come all'interno di tale metafora, il ruolo assegnato al femminile sia di tipo gregario e risulti talmente inerte da essere reificato in un prodotto dell'attività maschile. Per Hopper e Lanthers, l'invenzione di un tipo di procreazione che rimuove l'atto sessuale e la gravidanza – temi tenuti sotto stretta vigilanza dalla censura dell'epoca – e l'enfasi posta sulla procreazione verginale, vera e propria ossessione della cultura cattolica, rappresentano dei discorsi metonimici volti a sfidare il comune senso della moralità. Cfr. K. Hopper, *Flann O'Brien: A Portrait of the Artist*, cit., pp. 84-85 e J. Lanthers, *Unauthorised Versions*, cit., pp. 200-201. Ciò sarebbe dimostrato dal fatto che il romanzo accenna anche alle pratiche abortive riuscendo a evitare il severo Board of Censorship irlandese grazie all'escamotage della citazione di un testo diverso, dunque allo spostamento della responsabilità dei contenuti: «Title of Book referred to: *The Athenian Oracle*, being an Entire COLLECTION of all the Valuable QUESTIONS and ANSWERS in the old Athenian Mercuries [...] I. Whether it be possible for a woman so carnally to know a Man in her sleep as to conceive, for I am sure that this and no way other was I got with Child. II. Whether it be lawful to use Means to put a stop to this growing mischief, and kill it in the Embryo; this being the only way to avert the Thunderclap of my Father's Indignation» (AS, 102).

lo di un animale e per questo tenuto a distanza: «I cannot say whether there is fur on my wife's legs for I have never seen them nor do I intend to commit myself to the folly of looking at them» (AS, 107); risulta perciò del tutto stridente l'elogio della gentilezza del demone nei riguardi della moglie presente nel secondo inizio: «He was a courtly man and received honour by reason of the generous treatment he gave his wife, one of the Corrigan of Carlow» (AS, 9). Il Pooka e il Good Fairy sollevano dei dubbi sulla possibilità di considerare il canguro come un essere umano e, nella fattispecie, si chiedono se la moglie del Pooka, che sta dormendo sotto le lenzuola accanto a lui e della quale emergono solo dei lunghi capelli neri, non sia in realtà una canguressa depilata. L'interrogativo viene lasciato irrisolto, malgrado l'imprecazione della moglie: «Your granny, said the Pooka's wife lifting the flap of the blankets the way her voice could be let out» (AS, 106). L'abbassamento della donna alla sfera animale è particolarmente ricorrente nella narrativa di O'Brien; nel romanzo, compare anche una mucca, la quale, grazie al 'potere magico' di una prosopopea che le conferisce il dono della parola, costituisce la sola rappresentante del genere femminile degna di essere interpellata come testimone al processo contro Trellis. L'interrogatorio alla bestia verte esclusivamente sulle sue funzioni corporee: la mucca arriva nell'aula «from a cloakroom marked LADIES at the rear» (AS, 203)<sup>63</sup>, motivo dei suoi reclami è la mancata mungitura. L'imputato contrattacca facendo delle allusioni all'accoppiamento stagionale che la imbarazzano al punto da portarla a concludere bruscamente la propria testimonianza.

È pertanto molto interessante che a causa delle difficoltà tecniche legate alle loro 'complicate' vesti – ancora, quindi, un problema di mimetismo – Trellis ammetta di aver rinunciato alla creazione di personaggi femminili, preferendo utilizzare dei travestiti in loro vece: «He explained that technical difficulties relating the ladies' dress had always been an insuperable obstacle to his creation of satisfactory female characters and produced a document purporting to prove that he was reduced on other occasions to utilizing disguised males as substitutes for women» (AS, 199). Quest'affermazione mette in dubbio il sesso della bella Sheila oggetto delle violenze carnali di molti dei personaggi maschili del romanzo, nonché del suo stesso creatore, suggerendo di nuovo la possibilità di

<sup>63</sup> L'urina femminile costituisce uno strano motivo ricorrente nella narrativa dell'autore irlandese. In *The Hard Life* (1961), tutti gli sforzi di Mr Collopy, incluso un pellegrinaggio al Vaticano per ricevere udienza dal Pontefice, sono rivolti all'ottenimento della costruzione di bagni pubblici per signore; in *Slattery's Sago Saga or From Under the Ground to the Top of the Trees* (romanzo incompiuto, S&P, pp. 19-64), la richiesta di utilizzare un porta-abiti vicino al caminetto da parte della virago Crawford MacPherson viene attribuita alla sua incontinenza: «That could mean one thing. What we call diuresis. [...] Pathological incontinence. Bed wetting» (SS, 40).

relazioni omoerotiche all'interno del romanzo. È importante ricordare che nel penultimo dei finali, lo studente descrive Trellis mentre osserva Teresa, colei che lo ha appena salvato; per la prima volta, viene rappresentato un abito femminile, che si profila abbastanza chiaramente come una metonimia del corpo della donna. Trellis, infatti, esprime il proprio piacere voyeuristico nel farsi precedere sulle scale dalla serva:

He reached unsteadily for the lamp and motioned that she should go before him up the stairs. The edge of her stays, lifting her skirt in a little ridge behind her, dipped softly from side to side with the rise and fall of her haunches as she trod the stairs. It is the function of such garments to improve the figure, to conserve corporal discoursiveness, to create the illusion of a finely modulated body. (AS, 216)

Le difficoltà descrittive sopra menzionate potrebbero dirla lunga sui timori del protagonista di *The Dalkey Archive* nei confronti della fidanzata Mary, definita, appunto, come 'troppo complicata'. Si tratta, infatti, dell'unico personaggio femminile nel *corpus* obrieniano a cui sia concesso un ruolo marcatamente emancipato: ha un lavoro, frequenta i pub, fuma sigarette e, soprattutto, ha spiccate doti intellettuali, parla di politica e di letteratura e vorrebbe pubblicare un libro; il fatto che sia anche oggetto di una singolare puntualizzazione di O'Brien, il quale in una lettera spiega che "Mary" debba essere considerato il cognome di un personaggio maschile, costituisce un elemento da non sottovalutare nello studio della rappresentazione dei generi nell'opera dello scrittore, il quale esplicita la «direzione proustiana» del romanzo:

Yes, Mary is also unsatisfactory, thus she had not been intended as very much more than a "fringe-benefit". A friend to whom I showed the MS said she puzzled him until, in a blinding flash, he got the point. MARY was a surname, and the emergence of Mr. Mary at the [end of the] book would have shown the story to have taken, unnoticed, a quite new direction chez Proust. With infinitive regret I decided not to get awash in this brainwave.<sup>64</sup>

Una simile forma di negazione dell'altro sesso, peraltro, è espressa dall'incapacità del Pooka di distinguere un nome maschile da uno femminile: «You did not inform me, he remarked politely, as to the sex of Miss Lamont» (AS, 111); la sua ostinata reiterazione dimostra che si tratta di un vero e proprio atto di rifiuto: «Did you tell me that this Miss Lamont was a man?» (AS, 112). In effetti, è opportuno ricordare che il Pooka è anche convinto che il Fairy sia un uomo, malgrado l'indeterminabilità

<sup>64</sup>F. O'Brien, *Letter to C. Scott of the Macmillan Co.* (06/01/1964), cit. in R. Hogan, G. Henderson (eds), *A Sheaf of Letters*, cit., p. 86.

del suo sesso. Tale atteggiamento in parte rispecchia quello degli studenti di UCD descritti nel romanzo, i cui rapporti con il genere femminile sono caratterizzati da un morboso senso di violazione del proibito, come dimostrano i loro passatempi serali e i loro scherzi goliardici rivolti agli speaker della L&H Society imbarazzati dalla consegna di buste contenenti biancheria da donna:

*Purpose of walk:* Discovery and embracing of virgins. We attained nothing on our walk that was relevant to the purpose thereof but we filled up the loneliness of our souls with the music of our two voices, dog-racing, betting and offences against chastity being the several subjects of our discourse. We walked many miles together on other nights on similar missions – following matrons, accosting strangers, representing to married ladies that we were their friends, and gratuitously molesting members of the public. One night we were followed in our turn by a member of the police force attired in civilian clothing. On the advice of Kelly we hid ourselves in the interior of a church until he had gone. (AS, 48)

Il tema dell'assenza di appagamento sessuale nella vita coniugale sottende anche la descrizione delle virtù dell'*aestho-autogamy* che, per di più, permettendo di far nascere figli già in grado di lavorare o, addirittura, anziani che percepiscono pensioni d'invalidità nel mero interesse dei genitori, trasforma il matrimonio in una proficua impresa commerciale<sup>65</sup>. Quest'idea richiama molto da vicino la *reductio ad absurdum* di *A Modest Proposal: for preventing the children of poor people in Ireland from being a burden to their parents or Country, and for making them beneficial to the Public* (1729) di Jonathan Swift<sup>66</sup>:

Many social problems of contemporary interest could be readily resolved if issue could be born already matured, teathed, reared, educated, and ready to essay those competitive plums which make the Civil Service and the Banks so attractive to the younger breadwinners of today. The process of bringing up children

<sup>65</sup> Così, quando Tracy riesce a produrre «a middle-aged Spaniard» (AS, 41), i suoi timori per la promiscuità di questo 'figlio' con la moglie assumono paradossali risvolti comici: «the novelist insisted that his wife and the new arrival should occupy separate beds and use the bathroom at divergent times» (AS, 41).

<sup>66</sup> Come è noto, in questo saggio satirico, Swift suggerisce una soluzione al problema della povertà dei contadini cattolici irlandesi che consiste nell'ingrassare i bambini denutriti e darli in pasto ai ricchi proprietari terrieri. In questo modo, le famiglie risparmierebbero il costo del nutrimento dei figli, l'alimentazione dei più ricchi migliorerebbe e, in generale, il benessere economico dell'intera nazione ne trarrebbe beneficio. J. Swift, *A Modest Proposal: for Preventing the Children of Poor People in Ireland from Being a Burden to Their Parents or Country, and for Making them Beneficial to the Public* (1729), in Id., *A Modest Proposal and Other Prose*, Barnes & Noble, New York (NY) 2004, pp. 226-235; online: <<http://www2.hn.psu.edu/faculty/jmanis/swift/swift-modestproposal6x9.pdf>> (09/2014).

is a tedious anachronism in these enlightened times. [...] The breeding and safe deliverance of Old Age Pensioners and other aged and infirm eligible for public money would transform matrimony from the sordid struggle that it often is to an adventurous business enterprise of limitless possibilities. (AS, 41)

Nel mondo obrieniano il legame uomo-donna è inconfutabilmente presentato come una «sordid struggle»; basti ricordare che, in *Slattery's Sago Saga*, l'autoritaria e poco attraente Crawford MacPherson<sup>67</sup> viene mandata dagli Stati Uniti in Irlanda dal marito con una missione alquanto frustrante quale l'imposizione della coltura di una palma tropicale che sostituisca quella della patata, un progetto che, si annuncia, la terrà impegnata almeno per venti anni. Anche in *The Hard Life* la relazione tra Mr Collopy e la seconda moglie Mrs Crotty – cognome del primo marito che ha una grottesca assonanza con il francese *crotte* (escremento) – è alquanto sinistra:

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 or the habit may have grown up through the absence of mind. Moreover, she always called her second husband by the formal style of Mr Collopy as he also called her Mrs Crotty, at least in the presence of other parties; I cannot speak for what usage obtained in private. 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, 9-10)

Le sole unioni felici possibili, allora, sono quelle maschili e, in effetti, quando non diventano morbose al punto da degenerare in impulso omicida, sembrano garantire il totale appagamento. Così, Sweeny, dopo essere quasi guarito grazie all'aiuto dei vecchi amici, perde di nuovo il senno a causa dell'intervento di una strega; invece, quando incontra Fer Caille, che è condannato come lui alla pazzia, riesce a stabilirci un rapporto di totale fiducia. Il loro amore si fonda sui reciproci sguardi: «Oh Sweeny, said Fer Caille, let the each watch the other since we love and trust in each» (AS, 83). Tuttavia, occorre notare che questa relazione sembra fondata su una sorta di contratto più che sul libero affetto perché «the pair of them made a peace and a compact together» (AS, 83) e quando Fer Caille annuncia l'imminenza della propria morte, Sweeny non sembra turbato, ma accetta la notizia freddamente come una rescissione di quel patto. Ancora una volta, dunque, l'esperienza sentimentale appare impe-

<sup>67</sup> L'apparizione della donna turba profondamente il casiere Tim Hartigan: «The door was noisily flung inward and framed in the entrance was an elderly woman clad in shapeless, hairy tweeds, small red-rimmed eyes glistening in a brownish lumpy face that looked to Tim like the crust of an apple-pie» (S&P, 25).

dita dal tabù. Non casualmente, la definitiva guarigione di Sweeny potrà essere sancita solo dall'incontro con un altro uomo, ma in un rapporto dal quale il corpo viene estromesso perché si tratta di un monaco che lo accoglie per convertirlo e trascrivere le sue poesie rendendole immortali.

Similmente, anche Brinsley si configura come un collaboratore della voce narrante; oltre a partecipare attivamente come personaggio all'interno della cornice realistica, infatti, funge da consigliere del protagonista per la stesura del suo romanzo, spesso intervenendo con aspre critiche alle sue teorie con frasi tipo «That is all my bum» (AS, 25) e «Nobody will read the like of that» (AS, 35). Questo personaggio è una pedina fondamentale della scacchiera metanarrativa del romanzo perché, oltre a essere una voce critica interna, è anche la personificazione 'in carne e ossa' del «lettore modello»<sup>68</sup>, quel narratorio ideale descritto da Eco che solitamente costituisce una presenza implicita nei testi letterari. Come tutti i personaggi, anche l'amico dello studente è polivalente perché funge al contempo da oggetto fittizio della narrazione, narratorio e soggetto co-narrante, pur rimanendo sempre e solo un collaboratore-consigliere senza mai assurgere al ruolo di narratore come invece capita a Dermot, Shanahan, Finn, Sweeny e Orlick.

Se nella narrativa di O'Brien la profonda reticenza nei riguardi dei personaggi femminili riflette il disagio e la diffidenza causati dal carattere inibitorio di una cultura piena di tabù, fobie e divieti come quella irlandese dell'epoca, è altresì vero che la descrizione del matrimonio come un legame scomodo e «sordido» sottende anche un'idea sovversiva all'interno di una società che rintraccia nella famiglia tradizionale il proprio nucleo fondante e che vieterà il divorzio fino al 1997. Questo aspetto meno conservatore della produzione obrieniana è stato a lungo ignorato da parte della critica, ma è essenziale sottolinearlo. I rapporti non-convenzionali che s'insinuano nelle pieghe della crisi della coppia uomo-donna descritti in *At Swim-Two-Birds* svelano la possibilità di esperienze 'altre' rispetto a quelle canoniche; il romanzo, allora, riesce a far emergere alcuni tratti rimossi, caratteristica fondamentale del fantastico: «The fantastic traces the unsaid and the unseen of culture: that which has been silenced, made invisible, covered over and made 'absent'»<sup>69</sup>.

Anche in *The Third Policeman* una serie di coppie prettamente maschili colma il vuoto lasciato dall'assenza della sfera femminile. Quella composta dal Sergente Pluck e dal suo sottoposto, il poliziotto MacCruiskeen, è piuttosto interessante; sebbene il titolo annunci la presenza di tre poliziotti, il terzo, Fox, costituisce il misterioso vertice di una relazione a tre: vive in una dimensione altra e non si mostra mai in pubblico, ma comuni-

<sup>68</sup> U. Eco, *Il lettore modello*, in Id., *Lector in fabula*, cit., pp. 50-66.

<sup>69</sup> R. Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion*, cit., p. 5.

ca con i propri colleghi attraverso dei bigliettini consegnati segretamente nottetempo. Gli altri due, quindi, abitano da soli nella caserma e sono perfettamente in sintonia nel portare avanti una serie d'impresе apparentemente incomprensibili, spesso ai limiti della legalità. Come già anticipato, sono talmente affiatati che riescono a 'farla da padroni' in tutta la contea.

Uno dei legami maschili più interessanti e complessi del romanzo è indubbiamente quello puramente intellettuale tra il narratore e de Selby. Il protagonista e lo scienziato compongono una coppia inscindibile, nella quale il primo sembra essere ossessivamente subordinato al secondo, tanto che dichiara la totale sottomissione del proprio nome – portatore, come si è visto, di un tratto identitario fondamentale – a quello del suo studioso-feticcio: «I knew that if my name was to be remembered, it would be remembered with de Selby's» (TP, 10). Il protagonista, infatti, abnega la propria vita per l'analisi delle opere dell'altro – «nearly all my time was spent in study. [...] I knew that my own work was more important than myself» (TP, 11-12) –, ma non sembra affatto consapevole di tale subalternità e, anzi, è persuaso di avere un ruolo di primaria importanza all'interno di questa 'coppia' perché è certo che la pubblicazione della propria opera critica riabiliterà le scoperte dello scienziato ponendo fine alle annose diatribe tra i suoi numerosi commentatori: «[the book] contained much that was new and proof that many opinions widely held about de Selby and his theories were misconceptions based on misreadings of his work» (TP, 14).

La relazione con Divney, invece, è quasi esclusivamente basata su fattori economici; nel suo sviluppo, si assiste a un lento e progressivo slittamento del pronome personale I al pronome we e, soprattutto, del possessivo *my* verso *our*, che il protagonista sembra accettare con rassegnazione: «I noticed that Divney was using the word 'we' in his conversation and worse than that, the word 'our'. [...] it was useless trying to tell him that it was I who owned everything. I began to tell myself that even if I did own everything, he owned me» (TP, 11). In seguito all'omicidio di Mathers, i due diventano talmente inseparabili da dormire nello stesso letto:

I said it was foolish for us to sleep in different beds in such bitter weather and got into his bed beside him. He did not say much, then or at any other time. I slept with him always after that. We were friendly and smiled at each other but the situation was a queer one and neither of us liked it. (TP, 13, corsivo mio)

Poiché solo Divney conosce il luogo in cui si trova la *black cashbox* di Mathers contenente tutto il denaro, il narratore è costretto a tenerlo sotto stretta sorveglianza giorno e notte. La sua diffidenza nei confronti del connivente è tale che «[he] never allowed [Divney] to leave [his] sight for three years» (TP, 19). Ma tale promiscuità ha valenza ambigua; mentre



l'attrazione di carattere omosessuale tra il Pooka e il Fairy viene presentata attraverso lo scherzo della *mock-homosexuality*, Divney e il protagonista hanno un rapporto irrisolto che continua a oscillare tra pulsione omosessuale e repulsione. La ricorrenza dell'allusivo termine *queer*, la frase del protagonista «Women I have no interest in at all» (TP, 50) e la sua reazione turbata di fronte all'annuncio dell'amico di volersi sposare – suo movente per il furto e per l'omicidio – farebbero immaginare un rapporto amoroso tra i due: «I did not know whether he meant to bring a wife, if he got one, into the house. If he did and I could not stop him, then I would have to leave» (TP, 15). Al contempo, tuttavia, il narratore puntualizza la propria avversione per questi contatti fisici, motivati, appunto, solo dalla necessità di sorvegliare l'inaffidabile compagno e non dal piacere tratto dalla sua vicinanza: «the peculiar terms of physical intimacy upon which myself and Divney found ourselves had become more and more intolerable. [...] I had hoped to force him to capitulate by making my company unbearably close and unrelenting» (TP, 19). Il corpo diventa un mezzo per dissuadere da una probabile fuga con la refurtiva e non pare avere una funzione comunicativa o creativa, è ingombrante e limitante, funge da prigioniero per l'Altro, è insopportabile e assillante, appunto «unbearable» e «unrelenting».

Quando le acque si calmano dopo la morte di Mathers, Divney finalmente stabilisce che è giunto il momento per andare a recuperare la cassetta con il denaro e annuncia «I will get the box tomorrow», il narratore lo corregge immediatamente puntualizzando «'We will get the box,' I answered, saying the first word with great care» (TP, 20, corsivo del testo originale), insistendo sul loro stato di coppia e sul loro legame inscindibile che li rende entrambi parimenti responsabili del delitto e beneficiari della refurtiva. L'attrazione del narratore verso Divney si confonde con il suo senso di colpa per l'omicidio – «if Divney was with me to share my guilt, even that would not protect me» (TP, 17) –, ma malgrado l'apparente diffidenza nei confronti dell'altro uomo, il suo sentimento amoroso appare palese nelle pagine conclusive del romanzo. Durante la fuga dalla *parish*, infatti, il protagonista esprime una profonda nostalgia dell'amico: «My heart bounded joyfully. Soon I would see my old friend Divney» (TP, 180); si dichiara infine disposto a rinunciare a tutto pur di rivederlo: «I would have given everything I had in the world and every cashbox in it to get at that moment one look at the strong face of John Divney» (TP, 190). Tuttavia, l'amico ritrovato non nutre gli stessi sentimenti perché nel vedere apparire il vecchio coinquilino alla porta è talmente spaventato da essere colpito da un infarto. Immediatamente prima di morire, Divney svela di averlo ucciso sedici anni prima con una bomba per potersi impossessare della *cashbox* e di tutti i suoi beni. Infine, nella scena conclusiva, la coppia di amici-nemici si ricongiunge e si avvia verso la caserma, pronta a vivere daccapo, e per l'eternità, la storia del romanzo, mostrando quanto la loro relazione sia anche una forma di dannazione.

Andrea Bobotis ha investigato gli elementi *queer* di *The Third Policeman* inserendosi nel filone di studi precedenti che vi rintracciavano una demolizione di ogni tipo di certezza epistemologica<sup>70</sup>, ivi inclusa quella misogina che, invece, è spesso attribuita al romanzo: «mysogyny as a naturalized mode of knowledge finally gets debunked with, as other critics have displayed, the likes of science, philosophy, and linguistics»<sup>71</sup>. Bobotis, infatti, sostiene che, se è vero che il testo decostruisce il concetto d'identità, allora sarebbe un controsenso se, al contempo, asserisse anche una visione misogina e/o patriarcale della società, perché ciò significherebbe opporre una categoria rigida quale l'attribuzione di ruoli fissi al maschile e al femminile alla fluidità delle altre prospettive. Per la studiosa, anche la sessualizzazione della bicicletta del *climax* amoroso del romanzo ha una componente ambigua; infatti, malgrado questa sia descritta al femminile, in base agli effetti dei pericolosi scambi molecolari che hanno luogo nella *parish*, essendo di proprietà del Sergente, deve essersi ibridata con elementi maschili; inoltre, inizialmente viene presentata in modo neutro e l'uso del pronome "she" risulta una scelta soggettiva del protagonista (del resto, "lei" non ha voce e non ha il diritto di auto-definirsi): «notwithstanding the sturdy cross-bar it seemed ineffably female» (TP, 177, corsivo mio). Ma il dato che appare più rilevante per una discussione delle teorie di *gender* è soprattutto il processo di sessualizzazione subito da questo oggetto inanimato; per Bobotis, infatti, la possibilità di erotismo tra essere umano e bicicletta fa vacillare l'unicità dei rapporti uomo-donna e mette così in seria discussione le identità di genere.

Il fatto che de Selby, esattamente come il Pooka, sia incapace di distinguere gli uomini dalle donne potrebbe comprovare queste 'instabilità' e interscambiabilità tra i generi; è del tutto evidente, però, che il fatto che lo scienziato riconosca esclusivamente il genere maschile – descrive persino la propria madre come «a very distinguished gentleman» (TP, 174) – contribuisce al processo di rimozione del femminile che caratterizza l'intera produzione di O'Brien<sup>72</sup>. Può infatti risultare difficile accettare che tale

<sup>70</sup> Uno dei principali sostenitori di *The Third Policeman* come «anti-epistemological text» è Booker. Cfr. K. Booker, *Science, Philosophy and The Third Policeman: Flann O'Brien and the Epistemology of Futility*, «South Atlantic Review», LVI, 4, November 1991, pp. 38 e 40.

<sup>71</sup> A. Bobotis, *Queering Knowledge in Flann O'Brien's The Third Policeman*, «Irish University Review», XXXII, 2, Autumn-Winter 2002, p. 244.

<sup>72</sup> È innegabile che le idiosincrasie delle teorie di de Selby, inclusa questa 'miopia' nei riguardi delle distinzioni tra genere maschile e femminile, crei soprattutto un effetto comico; a dimostrazione di ciò, è importante ricordare che il brano che riporta questa sua «inability to distinguish between men and women» (TP, 173) segue un affondo sulla sua incongruenza nel negare l'esistenza del sonno e, al contempo, avere l'abitudine di addormentarsi in pubblico, in strada, ai pranzi ufficiali e, soprattutto, ai convegni

sistemica negazione sia una forma di decostruzione delle tradizionali identità di genere; le poche donne ‘vere’ del romanzo – senza prendere in considerazione quelle evocate per mezzo di animali, spiritelli androgini o biciclette – sono relegate in ruoli del tutto marginali che rispondono a precisi stereotipi quali la prostituta, la zitella, la fanciulla vittima dell’assalto maschile e la madre prolifica. Nel romanzo, i soli personaggi femminili presenti sono la madre del protagonista, la maestra che ha un rapporto sessuale inconsapevole con una bicicletta-uomo, la cameriera svedese assalita per un esperimento scientifico dal nipote di de Selby insieme alle «young girls» (TP, 93) che subiscono le molestie del nonno-cavallo del Sergente e, infine, la moglie di Divney, Pegeen Meers, simbolo dell’angelo del focolare irlandese, che appare nel finale accerchiata da un numero indefinito di figli.

Per quanto concerne *The Dalkey Archive*, è interessante confrontare i diversi approcci da parte dei personaggi maschili e di quelli femminili al tema religioso, che in questo romanzo assume un ruolo cruciale. Mentre i primi sono impegnati in lunghe e complesse diatribe teologiche che prevedono conoscenze approfondite delle sacre scritture, i secondi – che sono solo tre nell’intero romanzo – tendono al bigottismo. L’incarnazione più ridicola di questa caratteristica è la signora che gestisce il pub del paese: Mrs Laverty è l’opposto delle *mermaids* joyciane, è una vedova per niente attraente e con problemi di sordità che gli avventori chiamano irriverentemente «Mrs Lavatory» (DA, 25). La donna ha scelto il nome Colza Hotel per il proprio locale per rendere omaggio a quella che crede essere Santa Colza; avendo saputo che la lampada appesa nella parrocchia paesana è alimentata da olio di colza, deduce infatti che si tratti di un olio miracoloso utilizzato da una santa con questo nome. Similmente la madre del protagonista compare solo indirettamente attraverso i pensieri di Mick, il quale riflette sulla sua devozione, sulla sua scarsa cultura e sull’incolmabile distanza intellettiva che li separa:

His mother? It might be thought odd that his poor mother, with whom he lived alone, so little occupied his thoughts. She was simple and devout in the manner Mrs Laverty but much older. She was indeed an old woman and to talk to her even in the mildest and most superficial way about the like of

quando gli vengono poste domande su problemi troppo complessi: «Though he did not recognize sleep as such, preferring to regard the phenomenon as a series of ‘fits’ and heart-attacks, his habit of falling asleep in public earned for him the enmity of several scientific brains of the inferior calibre. These sleeps took place when walking in crowded thoroughfares, at meals and on at least one occasion in a public lavatory. [...] It is true that some of these sleeps occurred without warning at meetings of learned societies when the physicist had been asked to state his views on some abstruse problem» (TP, 172-173).

De Selby was unthinkable; the very idea itself was almost funny. [...] yet, it is strange and sad to live so close to one so dear and yet have no real point of contact outside banal and trivial smalltalk, no access to exchanges of the mind. [...] Ah, but it was a sweet dead-end. (DA, 61)

Persino l'emancipata Mary cela un'indole bigotta; alla sua prima apparizione nel romanzo esordisce con un rimprovero al fidanzato: «I didn't see you at Mass this morning» (DA, 53). E sarà proprio lei a consigliare al protagonista di rivolgersi a Father Cobble per risolvere il problema con De Selby. Tuttavia, come anticipato, Mary è un *unicum* all'interno della produzione obrieniana perché è il solo personaggio femminile a superare gli stereotipi; probabilmente è proprio questa sua distanza dai modelli tradizionali a provocare la crisi di Mick, che si affanna a tentare di definirla Vergine o Prostituta per poi scoprirsi incapace di farla entrare nell'una o nell'altra categoria.

Mary è un'intellettuale e dunque si discosta dal modello materno caro alla società e alla politica irlandesi del tempo; tuttavia, i sentimenti ambivalenti che suscita in Mick dimostrano le difficoltà di affermazione femminile in un contesto culturale come quello dell'Irlanda dei primi anni Sessanta. Il protagonista, infatti, tende a idealizzare la purezza della propria fidanzata definendola «that pious Mary» (DA, 8) e, giocando con il suo nome, «his Virgin Mary» (DA, 111); al contempo, apprezza la sua indipendenza e sembra provare stima di natura intellettuale, infatti vuole rivelarle che Joyce è vivo per permetterle di scrivere un imponente testo critico sulla sua opera:

[Mary was] an unpredictable, domineering, able, fascinating girl [...] She was inquisitive concerning the nature of genius, personally creative and therefore receptive. The true story of Joyce would be ideal material for the exercise of her rich mind. She would produce her own unprecedented book. (DA, 98-99)

Tuttavia, fin dall'inizio, i sentimenti del protagonista sono altamente contraddittori dato che il pensiero di lei è al contempo piacevole e scomodo: «Mary was nudging Michael Shaughnessy. She loitered enticingly about the fringes of his mind; the deep brown eyes, the light hair, the gentleness yet the poise. She was really a nuisance yet never far away» (DA, 8). Inoltre, Mick sostiene che

Mary was not a simple girl, not an easy subject to write about. [...] La femme particulière [...] must look dim, meaningless and empty to others. [...] The mutual compulsion is a mystery, not just a foible or biogenesis, and this sort of mystery, even if comprehensible to the two concerned, is at least absolutely private. (DA, 52)

Le difficoltà provate dal protagonista, quindi, non sarebbero unicamente dovute alla complessità della donna e del sentimento che li unisce – il quale,

appunto, è «assolutamente privato» e difficilmente esprimibile – ma potrebbero essere ascrivibili all'intero genere femminile: «he thought women in general were hopeless as a theme for discussion or discourse» (DA, 52). Così Mick cambia spesso atteggiamento, inizia a dubitare di amare la donna ma, significativamente, soprattutto di essere ricambiato – «did she secretly despise him?» (DA, 111) –, sostiene di voler rinunciare ai propri sentimenti per ritirarsi in clausura presso il severo ordine dei Trappisti, infine, mette in dubbio la preparazione culturale della ragazza:

She was very careful to underline her independence of him as male escort and was quite unrestrained in expressing her own ideas on art, manners, customs, even politics and the rest of the human equipage. Her *own* ideas? How home-made in fact were they? No doubt glossy magazines abounded in her little palace of fashion, and the art of learning to talk smart was no new one. Probably she could manage brief quotes from Mallarmé or Voltaire when the feat seemed opportune. (DA, 133)

Il suo senso d'inadeguatezza diventa sempre più evidente e immagina che esistano molti uomini sottomessi al pericoloso fascino di questa nuova Salomé: «What was she, really, but a gilded trollop, probably with plenty of other gents who were devout associates. Or slaves, marionettes?» (DA, 133). Mick giunge così a rinnegare i sentimenti di affetto e stima espressi in precedenza:

His association with Mary, now that he contemplated it soberly, had been really very superficial and small; perhaps banal would be the juster word. Certainly it had not been sinful [...] he would put an end to the thing with no loss to himself [...] it was really easy to let allegiances, no longer held, lapse. (DA, 135)

In modo del tutto inaspettato, il romanzo si chiude con il protagonista che raggiunge la donna al Colza Hotel e accetta di sposarla, mettendo definitivamente da parte il proprio progetto di clausura.

Come già accennato, nella narrativa di O'Brien, le figure maschili appaiono un po' meno «hopeless» e si uniscono spesso in legami collaborativi, malgrado talvolta celino delle rivalità che sono causa d'istinti violenti e omicidi. Così, in *The Hard Life*, i fratelli Manus e Finbarr sono figure complementari le cui voci scindono il romanzo in due racconti contrappuntistici. Il narratore 'ufficiale' è il minore, Finbarr, ma, data la predominanza della forma dialogica e nella seconda parte attraverso l'espedito di quella epistolare, anche l'altro riesce a ottenere il potere della narrazione in prima persona<sup>73</sup>. La loro polarità sembra rispecchiare il dualismo cui

<sup>73</sup> Manus riesce a sostituirsi momentaneamente alla voce narrante del fratello grazie all'inserimento di alcuni brani tratti dalle lettere che invia ai propri clienti – ai quali,

è stato accennato all'inizio di questo paragrafo. I due sembrano incarnare perfettamente il doppio impulso tipico degli intellettuali irlandesi dell'epoca: partire/restare, ribellarsi/obbedire. Mentre Manus ha una spiccata vena contestatrice, progetta delle attività di lucro estremamente originali e spesso illecite e, infine, si trasferisce a Londra per lavorare più liberamente, l'altro, crescendo, consolida sempre di più la propria indole cauta, decide di restare nella casa dello zio e, probabilmente, di sposare la cugina Annie, una ragazza con la quale vive dall'infanzia e che ha sempre ritenuto poco attraente. La libertà e la fantasia creativa di Manus – che, alla stregua dell'autore empirico, si nasconde dietro una serie di pseudonimi per coprire le proprie truffe – sono in netto contrasto con l'atteggiamento mansueto di Finbarr. Il romanzo sembrerebbe suggerire un'amara risposta a tale dualismo: nel finale è Finbarr, non a caso il fratello il cui nome richiama le radici culturali dell'Irlanda, ad apparire sconfitto, sopraffatto dalla nausea dopo aver deciso di sposare la ripugnante figlia di Mr Collopy.

Gli ultimi tre romanzi di O'Brien recuperano ed enfatizzano un tema minore della produzione precedente: la volontà del personaggio di agire per il bene dell'intera umanità divenendone il protettore. È importante ricordare che Trellis sta scrivendo un romanzo per condannare i vizi umani, ergendosi a censore della società e garante della sua moralità; anche il progetto letterario del protagonista di *The Third Policeman* ha un simile intento pedagogico perché ha la pretesa di proporre una nuova rivoluzionaria esegesi dell'opera di de Selby considerata fondamentale per la cultura mondiale. Il fatto che la vocazione filantropica dei personaggi sia accentuata nei romanzi scritti agli inizi degli anni Sessanta sembra strettamente legato alla minaccia atomica e alla conseguente atmosfera di costante emergenza del periodo post-bellico; ma si potrebbe anche ipotizzare che la figura del 'redentore' rappresenti una sorta di controfigura di quella dell'assassino tipica dei primi romanzi. È interessante sottolineare che i progetti filantropici dei personaggi obrieniani sono tutti caratterizzati da una labile separazione tra istanze apparentemente opposte quali l'altruismo e la violenza e la carità e l'autoritarismo. Le figure topiche dell'omicida e del redentore non sono dissimili, ma si confondono e si ibridano, rivelando ancora una volta le ambivalenze presenti nella narrativa obrieniana in cui ogni elemento può celare il suo contrario.

come accennato, vende corsi per corrispondenza alquanto stravaganti –, infine, s'insinua nella narrazione con una lunga missiva inviata al fratello, nella quale fa il resoconto di quanto sta accadendo a lui e a Mr Collopy a Roma. L'interpolazione di voci complementari che tentano di sottrarre l'*authorship* che raggiunge la massima espressione in *At Swim-Two-Birds* caratterizza anche il frammento incompiuto di *Slattery's Sago Saga* il quale termina con una lunga lettera di Ned Hoolihan che fa chiarezza sull'arrivo della stravagante figura di Crawford a casa di Tim Hartigan e sposta il punto di vista e il potere di parola a un altro narratore.

In *The Hard Life*, Mr Collopy si adopera per una causa ‘femminista’ – o forse che del femminile, ancora una volta, prende in considerazione le funzioni corporee più basse negandogli l’accesso alle sfere dell’intelletto – quale la costruzione di bagni pubblici per signore. Oltre a far balzare prepotentemente in primo piano il tema della relazione tra il corpo e lo spirito attraverso le lunghe conversazioni su questo argomento tra Collopy e il Gesuita Father Fahrt, il cui nome allude in modo irriverente a questo connubio, ma, soprattutto, nell’incontro del personaggio con un Pio X esterrefatto dalla richiesta di aiuto in un tale progetto, il romanzo mette in scena la vanità grottesca di Collopy attraverso lo sguardo disincantato dei due nipoti.

In *The Dalkey Archive*, quattro sono i personaggi accomunati da una simile vocazione alla filantropia. Come anticipato, le attività del Sergente Fottrell hanno lo scopo di tutelare la purezza del genere umano dalle contaminazioni con gli oggetti con i quali entra in contatto. Per questo, alla stregua del Sergente Pluck di *The Third Policeman*, Fottrell sfrutta la propria autorità di forza dell’ordine ufficialmente riconosciuta per perseguire in modo del tutto indisturbato il suo folle piano, e si aggira per la contea rubando biciclette, forando gomme e, addirittura, sottraendo una cospicua vittoria alla lotteria ad una famiglia indigente per impedirle l’acquisto di nuove biciclette. Fottrell è convinto che l’umanità sia in grave pericolo e intende esserne il salvatore: «I must take my superior officer to be the Man Above. It is my plain duty to guard members of the human race, sometimes from themselves. Not everybody understands the far from scrutable periculums of the intricate world» (DA, 86).

Anche De Selby, fin dalla sua prima comparsa, descrive la missione che crede essergli stata affidata direttamente da Dio. Come spiega al protagonista del romanzo, infatti, intende salvare il genere umano distruggendolo attraverso la propagazione di una sostanza tossica di sua invenzione denominata DMP<sup>74</sup>:

It merits destruction. Its history and prehistory, even its present, is a foul record of pestilence, famine, war, devastation and misery so terrible and multifarious that its depth and horror are unknown to any one man. Rottenness is universally endemic, disease is paramount. The human race is finally debauched and aborted; [...]. (DA, 18)

[...] the destruction he planned was a prescribed doom, terrible but ineluctable, a duty before God so far as he was personally concerned. (DA, 70)

<sup>74</sup> Il narratore informa che DMP è anche acronimo di Dublin Metropolitan Police; il nome di questa strana sostanza, dunque, richiama altri due personaggi di *The Dalkey Archive* – Sergeant Fottrell e Policeman Pluck – rafforzando la serie di intrecci tra i diversi *plot* del romanzo. Le pedanti ossessioni di De Selby, in effetti, ricordano le fissazioni dell’altrettanto presuntuoso Sergeant Fottrell e delle assurde attività svolte nella caserma del paese. La specularità dei due personaggi, del resto, è resa esplicita dal protagonista che definisce il Sergente come il «poor man’s De Selby» (DA, 84).

Persino il personaggio di Joyce ha in serbo la redenzione dell'umanità, ma, in questo caso, di tipo intellettuale, perché la vuole liberare dagli errori della filologia biblica. Lo scrittore, infatti, desidera a tutti i costi entrare a far parte della Compagnia di Gesù e dal suo interno guidare un rivoluzionario processo di riforma dei dogmi ecclesiastici. Il problema teologico sollevato da Joyce è innanzitutto di tipo linguistico, poiché ritiene che siano state le errate traduzioni del termine ebraico *ruach* ad aver portato all'introduzione della figura dello Spirito Santo e, dunque, alla fuorviante creazione della dottrina trinitaria.

La vocazione messianica al centro del romanzo è quella del protagonista. Dopo l'incontro subacqueo con Sant'Agostino, Mick inizia a desiderare di abbandonare la mediocrità della propria esistenza per dedicarsi alla salvaguardia del genere umano e si persuade di voler proteggere il mondo dalle minacce di distruzione da parte delle forze del male, cioè De Selby in persona, sostenendo che «Clearly enough this task had been assigned to him by Almighty God» (DA, 134). Ma i suoi piani vengono derisi dall'amico Hackett che sostiene «You magnify what are mere impressions and you give yourself a status of grandeur. You know what happened to one Redeemer of humanity. Do you want to be another?» (DA, 36). Il tono di Mick diventa talvolta patetico, specialmente quando entra in competizione per il ruolo di redentore dell'umanità con lo scienziato che vuol distruggere il mondo: «there was no proof that the Almighty approved of De Selby at all. God might be on Mick's side» (DA, 85). Ma il progetto di sottrargli il micidiale DMP è solo una parte della grande missione di cui si sente investito. Giungerà infatti a stilare una lista di quelli che sono i suoi doveri verso l'umanità. Tuttavia, questo senso di onnipotenza – arriva persino a chiedersi «was he not a god-figure of some sort?» (DA, 111) – pare celare un profondo senso d'inettitudine e di inutilità, in primo luogo, come già accennato, nei confronti della fidanzata Mary:

Was he losing sight of the increase and significance of his own personal majesty? Well, it seemed that he had been, probably out of the force of habit of his own lowly way of life theretofore. Nobody, possibly not even Mary, seemed to think that he mattered very much. (DA, 111)

Queste bizzarre vocazioni dei personaggi sono trattate in modo apertamente parodico; mettendo in contrasto tra loro i vari aspiranti redentori, infatti, i loro progetti si annullano vicendevolmente. Tutti i piani di Mick subiscono una disfatta: riesce a rubare il DMP solo quando De Selby ha già deciso di non utilizzarlo e progetta di entrare nell'ordine dei Trappisti, ma nell'epilogo decide repentinamente di sposare una donna che non sa se ama e che potrebbe aspettare un figlio dal suo migliore amico<sup>75</sup>. L'as-

<sup>75</sup> Clissmann, che suggerisce un'interpretazione cattolica di *The Dalkey Archive*, legge questa comica ambiguità come un'esaltazione del mistero della fede, e giunge persino



serzione di Mary che conclude il romanzo «I'm certain I'm going to have a baby» (DA, 192) insinua degli interrogativi ai quali il lettore non trova risposte certe nello svolgimento delle vicende romanzesche, anche se è possibile rintracciare alcuni indizi sulla probabile relazione amorosa tra la donna e l'amico di Mick. Hackett, infatti, dichiara di aver trascorso alcune giornate con la ragazza: «We've been going to shows and pubs and dances for weeks and weeks... and weeks» (DA, 190). Questa ridondante notazione temporale è in netto contrasto con la percezione del protagonista che, invece, crede di averla persa soltanto per poche ore «They had stupidly lost each other, but only for a matter of hours» (DA, 192). L'amore coniugale ha la meglio anche sui progetti omicidi di De Selby il quale, dopo aver incendiato la propria abitazione, parte per Buenos Aires per ricongiungersi con una moglie di cui non era mai stata fatta menzione. L'ambizioso progetto riformatore di Joyce viene punito dall'umiliante offerta di un posto come rammendatore della biancheria dei Gesuiti. Fottrell, presumibilmente, sarà il solo a perseguire la propria missione, ma, come già dimostrato, il Sergente è una figura del tutto marginale e nel finale non viene neppure indicato quale sia il destino riservatogli.

Anche l'intento di Crawford MacPherson in *Slattery's Sago Saga* è ironicamente di natura filantropica. Suo scopo è contrastare la criminalità che turba la sicurezza degli Stati Uniti e, per realizzarlo, intende garantire nutrimento sicuro a tutti gli irlandesi in modo da interrompere il loro flusso migratorio. L'idea di semplificare un problema complesso come quello della carestia costituisce ancora una *reductio ad absurdum* sul modello swiftiano di *A Modest Proposal* che, evidentemente, cela la satira del razzismo di cui sono vittime gli irlandesi emigrati:

Over a million of those starving Irish tinkers escaped to my adopted country, the United States. [...] They very nearly ruined America. They bred and multiplied and infested the whole continent, saturating it with crime, drunkenness, illegal corn liquor, bank robbery, murder, prostitution, syphilis, mob rule, crooked politics and Roman Catholic Popery. [...] Adultery, sa-

a ipotizzare che Hackett possa essere visto come un messia all'interno di un romanzo in cui molti sono gli aspiranti a questo ruolo: «This is the final mystery and, perhaps, the final miracle. [...] Has heaven recognised man's need, indicate by the messianic compulsions of Sergeant Fottrell, De Selby, Joyce and Mick, and decided to provide a messiah of its own choosing?» (Cfr. A. Clissmann, *A Critical Introduction*, cit., pp. 322-323). Booker, invece, interpretando l'intero testo come una demolizione dell'autorità nelle sue diverse espressioni – i dogmi della religione come quelli della scienza – è convinto che la frase conclusiva sia una demistificazione del tema religioso: «Despite her suggestive name, Mary's pregnancy can easily be explained without recourse to the miraculous by anyone with even the most rudimentary knowledge of biology» (cfr. M.K. Booker, *The Dalkey Archive: Flann O'Brien's Critique of Mastery*, «Irish University Review», XXIII, 2, Autumn-Winter 1993, p. 283).

lacious dancing, blackmail, drug peddling, pimping, organizing brothels, consorting with niggers and getting absolution for all their crimes from Roman Catholic priests. (SP, 28)

Il tema dell'incontro-scontro e dell'interdipendenza tra forze positive e negative, come accennato, non solo rispecchia quello della relazione tra il Sé e l'Altro, entità descritte da un lato come antagoniste e dall'altro come interdipendenti e complementari, ma è ricorrente sia in *At Swim-Two-Birds* che nei romanzi successivi e potrebbe essere ricondotto all'idea agostiniana di un cosmo mosso da forze manichee, citata a chiare lettere da Myles in un articolo pubblicato in occasione del Bloomsday del 1954: «St Augustine [...] perceived and recorded the “polarity” of virtue and vice, how one is integrally part of the other, and cannot exist without it»<sup>76</sup>. Il progetto letterario di Trellis ne è esempio emblematico; malgrado l'intento didattico del suo romanzo, infatti, intende inserirci «plenty of smut» (AS, 35) per farlo diventare un *best-seller* e, per di più, questa presenza dell'osceno risulta talmente irresistibile che l'autore stesso è spinto a compiere un atto immorale quale l'assalto all'avvenente Sheila. Colui che intendeva ostentare la propria esemplare moralità si rivela dunque un ideatore di trame indecenti per meri scopi commerciali, fautore di ingiustizie sociali ai danni dei propri 'dipendenti' e, per di più, anche un imputato estremamente volgare che, nel tentativo di difendersi di fronte alla giuria, attacca i testimoni mediante sgradevoli allusioni sessuali, come nella già citata testimonianza della mucca. L'ipocrisia di Trellis, del resto, è evidenziata dall'attrito tra la sua fermezza dogmatico-nazionalista che lo porta a condannare *a priori* qualsiasi libro sia pubblicato con una copertina di colore diverso dal verde perché ritenuto immorale e la sua attrazione verso la pornografia, infatti non disdegna la presenza di poster di nudi femminili nella propria stanza.

Anche il romanzo 'empirico' pubblicato nel 1939 è caratterizzato da una simile «polarità di virtù e vizio» poiché, prudentemente, malgrado le numerose e insistenti allusioni, nessun dettaglio delle violenze carnali contenute nel romanzo di Trellis vi è incluso grazie all'*escamotage* dello smarrimento delle pagine del manoscritto che le descrivono. Si tratta evidentemente di un'ellissi niente affatto casuale che rispecchia l'ambivalenza del testo nei confronti delle pressioni censorie, da un lato sfidate e dall'altro asseccate. Come ha commentato Anthony Cronin, sembra che l'autore voglia «outrage and annoy without suffering any real personal damage as a result»<sup>77</sup>, al contempo sovvertendo e obbedendo ai tabù morali imposti dal Board of Censorship e dal sistema culturale dell'Irlanda del tempo; un'analisi in

<sup>76</sup> M. na Gopaleen, *J-Day*, cit., p. 4.

<sup>77</sup> A. Cronin, *No Laughing Matter*, cit., p. 234.

parte confermata da Lanthers che evidenzia il «metodo indiretto» adottato dallo scrittore per affrontare una serie di argomenti ritenuti scabrosi:

*At Swim-Two-Birds* includes some overt and numerous veiled references to every subject objected to by the Irish Vigilance Association and the Catholic Truth Society, and more: it mentions “private acts” in lavatories, piss, excrement and vomit, vermin, male and female underwear [...], bodily functions and body parts (including buttocks, testicles, and pubic hair), condoms, suicide, homosexuality, rape, incest, prostitution and abortion, artificial insemination, obscenities, expletives and dirty jokes, and graphic violence. Because of the book’s indirect method, however, the effect is not nearly as shocking as this list might suggest.<sup>78</sup>

Tali ambiguità fanno sì che l’inquadramento politico e sociale di *At Swim-Two-Birds* resti indeterminabile e, non a caso, la critica ha lungamente dibattuto a riguardo; la sua enigmatica sembra affine all’indecifrabilità e all’indicibilità programmatiche del romanzo fantastico e, in effetti, ne condivide altri elementi fondamentali quali la descrizione della possibilità di mondi diversi che irrompono nel quotidiano, la confusione tra i confini spazio-temporali e l’irrisolutezza del rapporto dialogico tra realtà e immaginario. È pertanto del tutto condivisibile l’analisi di Kiberd, il quale commenta che O’Brien riesce ad essere al contempo un «dissidente anarchico» e un difensore dell’*establishment*:

[O’Brien’s] gift as a writer was to heal the breach by making the familiar seem wonderful, by releasing those exotic qualities that always lie dormant in the ordinary (a trick also done by the absurdists). Like the Irish intelligentsia of the period, he was unsure whether the artist should be a dissident anarchist or a Tory upholder of the establishment – so he became both<sup>79</sup>.

L’indistinguibilità tra istanze dissidenti e conservatrici, così come la complementarità del bene e del male, sarebbero dimostrate anche dalla coppia Good Fairy-Pooka. Quando incontrano Sweeny ferito dai pruni, il demone buono vorrebbe abbandonarlo al proprio destino sostenendo che «Maybe he is drunk, [...] I don’t believe in wasting my sympathy on sots» (AS, 181) e, quando il re inizia a declamare i propri *lays*, propone di riempirgli la bocca con del muschio per metterlo a tacere; colui che dovrebbe incarnare il male, invece, si mostra molto più caritatevole e disponibile e decide di utilizzare proprio il muschio per curargli le ferite. Stephen Knight ha opportunamente osservato che «the Fairy is as evanescent and weak-minded a figure as are all other representatives of organized goodness in

<sup>78</sup>J. Lanthers, *Unauthorised Versions*, cit., p. 203.

<sup>79</sup>D. Kiberd, *Gaelic Absurdism*, cit., p. 516.

O'Brien's novels – Father Fahrt in *The Hard Life*, St Augustine and Father Cobble in *The Dalkey Archive* are other notable examples»<sup>80</sup>. Il critico ricorda anche che «[*At Swim-Two-Birds*] keeps putting [an emphasis] on the puzzling nature of reality: the Sweeny saga is in one view fine, in another boring; the uncle is in one view a dolt, in another a man of admirable simple good nature»<sup>81</sup>. Il romanzo, quindi, sembra possedere quella caratteristica fondamentale per il fantastico, ovvero la creazione di una confusione tra diverse tradizioni e percezioni della realtà per mostrarne la relatività e sovvertire le certezze epistemologiche dei lettori. Il dialogo tra i due demoni sul valore dei numeri pari e dei numeri dispari verte proprio su questa imprescindibile interdipendenza tra valori positivi e negativi; il Pooka spiega che ogni numero pari ha il compito precipuo di dare vita a un numero dispari e viceversa, e che quindi entrambi sono prodotti dai loro opposti. Secondo questa teoria, il mondo avrà fine quando apparirà un numero talmente 'negligente' da non crearne uno nuovo, sancendo così la vittoria definitiva del bene o del male. Per questo anche la pigritia – il «sin of sloth» (AS, 11) condannato e, almeno parzialmente, punito dal romanzo – ha anche degli aspetti alquanto positivi, dato che il numero più pigro, che non svolgerà il suo dovere, avrà la meglio sul numero più operoso e diligente:

Are you aware of this, that your own existence was provoked by the vitality of my own evil, just as my own being is a reaction to the rampant goodness of Number One, that is, the Prime Truth, and that another pooka whose number will be Four must inevitably appear as soon as your own benevolent activities are felt to require a corrective? Has it ever flitted across your mind that the riddle of the last number devolves on the ultimate appearance of a pooka or good spirit who will be so feeble a force for good or bad (as the case may be), that he will provoke no reagent and thus become himself the last and ultimate numeral – all bringing us to the curious and humiliating conclusion that the character of the Last Numeral devolves directly on the existence of a party whose chief characteristics must be anaemia, ineptitude, incapacity, inertia and a spineless dereliction of duty? (AS, 109-110)

Questa stretta polarità tra valori di segno opposto confermerebbe quanto riportato da Cronin a proposito della fede cattolica dello scrittore irlandese:

Like most Irish Catholics of his generation he was a medieval Thomist in his attitude to many things, including scientific speculation and discovery. For the Thomist all the great questions have been settled and the purpose of existence is clear. There is only one good, the salvation of the individual soul; and only one final catastrophe, damnation. [...] Mysteries about God's pur-

<sup>80</sup> S. Knight, *Forms of Gloom: The Novels of Flann O'Brien*, in S. Knight, D. Anderson (eds), *Cunning Exiles*, Angus and Robertson, Sydney 1974, p. 113.

<sup>81</sup> Ivi, p. 114.

poses of course remain, but human history is to be read in the light of a battle between God and the devil for the possession of individual souls. [...] If O'Brien had any doubts about the faith in which he had been born, they were, as has been said, on Manichean grounds, that Manichean attitude being to him, as to some other Catholic writers, the ultimate sophistication in belief.<sup>82</sup>

È come se i suoi romanzi descrivessero «an astonishingly casual acceptance of evil as part of the natural order of things»<sup>83</sup>. In *The Third Policeman*, tale visione manichea del cosmo assume particolare centralità. Infatti, se già in *At Swim-Two-Birds* il rappresentante del bene è un essere malizioso talmente piccolo che può essere messo nel taschino di una giacca e il male è un demone gigantesco dotato di lunghe unghie gialle e coda a dimostrazione della supremazia fisica della componente negativa, nel secondo romanzo la 'fazione del bene' scompare del tutto poiché è esclusivamente popolato da malfattori dato che pressoché tutti i personaggi – inclusi i poliziotti – sono ladri o assassini. In *The Third Policeman*, questa visione pessimistica di un cosmo dominato dalle forze del 'male' è illustrata anche dalla teoria di Mathers; per questo personaggio, infatti, l'essere umano sarebbe naturalmente propenso al peccato. Quando, nel secondo capitolo, in seguito all'esplosione della bomba che ha causato la sua morte, il protagonista incontra Mathers<sup>84</sup>, questi gli espone una teoria che conferma l'imprescindibilità dell'Altro perché crede che la vita sia caratterizzata da un costante rapporto dialogico con delle voci che possono essere sia esterne che interne:

Everything you do is in response to a request or a suggestion made to you by some other party either inside or outside. Some of these suggestions are good and praiseworthy and some of them are undoubtedly delightful. But the majority of them are definitely bad and are pretty considerable sins as sins go. (TP, 31)

<sup>82</sup> A. Cronin, *No Laughing Matter*, cit., pp. 104-105.

<sup>83</sup> *Ibidem*.

<sup>84</sup> Il ritorno di Mathers, creduto morto in seguito al «great blow in the neck» (TP, 7) dato da Divney e ai ripetuti colpi di vanga inferti dal protagonista, ricorda il ritorno del padre di Christy con la testa ferita nell'opera di John Millington Synge *The Playboy of the Western World* (1907); online: <<http://www.gutenberg.org/files/1240/1240-h/1240-h.htm>> (09/2014). Clissmann, notando la somiglianza verbale delle scene dei due omicidi, giunge a ipotizzare che l'estenuante punizione subita dal protagonista di *The Third Policeman* possa essere letta come una critica all'apparente assenza di morale nel *play* syngeano, nel quale il patricida non soltanto non viene incriminato, ma anzi, proprio grazie al suo gesto ottiene maggior potere seduttivo sulle donne del paese (cfr. A. Clissmann, *A Critical Introduction*, cit., p. 354).

Questo anziano personaggio presenterebbe alcuni diretti riferimenti a Sant'Agostino<sup>85</sup>; come il santo, anche Mathers sostiene di aver a lungo meditato sui numerosi errori di gioventù e di essere giunto alla conclusione di poter avere fiducia unicamente in se stesso, un percorso di redenzione che ricorderebbe quello descritto nelle *Confessioni*:

When I was a young man I led an unsatisfactory life and devoted most of my time to excesses of one kind or another [...]. When I was meditating, I took all my sins out [...] I gave them all a strict examination, weighed them from all angles of the compass. I asked myself how I came to commit them, where I was and whom I was with when I came to do them. (TP, 30-31)

I commenti dell'anima del protagonista sembrano comprovare la vicinanza tra Mathers e il padre della Chiesa, dopo aver tentato di censurare gli scabrosi racconti del passato del personaggio – «*we do not want lurid descriptions of vice or anything at all in that line*» (TP, 30)<sup>86</sup> – Joe esorta il protagonista ad ascoltare con attenzione i consigli dell'anziano personaggio, emblematicamente definito «santo»: «*This is very wholesome stuff, every word a sermon in itself [...]. A saintly man*» (TP, 32-33). Come Agostino, in effetti, Mathers crede nell'opposizione manichea tra bene e male ed è convinto che sia più facile cedere al vizio che seguire la strada verso la salvezza.

<sup>85</sup> Alcune similitudini tra il personaggio di Mathers e Sant'Agostino sono state enunciate da Jeffrey Mathewes in *The Manichaean Body in The Third Policeman: or Why Joe's Skin Is Scaly*, «The Modern Word», 2005, *The Scriptorium: Flann O'Brien*; online: <[http://www.themodernword.com/scriptorium/obrien\\_mathewes.pdf](http://www.themodernword.com/scriptorium/obrien_mathewes.pdf)> (10/2010). Per Mathewes, destra e sinistra sarebbero simboli dell'opposizione manichea tra il bene e il male. In effetti, è possibile trovare alcune conferme di questa idea all'interno del testo. Il protagonista e Finucane, che sono due peccatori, hanno entrambi perso la gamba sinistra; nelle descrizioni paesaggistiche il lato sinistro è desolato e arido, caratterizzato da «brown bogland scarred with dark cuttings and strewn with rugged clumps of bushes, white streaks of boulders and [...] little trees» (TP, 54), mentre quello destro è molto più rigoglioso: «the right-hand side was a greener country with the small turbulent river accompanying the road and [...] tiny sheep could be discerned» (TP, 54), il protagonista sostiene emblematicamente che tutti i suoi mali provengono dal lato sinistro: «it was leftwards that all my troubles were» (TP, 179), la sua fuga in bici, infatti, si rivolge nella direzione opposta: «I [...] turned [the bicycle's] wheel resolutely to the right» (TP, 179).

<sup>86</sup> O'Brien riteneva *Le confessioni* un testo estremamente scabroso: «Augustine is a wonderful man, if he ever existed. Probably the most abandoned man of his day, immersed in thievery and graft and determined to get up on every woman or girl he meets, he reaches a point of satiation and meekly turns to bestiality and buggery. (His Confessions are the dirtiest book on earth)», F. O'Brien, *Letter to T. O'Keefe*, 21/09/1962, in R. Hogan, G. Henderson (eds), *A Sheaf of Letters*, cit., p. 80. E occorre ricordare che lo scrittore compirà uno studio approfondito del padre della Chiesa per la stesura di *The Dalkey Archive*; infatti spiegherà: «I believe I have read everything about Augustine published in English, French, German and Latin», *Letter from F. O'Brien to C. Scott*, cit. in ivi, p. 85.

Anche se nel finale la ‘pervasività’ delle forze negative è giustificata dalla rivelazione che le vicende sono quasi interamente ambientate in una sorta di inferno dove quindi è connaturata la presenza di ‘peccatori’, tuttavia, nel romanzo la distinzione tra i concetti di ‘bene’ e ‘male’ non è affatto nitida. Innanzitutto, il lettore è portato a immedesimarsi nella figura dell’assassino, una «very ordinary person» (TP, 37) che parla in prima persona descrivendo con crudezza e senza rimorso il momento del delitto fatto passare come un equivoco dovuto all’ingenuità dell’omicida. Il suo gesto viene reso più ‘accettabile’ anche perché la vittima è presentata come un personaggio estremamente negativo che nessuno sembra rimpiangere, dato che Mathers è un anziano avaro ed emarginato la cui morte passa del tutto inosservata. Inoltre, questo inferno sembra regolato dal caso e dal caos, non assomiglia affatto a quello dantesco, nel quale vige un sistema rigido ma trasparente di causa-effetto in base al quale a ogni peccato corrisponde per contrappasso una precisa punizione e nel quale mai viene messa in discussione la ‘colpa’ del peccatore.

La riflessione sugli ambigui confini tra il bene e il male diventa ancora più esplicita nell’ultimo romanzo compiuto di O’Brien. In *The Dalkey Archive*, sia l’epigrafe che la sua frase conclusiva evidenziano una visione profondamente ambivalente in materia spirituale e morale; così, la dedica all’angelo custode appare come una *captatio benevolentiae*, la cui ironia può non essere del tutto evidente:

I dedicate these pages  
 To my Guardian Angel,  
 Impressing upon him  
 That I’m only fooling  
 And warning him  
 To see to it that  
 There is no misunderstanding  
 When I go home. (DA, 5)

Nel testo, infatti, il personaggio di De Selby sostiene alcune posizioni ‘blasfeme’, eppure si erge a difensore della volontà divina e di una non meglio chiarita Verità suprema. Inizialmente, lo scienziato denuncia il silenzio imposto ai perdenti nella Storia e mette in dubbio l’affidabilità della *Bibbia* e delle sue categorie morali, imposte da Dio, vale a dire la ‘parte’ che è riuscita a ottenere il potere della parola anche attraverso atti di violenza e sopruso:

The early books of the Bible I accepted as myth, but durable myth contrived genuinely for man’s guidance. I also accepted as fact the story of the awesome encounter between God and the rebel Lucifer. But I was undecided for many years as to the outcome of that encounter. I had little to corroborate the revelation that God had triumphed and banished Lucifer to hell

forever. For if – I repeat *if* – the decision had gone the other way and God had been vanquished, who but Lucifer would be certain to put about the other and opposite story? (DA, 21)

Al perdente Lucifero, invece, non sarebbe stata lasciata alcuna possibilità di narrare il proprio punto di vista, la propria storia e per questo risulta impossibile discernere le forze del bene da quelle del male: «I personally don't discount the existence of a supreme *supra mundum* power but I sometimes doubted if it is benign» (DA 15). Ma, come anticipato, ciò non esclude il fatto che De Selby sia anche il garante della Verità perché «The Almighty God had led De Selby to the DMP substance so that the Supreme Truth could be protected finally and irrevocably from all the Churches of today» (DA, 70). Hackett, poi, fiancheggia Giuda Iscariota a detrimento di San Pietro e progetta di riabilitarlo attraverso la pubblicazione di un Vangelo secondo Giuda:

I hope to have part of the Bible re-written. [...] I will work to secure that the Bible contains the Gospel according to Saint Judas. [...] The historicity of the existing Gospels is not seriously disputed anywhere. It is equally accepted that Judas left no record. You ask who but Judas could tell the inner truth? Perhaps. But he didn't. He told nothing. [...] My task would be to retrieve, clarify and establish the Iscariot Gospel. (DA, 63)

Infine, a dimostrazione dell'inscindibilità del positivo e del negativo, durante l'incontro con Sant'Agostino, De Selby critica la teoria del libero arbitrio a favore di quella della predestinazione, concludendo che il bene e il male hanno la stessa fondamentale natura perché condividono un'unica matrice, che è Dio:

You said God is not the cause of our doing evil but that free will is the cause. From God's omniscience and foreknowledge He knows that men will sin. How then could free will exist? [...] Man's acts are all subject to predestination and he cannot therefore have free will. God created Judas. Saw to it that he was reared, educated, and should prosper in trade. He also ordained that Judas should betray His Divine Son. How then could Judas have guilt? (DA, 39)

Un'idea che sembra confermare le parole dello scrittore contenute nel saggio dedicato a Joyce che torna a insistere sulla stretta dipendenza di 'vizio' e virtù': «all true blasphemers must be believers»<sup>87</sup>.

<sup>87</sup> B. O'Nolan, *A Bash in the Tunnel*, cit., p. 9.





## DISGREGAZIONI DEL «PARADIGMA DI REALTÀ»

3.1 «*Fantastic but coherent*»: i paradossi del pensiero scientifico

Answers do not matter as much as questions. (AS, 201)

La definizione del fantastico è talmente proteiforme e spuria che tende a confondersi con quella di altre forme letterarie senza che se ne possano identificare con chiarezza i confini. Così, attraverso l'invenzione di mondi regolati da leggi fisiche diverse da quelle della realtà conosciuta (anche se, come già dimostrato, con una solida base 'terrestre'), oppure stravolti da nuove scoperte che modificano radicalmente la vita degli esseri umani, il romanzo fantastico offre una visione deformata della scienza, avvicinandosi al genere della fantascienza; in altri casi, è il paradigma del pensiero logico ad apparire 'perturbato', allora, la frontiera superata è quella del *nonsense*. Come si mostrerà in questo capitolo, la narrativa di O'Brien sembra condividere tale fluidità del fantastico anche in virtù dei suoi punti di contatto con fantascienza e *nonsense* già segnalati da una parte della critica.

Alcune riflessioni di Myles sulla fisica teoretica possono essere particolarmente illuminanti per una maggiore comprensione del ruolo svolto dalla scienza all'interno della *fiction* del suo *alter-ego* O'Brien:

The 'science of theoretical physics' is not a science but a department of speculation. Its speculative materials are incomplete and fallacious: incomplete because elements incapable of human observation are excluded, fallacious because the limited observation possible is undertaken by humans. (FC, 98)

Nell'articolo da cui è tratto questo brano, il giornalista fittizio descrive la prossimità della scienza alla filosofia speculativa, un insolito connubio sul quale sembrano basarsi anche i sillogismi deselbiani, in equilibrio tra rigore sperimentale e teorie esistenziali; soprattutto, Myles insiste sui limiti intrinseci dell'indagine scientifica che si vuole oggettiva e imparziale ma che, come evidenziato dalla teoria einsteiniana della Relatività, è inesorabilmente condannata a essere soggettiva e parziale dato che l'essere

umano è immerso in quella stessa realtà che intende misurare, descrivere attraverso formule e, presumibilmente, comprendere<sup>1</sup>:

The human mind is the paramount contemporary mystery but it cannot be investigated as a preliminary to reform owing to the absence of extra-human investigators. With that mystery untouched, however, it is a futility to fiddle with the matters known as 'physics'. It is also manifest vanity. (FC, 98-99)

Per questo motivo, nei romanzi di O'Brien, i personaggi che si occupano di problematiche scientifiche appaiono piuttosto come dei *fou savant* ed esprimono appieno questa «futility» e questa «vanity»; le loro ricerche si demoliscono vicendevolmente e ognuno di loro sembra voler sopraffare l'altro pur di affermarsi. Booker, non a caso, sostiene che *The Third Policeman* «is largely about the confident pretensions of Cartesian epistemology to be able to reach (and recognize) Truth [...] and [it] reflects many of the concepts and concerns of modern physics and philosophy, though its main force is to parody the attempts of such human endeavors to grasp reality»<sup>2</sup>, una riflessione che può essere estesa a tutta la produzione dell'autore irlandese. Tuttavia, non è chiaro fino a che punto sia ironica l'accusa di blasfemia rivolta da Myles alla scienza: «The science of theoretical physics [...] insofar as it purports to be concerned with investigating the causation of life according to rational criteria, [...] is sinful» (FC, 98). Cronin, con Clissmann, è convinto che per lo scrittore, così come per la maggior parte dei suoi contemporanei,

all secular knowledge is largely a joke. And science and philosophy are even more of a joke inasmuch as they pretend to hold out a hope that the end result of their inquiries will be to reveal something about the mystery of existence or to affect the balance of good and evil. All scientists are, to some extent, mad scientists.<sup>3</sup>

È essenziale ricordare che questo scetticismo non coinvolge soltanto gli ambiti scientifici e filosofici, perché il problema sollevato da Myles sembra essere ben più ampio e mettere in crisi la natura del linguaggio e della comunicazione umana:

What does Einstein know of the use and meaning of words? Very little, I should say [...]. For instance, what does he mean by terms like 'truth'

<sup>1</sup> Si tratta di una riflessione chiaramente improntata alla Relatività e in modo particolare al fenomeno descritto dal principio einsteiniano della parallasse, ovvero l'apparente spostamento di un oggetto se osservato da punti di vista diversi.

<sup>2</sup> M.K. Booker, *Science, Philosophy, and The Third Policeman*, cit., p. 38.

<sup>3</sup> A. Cronin, *No Laughing Matter*, cit., pp. 104-105.

and 'the facts of experience'? We do not know and can therefore extract no meaning from his speech. [...] No mathematical statement can be 'explained' in terms of words. The 'truth' and 'facts' established mathematically are mathematical truths and facts, things valid within the mathematical canon. (FC, 97-98)

Stabilendo questa differenza tra linguaggio matematico e linguaggio quotidiano, la voce più apertamente satirica di O'Brien evidenzia la necessità di un continuo processo di 'traslazione' da un ambito all'altro e, di conseguenza, conferma la presenza di interventi interpretativi che alterano il messaggio di partenza in quanto inevitabilmente influenzato dal soggetto interpretante. Il parallelismo tra scienza e letteratura che caratterizza il macrotesto obrieniano mostra che entrambe hanno come essenza il pensiero e il linguaggio umani ed entrambe si rivelano essere strumenti investigativi limitati; al contempo, però, condividono l'importante qualità di avere infinite potenzialità creative.

Pur non essendo rilevante quanto in *The Third Policeman* e *The Dalkey Archive*, anche in *At Swim-Two-Birds* è possibile rintracciare alcuni riferimenti al tema scientifico. Così, ad esempio, vi è già *in nuce* l'associazione tra scrittore e scienziato che sarà incarnata dall'eccentrico de Selby/De Selby, catalizzatore delle vicende degli altri due romanzi. L'esempio più evidente è la parodia (fanta)scientifica di un esperimento laboratoriale sul corpo umano (e/o sul testo letterario): il sostantivo che indica la tecnica compositiva dell'*aestho-autogamy* è di per sé quanto indicativo, dato che è un composto formato dal prefisso *aestho-*, che richiama la ricerca estetica e l'arte, e da *autogamy*, un termine della biologia indicante l'unione di due gameti provenienti dallo stesso individuo. L'associazione di questa peculiare pratica letteraria a un 'concepimento in provetta' svolto in un laboratorio scientifico evidenzia il carattere artificiale della creazione letteraria e, allo stesso tempo, l'eccezionalità del fatto che uno scrittore scelga di 'dare vita' a personaggi nuovi invece di plagiarli da altri testi. Così, un ritaglio di giornale annuncia che la nascita di Furriskey rappresenta l'importante traguardo di una vita interamente consacrata alla ricerca da parte del romanziere-scienziato: «The birth of son at the Red Swan Hotel is a fitting tribute to the zeal and perseverance of Mr Dermot Trellis, who has won International repute in connexion with his researches into the theory of aestho-autogamy. The event may be said to crown the savant's life-work» (AS, 40).

Inoltre, nella descrizione del 'neonato' Furriskey, il narratore enfatizza le sue doti scientifiche spiegando che «He is very proficient mentally having an unusually firm grasp of the Latin idiom and a knowledge of Physics extending from Boyle's Law to the Leclanche Cell and the Greatspot Photometer» (AS, 40); il nuovo personaggio viene immediatamente sottoposto a test attitudinali che hanno risultati positivi: «He would seem to have a special aptitude for mathematics. [...] he solved a 'cut' from an

advanced charter of Hall and Knight's Geometry and failed to be mystified by an intricate operation involving the calculus» (AS, 40). In seguito, Furriskey intraprenderà una serie di discussioni erudite con i due amici Shanahan e Lamont dando sfoggio del proprio indottrinamento e mostrando «his resource and his generous urge to spread enlightenment» (AS, 191), suggerendo un'idea di conoscenza che prevede una sorgente, vale a dire se stesso, che trasmette il sapere a dei destinatari passivi.

La discussione colta tra i tre personaggi, oltre a essere uno dei *cliché* della narrativa di O'Brien, appare estremamente interessante perché vede contrapposte due diverse concezioni, quella del dubbio epistemologico e della costruzione collettiva dei saperi rappresentata da Shanahan, il quale, significativamente, sostiene «I prefer the question to the answer»<sup>4</sup> (AS, 190), e quella della fede assoluta nella ragione umana rappresentata da Lamont e Furriskey che, invece, si cimentano in un lungo elenco di risposte (malgrado non sia stata posta alcuna domanda), spaziando ecletticamente tra ambiti eterogenei quali la fisica, la geometria, la chimica, la zoologia, la medicina, la teologia, l'epica, la storia e, infine, fornendo persino una lezione su come interpretare il contatore del gas. Shanahan è convinto che la funzione della scienza consista nel migliorare la vita quotidiana delle persone anche negli aspetti più banali, come dimostra la sua enumerazione di rimedi casalinghi quali «a cold watch-key applied to the neck will relieve nose-bleeding. Banana-skins are invaluable for imparting a gloss to brown shoes» (AS, 189), e odia l'astrazione teoretica perché «a man who confines knowledge to formulae necessary for the resolution of an algebraic or other similar perplexity, the same deserves to be shot with a fusil, or old-fashioned light musket. True knowledge is unpractised or abstract usefulness» (AS, 189). Lamont, al contrario, fa dell'algebra teorica una vera e propria fede, al punto da aver elaborato una definizione numerica per il mistero di Dio: «God is the root of minus one. He is too great a profundity to be compassed by human cerebration. But Evil is finite and comprehensible and admits calculation. Minus One, Zero and Plus One are the three insoluble riddles of Creation» (AS, 190).

In *The Third Policeman*, scienza e logica assumono un ruolo primario. La critica si suddivide essenzialmente in tre correnti di pensiero: la prima interpreta il romanzo come fantascientifico, Cataldi e Andrew Spencer, ad esempio, vi rintracciano alcuni *tòpoi* di questo genere quali l'uso di un gergo pseudo-scientifico per descrivere leggi fisiche d'invenzione,

<sup>4</sup>Una prospettiva condivisa dal Good Fairy il quale, durante l'interrogatorio per il processo a Trellis, infastidisce il giudice dando risposte estremamente evasive e infine spiegando: «Answers do not matter as much as questions [ ... ]. A good question is very hard to answer. The better the question the harder the answer. There is no answer at all to a very good question» (AS, 201).

il tema del viaggio nel tempo e in mondi paralleli, la presenza della figura dello scienziato pazzo che vuole distruggere il mondo e della macchina come minaccia all'integrità dell'essere umano<sup>5</sup>, la seconda lo inserisce nel genere del *nonsense*, come suggeriscono Lanthers, che ha individuato l'uso di «twisted logic to create a closed circuit of organised insanity which operates entirely by its own rules»<sup>6</sup>, Wim Tigges e, più recentemente, Taaffe<sup>7</sup>, e la terza vi rintraccia una peculiare forma di *Fantasy* «costruito sui principi della scienza razionale», come sostiene Ferrari<sup>8</sup>. Tale tendenza a essere confuso con i generi limitrofi, come anticipato, rende estremamente «vischiose»<sup>9</sup> le definizioni del fantastico provocando un'inquietudine dovuta alla confusione tra senso e non-senso, tra spiegazioni logiche e illogiche e tra empirico e astratto. Malgrado la scarsa nitidezza delle categorie letterarie appena menzionate, verranno illustrati alcuni elementi di *The Third Policeman* che riescono a intaccare la compattezza del mondo conosciuto in modo molto più incisivo di quanto facciamo fantascienza, *nonsense* e *Fantasy*, i quali descrivono scenari alternativi molto distanti dal «paradigma di realtà» del lettore (ad esempio un futuro iper-tecnologizzato, un mondo alla rovescia o un lontano Medioevo popolato da elfi e folletti) che quindi non viene messo seriamente in discussione. In modo ancor più evidente rispetto agli altri testi obrieniani, il secondo romanzo dell'autore presenta «un enigma che scuote le fondamenta del nostro universo, mette a confronto *cosmo* e *caos*, delegittima il «paradigma di realtà» con cui interpretiamo le cose che ci circondano (e senza fornirci soluzioni alternative)»<sup>10</sup>.

<sup>5</sup> Cataldi sostiene che «in *The Third Policeman* sono evidenti gli elementi di contatto con il genere fantascientifico» (cfr. M. Cataldi, *Mito edenico, utopia e fantascienza nella narrative di Flann O'Brien*, cit., p. 156) e, parallelamente, Spencer scrive che ci sono «Elements of the science fiction genre» (cfr. A. Spencer, *Many Worlds: The New Physics in Flann O'Brien's The Third Policeman*, «Éire-Ireland», XXX, 1, Spring 1995, p. 147). Il romanzo, inoltre, è stato ritenuto come una possibile chiave degli enigmi che avvolgono la famosa serie televisiva dalle atmosfere fantascientifiche *Lost*. La comparsa per alcuni secondi della copertina di *The Third Policeman* in una puntata della seconda serie andata in onda negli Stati Uniti nel 2005 ne ha provocato un clamoroso boom di vendite; si veda l'articolo *Lost Revives Irish Novel Interest*, <<http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/4746918.stm>>, 24 February 2006 (10/2014).

<sup>6</sup> J. Lanthers, *Still Life Versus Real Life: The English Writings of Brian O'Nolan*, in W. Tigges (ed.), *Explorations in the Field of Nonsense*, Rodopi, Amsterdam 1987, p. 165.

<sup>7</sup> W. Tigges, *Ireland in Wonderland: Flann O'Brien's The Third Policeman as a Nonsense Novel*, in C.C. Barfoot, T. D'Haen (eds), *The Clash of Ireland*, Rodopi, Amsterdam 1989, pp. 195-208; C. Taaffe, *Ireland Through the Looking-Glass*, cit.

<sup>8</sup> R. Ferrari, *Scientists in Wonderland. The Third Policeman di Flann O'Brien*, cit., p. 351.

<sup>9</sup> Angela Guidotti parla di «stato di vischiosità» per indicare le incertezze che ancora investono il dibattito teorico sul fantastico (cfr. A. Guidotti, *Surrealismo e fantastico nel Novecento*, cit., p. 23).

<sup>10</sup> S. Lazzarin, *Il modo fantastico*, Laterza, Roma 2000, p. 17.

Il giudizio di Tigges su *The Third Policeman* è un chiaro esempio dei problemi terminologici tuttora irrisolti inerenti le forme letterarie appena menzionate. Lo studioso olandese, infatti, giustifica la sua attribuzione del romanzo al genere del *nonsense* con spiegazioni che, in base all'approccio teorico adottato in questo studio, corrispondono in modo quasi puntuale a quelle del fantastico; quando sostiene che «*TTP* is a nonsense novel partly because no clear "message" is explicitly conveyed, but mainly because in the whole of the novel a constant shifting and reshifting of perspectives takes place, and a balance between various polarities is kept up»<sup>11</sup>, il critico sembra descrivere quella impossibilità di dare conto in modo definitivo del testo e di estrapolarne un messaggio definito da Todorov *hésitation*. Per definizione, infatti, il fantastico lascia in sospenso il giudizio provocando un blocco conoscitivo e, proprio come avviene nel romanzo obrieniano, rimane in un «perennial static balance»<sup>12</sup>. I quattro elementi rintracciati da Tigges come caratteristici del *nonsense*, inoltre, richiamano le definizioni del fantastico illustrate nel primo capitolo di questo lavoro: «an unresolved tension between presence and absence of meaning, lack of emotional involvement, playlike presentation, and an emphasis, stronger than in any other type of literature, upon its verbal nature»<sup>13</sup>. L'unico lampante distinguo è che il fantastico non ha la leggerezza del *nonsense*, non ha affatto «un'assenza di coinvolgimento emotivo».

È lo stesso Tigges ad ammettere la presenza di due punti deboli nella propria interpretazione; la descrizione dei sentimenti del protagonista contenute nel romanzo, per lo studioso, sarebbero incompatibili con la sua definizione del *nonsense* come genere a-sentimentale e privo di elementi emotivi. In effetti, Tigges identifica dei «moments of beauty and fear»<sup>14</sup> che contraddicono il carattere *nonsensical* del romanzo; tuttavia, continua il critico, non lo trasformerebbero in «unpleasant» perché «Like Alice, to a large extent the narrator of *TTP* manages to adapt himself to his surroundings»<sup>15</sup>. Ma Tigges sembra sottovalutare i «moments of fear» del romanzo e li pone come sporadiche eccezioni, rintracciandone solo due esempi: la crisi di pianto e disperazione del protagonista che scopre di non potersi impossessare delle ricchezze dell'Eternity e il breve periodo di attesa nell'oscurità del giardi-

<sup>11</sup> W. Tigges, *Flann O'Brien*, in Id., *An Anatomy of Literary Nonsense*, Rodopi, Amsterdam 1988, p. 216.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 55.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 215. Per il critico sono esempi di questi «momenti di bellezza» le descrizioni idilliache del paesaggio della *parish* e i manufatti di MacCruiskeen; nel romanzo, gli scrigni costruiti dal poliziotto, in effetti, vengono descritti con insolita enfasi: sono «perfect in [their] proportions and without fault in workmanship» (TP, 72), sono dotati di «shiny brass corner-pieces beautifully wrought and curved impeccably» (TP, 72) e hanno «a shine like the sun on the sea» (TP, 72).

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 214.

no di Mathers prima dell'incontro con il Terzo Poliziotto. Il sentimento di terrore, invece, risulta ben più pervasivo nel corso della strana avventura di questo personaggio. Una frase come «I would like to be far away from here» (TP, 88) dimostra il suo sentimento di totale sgomento e come non riesca affatto ad «adattarsi» al nuovo mondo in cui si trova; per di più, la generale atmosfera perturbante del romanzo è dimostrata dalla ricorrenza di termini quali «fear» (TP, 17, 100, 123, 134), «afraid» (TP, 32, 87, 130, 186, 187, 204), «shock» (TP, 14), «terrifying» (TP, 25), «frightening» (TP, 56, 111, 134), «unusual» (TP, 45, 56, 61), «unfamiliar» (TP, 56), «horror» (TP, 25, 28, 111, 133, 186), «disquieting» (TP, 45, 56), «unnatural» (TP, 55, 56, 204), «queer» (TP, 13, 50, 59, 69, 75, 80), «tricky» (TP, 14, 45, 49), «strange» (TP, 41, 180, 181), «inhuman» (TP, 184) e «diabolical» (TP, 111, 184). È allora opportuno ricordare che, in una lettera al proprio editore, O'Brien definisce il protagonista del romanzo «surprised and frightened at everything»<sup>16</sup> e, alquanto significativamente, nel proporgli una sorta di sinossi, parafrasa (inconsapevolmente?) la descrizione freudiana dell'esperienza dell'*Unheimliche*: «the re-discovery of the familiar, the re-experience of the already suffered, the fresh-forgetting of the unremembered»<sup>17</sup>. Il profondo disagio del protagonista appare allora incontrovertibile. Questi elementi, insieme alle interpretazioni di critici come Clissmann, secondo cui «the book develops with a consistent pattern of horrifying experience»<sup>18</sup> e Gallagher che sostiene che «despite hilarious passages, there is a perturbing overall atmosphere and a certain *malaise* subsists even after all the tricks of the fantastic genre have been recognised»<sup>19</sup>, confermerebbero la rilevanza del sentimento *unheimlich* nel romanzo.

Eppure in *The Third Policeman* esiste anche una componente di *nonsense*, di indifferente leggerezza totalmente distaccata da qualsiasi tipo di emozione e del tutto svincolata dai normali processi del pensiero logico; tale atteggiamento, però, non caratterizza tanto il protagonista, bensì gli infabuli poliziotti, i quali accettano, apparentemente senza problemi, la complessità e la contraddittorietà del mondo che li circonda, si muovono con disinvoltura in un universo regolato da leggi incomprensibili e sono del tutto insensibili nei confronti del 'perturbato' protagonista, che è angosciato, insicuro, dubbioso e costantemente spaventato da ciò che non comprende. Parimenti, anche le teorie di de Selby sono esempi di *nonsense* in quanto si reggono su una logica interna che non ha alcun riscontro nella realtà empirica. Lo scienziato è talmente sicuro delle proprie capacità intellettive da difendere posizioni che appaiono irragionevoli, appunto, prive di senso;

<sup>16</sup> F. O'Brien, *Letter to W. Saroyan* (14/02/1940), cit. in *Publisher's Note*, TP, 207.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> A. Clissmann, *A Critical Introduction*, cit., p. 159.

<sup>19</sup> M. Gallagher, *The Third Policeman: A Grave Yarn*, cit., p. 196.



al contempo, il protagonista sembra impiegare tutte le proprie energie per darne conto con piglio scientifico nel tentativo di renderle 'sensate'. Gli elementi di *non-sense* del romanzo incarnati dai poliziotti e da de Selby, quindi, costituirebbero la controparte del *sense* del protagonista; mentre i primi sono perfettamente a proprio agio all'interno della cornice surreale della *parish*, questo, non essendo consapevole di trovarsi nell'aldilà, conserva i paradigmi interpretativi che erano validi nel mondo terreno. È dunque la contraddittorietà di questi due atteggiamenti a produrre l'effetto di dialogicità irrisolvibile tipica del fantastico.

A questo proposito, Taaffe ricorda una colonna di *Cruiskeen Lawn* in cui Myles sostiene che «nonsense is a new sense» (BM, 248), ciò non sembra tuttavia suffragare un'interpretazione di *The Third Policeman* come *nonsense novel*, piuttosto conferma la difficoltà dell'uomo comune – l'*everyman/noman* protagonista del romanzo – nel fare i conti con questo «nuovo senso». Il romanzo rappresenta proprio lo scarto tra l'*old sense*, incarnato dalle prospettive tradizionali in ambiti tanto disparati quali il romanzo realista, la scienza newtoniana, la geometria euclidea, le rappresentazioni cristiane della vita eterna, e il *new sense*, vale a dire una visione più complessa della realtà che impone all'essere umano di accettare la Relatività, l'esistenza di mondi imperscrutabili come quelli teorizzati dalla fisica quantistica e che spingono a rimettere in discussione molti rassicuranti punti di riferimento del passato.

Nello stesso editoriale, inoltre, Myles si rammarica del fatto che l'Irlanda non fosse in grado di dare i natali a scrittori di *nonsense* a causa della sua cultura spiccatamente provinciale e dell'ottuso patriottismo: «Ireland cannot produce a Lear, a Lewis Carroll, or a W.S. Gilbert»<sup>20</sup>. Così, l'affermazione di Taaffe «what places *The Third Policeman* most firmly within the nonsense mode is its inherent resistance to being taken too seriously»<sup>21</sup> è vera solo parzialmente: in numerose occasioni, il romanzo induce al riso, ma, un po' come avviene nel Teatro dell'Assurdo, l'atmosfera dominante risulta insopportabile e «horrifying»<sup>22</sup>. O'Brien stesso espresse dei dubbi riguardo agli effetti comici del proprio romanzo: «It's supposed to be very funny but I don't know about that»<sup>23</sup>. Per Taaffe l'effetto di straniamento prodotto dal testo deriverebbe dall'insolita convivenza di elementi familiari ed elementi incomprensibili; di fatto, la studiosa descrive esattamente il disagio provocato dal sentimento di 'strana familiarità' definita dal perturbante freudiano e base dell'esperienza fantastica: «[in TP] it is the balance of strangeness and familiarity that is so disquieting»<sup>24</sup>.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> C. Taaffe, *Ireland Through the Looking-Glass*, cit., p. 69.

<sup>22</sup> A. Clissmann, *A Critical Introduction*, cit., p. 152.

<sup>23</sup> F. O'Brien, *Letter to W. Saroyan* (14/02/1940), cit.

<sup>24</sup> C. Taaffe, *Ireland Through the Looking-Glass*, cit., p. 82.

Gallagher, invece, asserisce la fantasticità di *The Third Policeman* in modo talmente convincente da attribuire al testo un vero e proprio inventario dei *tòpoi* caratteristici di questa forma letteraria: «*The Third Policeman* offers a whole inventory of fantastic themes and motifs, as if O'Brien had deliberately scanned the *répertoire* of the genre»<sup>25</sup>. La studiosa esamina l'interazione tra l'impianto fantastico del romanzo e i suoi comici per capire se questi vi creino delle crepe o se, invece, rafforzino la 'fantasticità'. L'empatia del lettore con l'angosciato protagonista, ad esempio, è considerato uno dei *sine qua non* del fantastico, ma, in questo testo, spesso sembra vacillare a causa della comicità delle situazioni nelle quali si trova l'anonimo personaggio e perché difficilmente le assurde teorie di de Selby e le stravaganti interpretazioni della teoria atomica illustrate dal Sergente possono essere viste come minacce concrete alla sua incolumità. Tuttavia, la derisione non sembra mai essere indirizzata 'contro' il protagonista, ma, anzi, pare accordarsi con i suoi sentimenti e prendere di mira ciò che lo circonda, in particolare, i due poliziotti e de Selby e, come anticipato, il loro non-senso. Inoltre, durante l'incontro con Fox, il protagonista sembrerebbe risolvere l'indeterminabilità del fantastico ed entrare nel regno del meraviglioso perché accetta l'esistenza di un elemento magico come l'*omnium* i cui straordinari poteri sarebbero la causa delle tante stranezze della sua nuova vita; ben presto, però, diventa chiaro che questa sorta di epilogo rappresenta una mera illusione, infatti la condizione del protagonista non subirà alcun mutamento, né si impossesserà di questa magica sostanza come gli viene promesso. Semmai, è possibile ipotizzare che un importante cambiamento coinvolga direttamente il lettore, il quale, probabilmente, riuscirà a mettere da parte la propria esitazione e a uscire dal fantastico ottenendo una risposta 'razionale' ai numerosi dubbi circa la 'possibilità' delle vicende narrate: «all the queer ghastly things which have been happening to [the narrator] are happening in a sort of hell which he earned for the killing»<sup>26</sup>. Ma, malgrado questa scoperta, al fruitore del testo resta comunque un senso di inquietudine perché «the real world can also be a hell. We recognise in the extraterrestrial world too many echoes of the world in which we live not to feel a certain *malaise* [...] for O'Brien the real world itself is nightmarish»<sup>27</sup>. Le parole di Myles «we are all in hell, or in something so near it as makes no matter»<sup>28</sup> appaiono particolarmente adatte a supportare questa interpretazione. Gallagher conferma l'idea della condizione 'sisifica' del protagonista di *The Third Policeman*, l'inutilità della sua fuga finale e, più in generale, la struttura ripetitiva dell'intero romanzo mostrano i limiti delle capacità dell'essere umano,

<sup>25</sup> M. Gallagher, *The Third Policeman: A Grave Yarn*, cit., p. 201.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> Ivi, p. 203.

<sup>28</sup> M. na gCopaleen, *Cruiskeen Lawn*, «The Irish Times», 22 December 1950, p. 1.

intrappolato in una inconsapevole condizione di schiavitù, in particolare, la schiavitù dalla propria mente razionale; i misteri della *parish*, dunque, rifletterebbero quelli della vita quotidiana: «*The Third Policeman* appears [...] as the projection of what O'Brien found mysterious, strange, disturbing, not just the unknown of after life, but the mystery of existence itself»<sup>29</sup>. Ciò sarebbe confermato dalla ricorrenza di strutture a cerchi concentrici che, a livello intradiegetico, rafforzano il senso claustrofobico di questo inferno, mentre, in quello extradiegetico, esprimono «the mental *malaise* of modernity, the restlessness of a century deprived of all certainty, having witnessed the collapse of man's trust in the rationality of the universe. [...] This estrangement corresponds to that of a Euclidian brain steeped in a relativistic system, it also represents the puzzlement of modern man who, having lost the solid foundations of the Newtonian system, has the impression that this world has become another world»<sup>30</sup>.

Nel mondo del primo capitolo, il solo a nutrire degli interessi culturali è il protagonista perché i suoi genitori sono presentati come umili fattori che, sperando nel riscatto sociale, permettono al figlio di avere una buona educazione mandandolo in collegio; Divney è «lazy and idle-minded» (TP, 7); e gli abitanti del paese appaiono come dei bigotti moralisti pieni di pregiudizi, intenti solo a fare pettegolezzi o a esaltare i valori della carità e dell'amicizia in modo piuttosto ottuso, perché scambiano il legame tra il protagonista e Divney per un'esemplare amicizia: «They said that human friendship was a beautiful thing and that Divney and I were the noblest example of it in the history of the world. If other people fell out or fought or disagreed, they were asked why they could not be like me and Divney» (TP, 14). Invece, non appena il protagonista entra nella nuova dimensione dell'oltretomba, improvvisamente, tutti i personaggi che incontra, di qualsiasi estrazione siano, appaiono dotati di un piglio intellettuale e, soprattutto, amano dilungarsi in estenuanti spiegazioni su quanto da loro scoperto per mezzo di insoliti esperimenti o esplorazioni. È come se nell'aldilà tutti i personaggi si accordassero con le aspirazioni intellettuali del narratore che, come si è visto, imbeve l'intero testo di riflessioni colte – o della parodia di queste – e lo presenta sotto forma di trattato analitico con tanto di apparato bibliografico e note a piè di pagina.

La rilettura comica della teoria atomica offerta dal Sergente è già stata analizzata nel precedente capitolo. Sulle influenze della Relatività e della fisica quantistica in *The Third Policeman* molto è già stato scritto dalla critica<sup>31</sup>. Lanteris ricorda che proprio negli anni Trenta le nuove scoperte

<sup>29</sup> M. Gallagher, *The Third Policeman: A Grave Yarn*, cit., p. 203.

<sup>30</sup> Ivi, pp. 204-205.

<sup>31</sup> Il primo a essersene occupato è stato Charles Kemnitz nel suo circostanziato studio *Beyond the Zone of Middle Dimension: A Relativistic Reading of The Third Policeman*, «Irish

scientifiche ebbero portata rivoluzionaria provocando un inedito avvicinamento tra scienza e arte: «Quantum mechanics changed the status of science as a fact-based method of discovering the unchanging nature of things, showing its aims and methods to be more akin to those of the arts than was traditionally thought»<sup>32</sup>; inoltre la studiosa mette in evidenza l'uso ridondante del termine *mechanics* all'interno del romanzo, probabile riferimento alla meccanica dei quanti. In effetti, le occorrenze di questa espressione sono numerosissime. Le azioni compiute dal protagonista durante la scena dell'omicidio sembrano quelle di un automa: «I went forward mechanically» (TP, 17); immediatamente dopo l'esplosione della bomba che lo uccide, nel tentativo di stringere la *black box* sotto le assi del pavimento nella casa di Mathers le sue dita si chiudono «mechanically» (TP, 24) senza però afferrare niente, immediatamente, allora, inizia a guardarsi intorno «in a cold mechanical way» (TP, 25) per capire che cosa sia accaduto; gli occhi perturbanti del fantasma di Mathers sono descritti come «not genuine eyes at all but mechanical dummies animated by electricity» (TP, 26); nel mondo della *parish*, poi, gli esseri umani somigliano a delle macchine e si confondono con gli oggetti circostanti: «the world rang in my ear like a great workshop. Sublime feats of mechanics

University Review», XV, 2, Spring 1985, pp. 56-72. Lo studioso rintraccia un'opposizione tra la fisica newtoniana che 'regola' il primo capitolo – corrispondente, come si è visto, a ciò che il testo formula come 'reale' – e la *parish* dove regnano la Relatività e la Quantistica. I limiti del lavoro di Kemnitz sono stati mostrati da Mary A. O'Toole, secondo la quale il romanzo non può essere ridotto meramente a questo dualismo perché appare piuttosto come «a melange of many theories of time, space, matter, and energy, not programmatically but eclectically» (M. Orvell, M.A. O'Toole, *The Theory of Serialism in The Third Policeman*, «Irish University Review», XVIII, 2, Autumn 1988, p. 216). Infatti, O'Toole, pur dimostrando la profonda influenza di Dunne sul romanzo, sostiene che O'Brien abbia unito varie teorie di diversi scienziati e filosofi creando un universo «incomprehensible and erratic» (ivi, p. 217) nel quale le idee di de Selby sono «an absurd combination of Newtonian physics (including Zeno's paradox), serialism or discontinuous action, Idealism, and relativity» (ivi, p. 221). Quanto approfonditamente lo scrittore conoscesse le teorie einsteiniane non è ancora stato chiarito. Kemnitz e Hopper hanno pareri discordanti in proposito; mentre il primo ipotizza che O'Brien avesse un'approfondita conoscenza della fisica atomica acquisita attraverso la lettura diretta dei testi di Einstein o, almeno, di *Essays in Science*, – a detta del critico, uno dei più facilmente accessibili –, che era uscito nel 1934 per la casa editrice newyorkese Philosophical Library; Hopper ritiene che l'autore avesse una conoscenza elementare di tali teorie, mediata dagli allora famosissimi testi divulgativi di Dunne, un'interpretazione che sarebbe suggerita anche dal biografo di O'Brien quando ricorda che la lettura dei testi di Dunne era estremamente in voga tra gli intellettuali dublinesi negli anni Trenta e Quaranta e spiega che «it was certainly one of the affectations of Myles na Gopaleen that he understood the theories of relativity [...] but he nowhere says anything about relativity that could not have been gleaned from adequate popularization» (cfr. A. Cronin, *No Laughing Matter*, cit., p. 103).

<sup>32</sup>J. Lanthers, *Unimaginable Dimensions: The Third Policeman*, cit., p. 210.

and chemistry were evident on every side» (TP, 129); infatti, il diabolico Sergente ha un'apparenza robotica: «His lower jaw hung loosely also as if it were a mechanical jaw on a toy man» (TP, 169).

Se la teoria della Relatività ha minato i riferimenti spazio-temporali fino a quel momento ritenuti inoppugnabili e ha fatto vacillare l'idea di una scienza in grado di rivelare leggi eterne e indiscutibili, ha anche lasciato spazio all'incertezza offrendo involontariamente materiale per l'invenzione letteraria e comica. In una lettera scritta al proprio editore durante la stesura di *The Dalkey Archive*, O'Brien spiegherà come, proprio prendendo ispirazione dalle più innovative teorie scientifiche, sia possibile inventare dei mondi fantastici che sono al contempo perfettamente coerenti:

You may remember Dunne's two books *An Experiment with Time* and *The Serial Universe*, also the views of Einstein and others, the idea is that time is a great flat motionless sea. Time does not pass; it is we who pass. With this concept as basic, *fantastic but coherent situations* can easily be devised, and in effect the whole universe torn up in a monstrous comic debauch. Such obsessions as nuclear energy, space travel and landing men on the moon can be made to look as childish and insignificant as they probably are.<sup>33</sup>

Probabilmente, non è da sottovalutare il contatto che O'Brien ebbe con il premio Nobel per la fisica Erwin Schrödinger, il quale, proprio nel 1939, aveva lasciato l'Austria a causa delle proprie idee anti-naziste per rifugiarsi a Dublino dove divenne direttore della School of Theoretical Physics. Nel suo saggio *Many Worlds: The New Physics in Flann O'Brien's The Third Policeman*<sup>34</sup>, Andrew Spencer riporta che il fisico austriaco si immerse nella vita culturale della città partecipando attivamente ai dibattiti che si tenevano nell'abitazione di Desmond MacNamara frequentati da O'Brien e da altri scrittori come Brendan Behan, Anthony Cronin e Patrick Kavanagh. La teoria di Schrödinger sulla presenza di onde provocate dal continuo movimento di particelle sembra echeggiare nelle parole del poliziotto MacCruiskeen quando, con piglio scientifico, espone all'incredulo protagonista la propria capacità di interferire con le onde sonore ed elettromagnetiche. Infatti, dopo aver suonato un misterioso strumento musicale di sua invenzione simile a una fisarmonica che non emette alcuna nota udibile – «a little black article like a leprechaun's piano with diminutive keys [...] and brass pipes and circular revolving cogs like parts of a steam engine» (TP, 71) –, spiega di possedere la capacità di distinguere le «vibrations of the true notes [...] so high in their fine frequencies that they cannot be appreciated by the human earcup» (TP, 77). È interessante notare la consonanza con la già menzionata idea di Todo-

<sup>33</sup> F. O'Brien, *Letter to T. O'Keefe* (21/09/1962), cit. in A. Clissmann, *A Critical Introduction*, cit., p. 292 (corsivo mio).

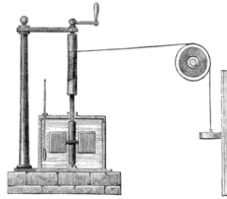
<sup>34</sup> A. Spencer, *Many Worlds*, cit.

rov riguardo alla scomparsa dei limiti tra spirito e materia e, dunque, anche tra strumenti musicali, suoni emessi e soggetti che ascoltano:

On écoute une musique, mais il n'y a plus l'instrument de musique, extérieur à l'auditeur et produisant les sons, d'une part, puis l'auditeur même, d'autre part. (T. Todorov 1979 [1970], p. 123)

Si ascolta musica, ma non vi è più l'uditore da un lato, e dall'altro lo strumento musicale che produce suoni ed è esterno rispetto all'uditore. (Trad. it. di Klersy Imbriadori 1991 [1981], p. 121)

Inoltre, il poliziotto sostiene di essere in grado di allungare le onde luminose per trasformarle in suono e, a loro volta, in calore, utilizzando un complesso meccanismo a manovella la cui descrizione, forse non casualmente, ricorda lo strumento utilizzato da James Prescott Joule (1818-1889) per la dimostrazione dell'equivalenza tra calore e lavoro<sup>35</sup>:



Questo suo ennesimo superpotere sarebbe conferito dall'*omnium*, l'energia cosmica che muove tutto e «che alcuni chiamano Dio»:

Some people [...] call it energy but the right name is omnium because there is far more than energy in the inside of it [...]. Omnium is the essential inherent interior essence which is hidden inside the root of the kernel of everything [...]. It never changes. But it shows itself in a million ways and it always comes in waves. [...] Everything is on a wave and omnium is at the back of the whole shooting-match [...]. Some people call it God and there are other names. (TP, 113)

La convinzione che la realtà sia costituita da onde di varia natura spinge MacCruiskeen e il Sergente a impegnarsi in ulteriori stravaganti attività ed esperimenti come la raccolta estiva di suoni per poter avere luce durante l'inverno o il tentativo di individuare la frequenza delle onde che compongono gli alberi per avviare un proficuo commercio di legname<sup>36</sup>.

<sup>35</sup> Apparecchiatura adiabatica utilizzata da Joule a fine Ottocento per i suoi esperimenti sulla dispersione del calore; immagine tratta da J. Abbott, *New Theory of Heat*, «Harper's New Monthly Magazine», XXXIX, 231, August 1869, p. 327.

<sup>36</sup> In questa affannosa e rocambolesca ricerca di successo economico attraverso insolite imprese, la coppia MacCruiskeen-Pluck ricorda un'altra celeberrima coppia maschile uscita dalla penna di O'Brien, quella di Keats e Chapman le cui avventure sono narra-

Questa idea di continue trasformazioni dell'energia – forse applicazione del principio di conservazione dell'energia che sta alla base della prima legge della termodinamica – caratterizza anche le visioni metempscotiche del protagonista che immagina cosa sarà di lui dopo l'impiccagione<sup>37</sup>:

Perhaps I would be an influence that prevails in *water*, something *sea-borne* and far away, some certain arrangement of sun, light and *water* unknown and unbeheld, something far-from-usual. There are in the great world *whirls of fluid* and *vaporous* existences obtaining on their own unpassing time, unwatched and uninterpreted, valid only in their essential un-understandable mystery, justified only in their eyeless and mindless immeasurability, unassailable in their actual abstraction; [...] I might well in my own time be the true quintessential pith. I might belong to a lonely shore or be the agony of the *sea* when it burst upon it in despair. (TP, 165, corsivi miei)

Anche Joe, poco dopo, in apparente contrasto con la sua condizione di anima immortale, immagina cosa sarà del proprio destino dopo la morte, vagheggiando una serie di trasformazioni in diversi elementi naturali: «the wind [...]. Or the spirit of the scenery in some beautiful place like the Lakes of Killarney, the inside meaning of it if you understand me. [...] Or perhaps something to do with the sea. [...] A big wave in mid-ocean [...]. Or the smell of a flower, even» (TP, 167). Tale idea di continui mutamenti delle energie vitali di esseri animati e inanimati non solo richiama la termodinamica e le possibilità di commutazione delle energie descritte da Joule, ma sembra rifarsi anche a una visione panteistica della realtà probabilmente influenzata dalla cultura pagana irlandese<sup>38</sup>.

te in molti articoli di *Cruiskeen Lawn* e poi raccolte in volume in F. O'Brien, *The Various Lives of Keats and Chapman and The Brother* (1976), ed. by Benedict Kiely, Scribner, London 2003.

<sup>37</sup> È forse interessante notare che tali fantasticherie sembrano richiamare il pensiero ricorrente della morte per acqua di Stephen Dedalus in *Ulysses*.

<sup>38</sup> È pertinente ricordare che nel 1935 O'Brien si occupò del ruolo della natura nella poesia irlandese nella propria tesi di laurea. Clissmann ha individuato proprio in queste descrizioni idilliache di una natura accogliente e armonica la possibile essenza del romanzo: «O'Brien believes that [order, pattern and harmony] are inherent in man's world even if the sophistries of philosophy seek to convince him that they are not. The emotional stress of the book lies always in the evocation of nature and in the belief that it is this kind of perception which defines what is best in man» (cfr. A. Clissmann, *A Critical Introduction*, cit., p. 180). Questa interpretazione non è condivisa da Asbee che, invece, si dice disturbata dal sentimentalismo dei brani più idilliaci; citando una lettera all'editore in cui O'Brien sosteneva di volere eliminare il personaggio di Joe perché ritenuto «repulsive and obtrusive» (cfr. F. O'Brien, *Letter to P. Duggan*, 07/09/1940, cit. in S. Asbee, *Flann O'Brien*, cit., p. 63), Asbee commenta: «Joe's speech undoubtedly becomes sentimental as he imagines becoming a part of nature – perhaps it is this quality that led O'Brien to call him 'repulsive'» (*ibidem*). Secondo Kenner, la presenza di

Persino l'assassino Martin Finnucane ha una propria bizzarra teoria sui concetti di vita e morte che utilizza come alibi teoretico per i propri crimini e che, ancora una volta, ripete l'idea delle infinite attività di trasmutazione (termodinamica) presenti nel cosmo. Egli ritiene che l'uccisione di una persona sia un'azione in grado di liberare e rimettere in circolo energia vitale e così spera di poter vivere più a lungo compiendo il maggior numero possibile di omicidi. Nel tentativo di salvarsi dalla morte, il narratore decide di assecondare il *nonsense* di questi discorsi inventando di essere affetto da una serie di gravi patologie che affievolirebbero la sua quantità di energia vitale. Riuscirà infine a non essere ucciso, ma solo grazie a una fortuita casualità: entrambi i personaggi hanno la gamba sinistra di legno e Finnucane è il capitano della compagnia di mutuo soccorso dei «one-legged men» (TP, 162).

Mentre Mathers e Finnucane si occupano di questioni sovrannaturali – è importante ricordare che l'anziano personaggio oltre a dilungarsi sul contrasto manicheo tra il bene e il male illustra anche una teoria esoterica dell'esistenza che ripropone una visione seriale e a «onion skins» del mondo<sup>39</sup> –, le teorie deselbiane sono più prettamente 'naturali' e correate

un riferimento al paganesimo potrebbe essere una delle motivazioni che hanno spinto l'autore a rinunciare alla pubblicazione del romanzo. O'Brien viene descritto dal critico come un Quarto Poliziotto moralista che impone il proprio veto su un romanzo forse troppo apertamente anti-cattolico: «unlike the three policemen of Flann O'Brien's invention, the Fourth was Brian O'Nolan's explicitly formed and highly orthodox conscience, and he raised a huge white-gloved hand and boomed out 'No!'. [...] the book's vision of Eternity was subversive and devoid of hope. The book's hope consisted in pantheistic yearnings [...] like much else in the book, they have pagan Irish antecedents. And the Fourth Policeman reminded him they were wrong. Wrong» (H. Kenner, *The Fourth Policeman*, in A. Clune (Clissmann), T. Hurson (eds), *Conjuring Complexities. Essays on Flann O'Brien*, The Institute of Irish Studies, Belfast 1997, p. 71). In effetti, negli anni Sessanta, sull'onda del vasto successo della riedizione di *At Swim-Two-Birds*, l'autore avrebbe potuto riproporre il manoscritto del romanzo rifiutato nel 1939 per la pubblicazione ma, inspiegabilmente, non lo fece.

<sup>39</sup> Mary Power ha mostrato le connessioni tra il personaggio di Philip Mathers e un famoso MacGregor Mathers realmente esistito e membro di The Golden Dawn, una setta esoterica molto attiva nei primi decenni del Novecento, il cui nome potrebbe essere parodizzato dal titolo dello scritto deselbiano *The Golden Hours*. La società segreta era stata fondata a Londra nel 1888 e aveva annoverato tra i suoi adepti anche William Butler Yeats. Power riporta che nella sua introduzione a *The Kabbalah Unveiled* (1887), Mathers discute – esattamente come il personaggio del romanzo di O'Brien – i valori del negativo e del positivo; per lui il negativo è superiore al positivo in quanto indefinibile dalla ragione e quindi illimitato. Inoltre, la sua teoria secondo la quale il corpo umano sarebbe avvolto da strati di abiti colorati invisibili che si accumulano di anno in anno potrebbe ricondurre alla credenza nell'aura. Infine, sembra che la morte di Mathers sia rimasta avvolta nel mistero e che forse fu vittima di un omicidio come il Mathers di *The Third Policeman* (cfr. M. Power, *The Figure of the Magician in The Third*



da esempi di esperimenti che dovrebbero avvalorare la loro attendibilità scientifica. Le sue idee costituiscono dei plagi di ben note teorie filosofiche e scientifiche che vengono portate alle estreme, paradossali conseguenze, ma, come spiega il protagonista, «it is difficult to get to grips with his process of reasoning or to refute his curious conclusions» (TP, 120). La sua idea che il movimento sia un'allucinazione perché costituito da una successione di brevissime esperienze di stasi – vanamente comprovato da una rigorosa analisi, fotogramma per fotogramma, delle pellicole dei film di suo nipote, e, come ci informa il narratore, «failing to grasp the principle of the cinematograph» (TP, 52) –, sembra una revisione in chiave moderna dei due famosi paradossi zenoniani della corsa tra Achille e la tartaruga e della freccia che non riesce a colpire il bersaglio. Questa idea è estesa anche ai concetti di esistenza – «the permanent hallucination known conventionally as life» (TP, 98) – e di tempo, entrambi mere illusioni dell'essere umano: «Human existence de Selby has defined as 'a succession of static experiences each infinitely brief' [...] he discounts the reality or truth of any progression or serialism in life, denies that time can pass» (TP, 52). Per questo, probabilmente, nella sua personale filosofia, lutto, vecchiaia, amore, peccato e morte sono definiti «all unnecessary» (TP, 97).

Le teorie di Isaac Newton subiscono una simile estremizzazione: se la forza di gravità tiene oggetti ed esseri viventi saldamente ancorati al suolo, allora questa è una sorta di «'jailer' of humanity, keeping it on the one-directional line of oblivion» (TP, 98) che le impedisce di salire in moti ascensionali e liberatori. Al fine di affrancare l'umanità da questa condizione di 'prigionia', de Selby progetta delle «barometric pumps [...] to clear vast areas of the earth of the influence of gravitation» (TP, 98) che, però, spiega il narratore, non sembrano aver prodotto risultati positivi. L'idea che il peso corporeo sia una fastidiosa zavorra per la vita umana costituisce un importante filo conduttore del macrotesto obrieniano; alla leggerezza della figura di Mad Sweeny, del Sergente Craddock, campione olimpionico di salto in alto, di Quigley, un ennesimo scienziato presente in *The Third Policeman* che, in nome dei propri esperimenti, scompare su una mongolfiera e torna misteriosamente solo due settimane più tardi, di una serie di biciclette antropomorfe che riescono a muoversi da sole, anch'esse sfidando la forza di gravità, e del fratello del protagonista di *The Hard Life* che vende corsi per equilibristi per corrispondenza, infatti, sono contrapposte una serie di figure caratterizzate da un'eccezionale pesantezza. In *The Third Policeman*, alcuni dei transgenici uomini-bicicletta, non riuscendo a mantenere l'equilibrio, per non cadere devono appog-

giarsi ai muri, le figure dei poliziotti hanno un effetto altamente terrorizzante sul protagonista a causa dei loro «great fat bod[ies] in the uniform» (TP, 189) e, in effetti, il Sergente rivelerà di essere preoccupato per il proprio peso e che darebbe tutto «to get the beef down» (TP, 133); è inoltre interessante ricordare che la prima azione rituale da compiere prima dell'ingresso nell'Eternity è proprio la pesatura su un'insolita bilancia. L'esempio più significativo di questa smisuratezza è certamente il Mr Collopy di *The Hard Life* che in seguito all'ingestione di una dose eccessiva di *gravid water*, medicinale approntato dall'inventivo nipote Manus per la cura dei reumatismi, inizia inspiegabilmente ad aumentare di peso senza per questo ingrassare o crescere di statura. La sua morte grottesca per il crollo di un palco in un teatro di Roma è la più emblematica immagine del tema dell'ingombro del corpo umano<sup>40</sup>.

A dimostrazione della vischiosità dell'opera di O'Brien è interessante evidenziare che, in una lettera al suo editore Timothy O'Keeffe, lo scrittore espresse il proprio scetticismo nei confronti della critica letteraria e, in modo particolare, il timore che *The Dalkey Archive* potesse essere letto come un romanzo fantascientifico: «I have a horrible fear that some stupid critic (and which of them is not?) will praise me as a master of science fiction»<sup>41</sup>. Attraverso tale commento, tuttavia, l'autore sembra ammettere la 'pericolosa' prossimità delle sue invenzioni a questo genere. Come sarà evidenziato, questa sorta di riscrittura di *The Third Policeman* esplora dei mondi regolati da inconsuete leggi scientifiche per mettere in opposizione ragione e spiritualità; ma, ancora una volta, contrariamente alle letture proposte da alcune voci critiche, non sembrerebbe che questa dialettica venga risolta. Il testo appare profondamente dissacrante nei confronti sia degli eccessi di irrazionalità di certe forme di bigottismo ottuso sia delle menti troppo razionalizzanti; per questo, le improvvise illuminazioni messianiche dei personaggi vengono comicamente messe in ridicolo quanto gli eccessi di erudizione di De Selby, Joyce e Sergeant Fottrell.

Eppure, per Clissmann, nel romanzo «O'Brien emerges as a deeply religious man [...]. In O'Brien's view, all men who separate faith and intel-

<sup>40</sup> Per una conoscenza più dettagliata delle immagini di leggerezza e pesantezza, del tema della caduta e degli aspetti grotteschi inerenti il corpo umano in decadenza nell'opera di O'Brien – che presenta vari tipi di deformazioni e sofferenze: arti amputati, sifilide, emorroidi, reumatismi, nausea, vomito, paralisi, perdita di baricentro causata dalla 'bicciosità' e miopia – si vedano D. Jacquin, *Never Apply your Front Brake First, or Flann O'Brien and the Theme of the Fall*, in M. Harmon, P. Rafroidi (eds), *The Irish Novel in Our Times*, Publications de l'Université de Lille 3, Lille 1976, pp. 187-197 e Ead., *L'altération à la clef, ou le mode grotesque chez Flann O'Brien*, «Études Irlandaises», VIII, Décembre 1983, pp. 79-89.

<sup>41</sup> F. O'Brien, *Letter to T. O'Keeffe* (01/03/1963), in R. Hogan, G. Henderson (eds), *A Sheaf of Letters*, cit., p. 81.

lect and who try to solve the mysteries of the universe without recourse to faith can be described as “idiot-savant”»<sup>42</sup>. Anche Chris Morash, nel suo circostanziato studio sull’influenza della filosofia di Vico in *The Dalkey Archive*, mostra la natura conservatrice del romanzo che racchiuderebbe un tentativo di superare ogni ambiguità conoscitiva per cercare delle risposte definitive. Morash, infatti, concorda con Clissmann nel ravvisare l’intervento della Provvidenza come spiegazione dell’ambigua frase pronunciata da Mary nel finale:

[...] there is [...] the suggestion of a desire to move beyond the underlying doubt pertaining to the epistemological status of words [...]. Ultimately, this makes *The Dalkey Archive*, for all of its much vaunted experimentalism, a deeply conservative novel. Its final action is one of retrenchment in a suburban Eden of the old social and religious verities, such as marriage and childbirth.<sup>43</sup>

Se è vero che il testo presenta frequenti *allusioni* alla possibilità dell’esistenza di un’entità superiore e che Mick si dibatte tra diverse pulsioni alla ricerca della «Supreme Truth» (DA, 70), tuttavia, l’epilogo non sembra affatto proporre in modo aproblematico il matrimonio e la creazione di una nuova famiglia come risposte ai numerosi interrogativi sollevati nel corso del romanzo e, inoltre, non è così pacifico che si tratti di un *happy ending* per il protagonista, dato che è possibile che il «baby» (DA, 192) a cui fa riferimento Mary sia di un altro uomo. Pur non giungendo mai a demolire completamente l’ipotesi di una realtà trascendente, gli incalzanti riferimenti ai limiti della conoscenza umana sembrano, da un lato, suggerire la necessità di ‘arrendersi’ di fronte al mistero, dall’altro, confermare l’impossibilità di affidarsi a un messaggio univoco come quello proposto dalla religione, anche se, come spiega De Selby, le strade che portano a Dio assumono diversi nomi: «Christianity is God’s religion, but Judaism, Buddhism, Hinduism and Islam are tolerable manifestations of God» (DA, 70).

Come *The Third Policeman*, anche *The Dalkey Archive* narra i dubbi del protagonista che si trova completamente solo a confrontarsi con numerosi interrogativi sull’amore, la religione, la scienza e, in parte, la letteratura. Ma, mentre le figure che incontra appaiono saldamente ancorate a un loro precipuo microcosmo di certezze – Mary è sicura di voler avere un bambino e una famiglia, De Selby è convinto che solo l’estinzione possa salvare il genere umano e, quando rinuncia a distruggerlo, conserva la salda base delle proprie sicurezze scientifiche, il Sergente interpreta la realtà in ter-

<sup>42</sup> A. Clissmann, *A Critical Introduction*, cit., p. 323.

<sup>43</sup> C. Morash, *Augustine... O’Brien... Vico... Joyce*, in A. Clune (Clissmann), T. Hurson (eds), *Conjuring Complexities*, cit., p. 142.

mini materialistici, Joyce sembra credere che la fedeltà filologica alle sacre scritture possa riequilibrare la Chiesa cattolica e, probabilmente, anche la vita umana e, infine, Hackett appare nichilisticamente indifferente a tutto ciò che gli accade intorno ma nel frattempo si diverte con Mary –, Mick, invece, si dimostra fino alla fine profondamente tormentato e incerto. Le sue lunghe e volutamente tediose<sup>44</sup> elucubrazioni mentali assumono spesso la forma di liste che tentano di semplificare il caos della realtà e di imporre un'organizzazione razionale agli eventi sovranaturali di cui è testimone; ma questo suo costante sforzo si dimostra del tutto vano come rivelano i suoi inutili auto-incitamenti come «he sternly told himself to behave rationally and to see to it that when decisions were made, they were sound as well as irrevocable» (DA, 132). Mick è incapace di adottare una prospettiva razionale, e al contempo non riesce a trovare una valida alternativa nella clausura o nell'amore coniugale.

Il nuovo De Selby, proprio come il suo omonimo precursore, nutre una profonda passione per scienza e tecnologia. La sua dichiarazione «My vocation is enquiry and action, not literature» (DA, 33) propone un'opposizione tra la solidità della ricerca scientifica e la letteratura; anche se parla di «vocazione», in effetti, al contrario dell'altro de Selby, fisicamente assente ma presente per il tramite delle proprie opere, questo non è affatto dedito alla scrittura, ma si occupa esclusivamente di indagini empiriche e teorizzazioni verbali; peraltro, il suo esserci in 'carne e ossa' e il suo corpo balzano immediatamente in primo piano all'inizio del romanzo dato che una sua ferita al piede costituisce il pretesto per l'incontro con Mick e Hackett che si offrono di accompagnarlo a casa avviando l'intera vicenda narrativa. Al pari di Dunne, che proponeva il proprio studio con il rigore delle scienze sperimentali intitolandolo, appunto, *An Experiment with Time* (1927), De Selby sostiene: «it's not information I'll supply but experience» (DA, 21). Non casualmente, si autoconferisce il titolo di «my own doctor» (DA, 9) e si autodichiara «serious and truthful» (DA, 12); la sua sete di conoscenze sembra non avere limiti perché coinvolge anche ambiti descritti per mezzo di neologismi; infatti, si definisce «a theologian and a physicist, sciences which embrace many others such as eschatology and astrogony» (DA, 12). Questo spostamento dal piano teorico a quello pratico, dalle invenzioni deselbiane di *The Third Policeman* a quelle di *The Dalkey Archive*, sembra sinistramente echeggiare il breve passo compiuto dall'umanità dalle teorie sulla fissione e sulla fusione dell'idrogeno all'uso della bomba atomica alla fine del secondo conflitto mondiale. L'inquietante minaccia di distruzione legata alla presenza del DMP, infatti, richiama

<sup>44</sup> Che l'antipatia di Mick sia una scelta deliberata è comprovato da una lettera dell'autore nella quale spiega che «All the characters are intended to be obnoxious, particularly the narrator»; cfr. F. O'Brien, *Letter to Cecil Scott* (06/01/1964), cit., p. 86.

piuttosto palesamente quella atomica; inoltre, nell'*incipit* del romanzo, Dalkey viene descritta come una sorta di città fantasma abbandonata in seguito a una calamità non meglio specificata: i negozi sono chiusi, sembra regnare il silenzio assoluto e per strada non ci sono persone.

De Selby rivela un approccio empirico anche nei confronti della religione: il protagonista spiega che «[De Selby] believes in God and claims to have verified the divine existence by experiment. I think you could say he lacks the faith because he is in no need of it. He *knows*» (DA, 102). L'eccentrico tuttologo riesce a confutare le sacre scritture attraverso una serie di rigorose argomentazioni scientifiche; così, in seguito a una dettagliata spiegazione di biologia marina, dimostra come l'animale che inghiottì Giona non fosse una balena bensì uno squalo:

I personally don't believe it was a whale. In old times the shark was an immense creature, up to ninety feet in length. [...] The references in the Bible, in Testament Old and New, are consistently to 'a great fish'. The whale as such is never mentioned, and in any event the whale is not a fish. Scientists hold, with ample documentation in support, that the whale was formerly a land animal, its organs now modified for sea-living. It is a mammal, suckles its young, is warm-blooded and must come to the surface for breath. It is most unlikely that there were any whales in the sea in the time of Jonas. [...] It is not a fish even in its mode of propulsion, which is by its tail. A whale's great tail is horizontal whereas the tail of absolutely every real fish is vertical. [...] Another point is that the shark is piscivorous, whereas the whale subsists almost exclusively on plankton. (DA, 67)

Inoltre, definisce «childish nonsense» (DA, 19) il Diluvio Universale data l'impossibilità di un'eccedenza di acqua piovana quale quella descritta dalla *Bibbia* poiché la pioggia è formata dalle acque evaporate dalla terra. Malgrado le sue teorie sembrino basarsi sul metodo razionale-scientifico, De Selby sostiene che sia impossibile dare un'interpretazione univoca alla realtà, in quanto troppo dinamica, «divergente», caotica e difficilmente adattabile all'ordine imposto da un pensiero monolitico come quello di Cartesio, al quale dedica più di un affondo polemico:

Divergences, incompatibilities, irreconcilables are everywhere. Poor Descartes! He tried to reduce all goings-on in the natural world to a code of mechanics, kinetic but not dynamic. [...] *Cogito ergo sum?* He might as well have written *inepias scripi ergo sum* and prove the same point, as *he* thought. [...] He is an excellent example of blind faith corrupting the intellect. (DA, 15)

A rendere la realtà sfuggente al controllo razionale dell'essere umano, oltre a queste divergenze, per così dire, insite nella natura del cosmo, concorrono anche gli interventi del caso. Questo risulta essere un fattore determinante persino in campo scientifico; il dottor Crewett, uno degli avventori del Colza Hotel, ricorda come Fleming scoprì la penicillina per

un errore di laboratorio, ma aggiunge anche che questa sostanza era già utilizzata come antibiotico dalla medicina popolare da millenni (DA, 74), dunque sminuendo l'importanza del grande scienziato a vantaggio della cultura popolare. Significativamente, lo stesso De Selby produce il DMP allo scopo di distruggere il mondo e poi, «quite unexpectedly» (DA, 21), scopre che questa sostanza ha il potere di arrestare il tempo. Tale imprevedibilità delle conseguenze ultime delle scoperte scientifiche, oltre a offrire un ulteriore richiamo alla bomba atomica, echeggia l'introduzione alla terza edizione di *An Experiment With Time*, nella quale Dunne spiega che la sua dimostrazione dell'immortalità dell'uomo è stata una coincidenza inaspettata: «It contains the first scientific argument for human immortality. This, I may say, was entirely unexpected»<sup>45</sup>.

Nella città di Dalkey neanche la scienza medica appare rigorosa e affidabile. Nemo Crabbs, ad esempio, è uno studente di Medicina del Trinity College, peraltro convinto di essere un poeta mancato, che ritiene inutile la propria formazione per diventare medico perché i progressi in questo campo sono talmente rapidi che «We students of today are laboriously studying to obtain a certificate that we're out of date. Revolutionary advances in diagnosis, treatment and pharmacology take place every few months nowadays. A new wonder-drug makes dozens of familiar medicaments obsolete overnight» (DA, 93). Il farmacista del paese, invece, vende sottobanco superalcolici con l'etichetta di sciroppi ricostituenti, un contrabbando con l'importante funzione sociale di permettere il consumo di alcol anche alle persone che per motivi di decoro non possono frequentare i pub, vale a dire donne e preti.

Sergeant Fottrell, pur conducendo un discorso molto più elementare di quello di De Selby, soprattutto per quanto concerne il linguaggio che adotta, caratterizzato da continui garbugli e inappropriatezze, dimostra una profonda fiducia nelle proprie idee ed è prodigo di spiegazioni con l'incredulo Mick. In *The Dalkey Archive*, i pericoli rappresentati dalla «bicyclosis» (DA, 72), una patologia che il Sergente, proprio come il suo collega del romanzo del 1939, intende debellare a costo di compiere atti illeciti, sembrano essere di tipo morale, politico e giudiziario, ma, evidentemente, rimandano tutti a un'ossessione nei confronti di un'ideale e irraggiungibile purezza dell'individuo. Per il Sergente, la possibilità che un uomo pedali una bicicletta da donna è motivo di scandalo e per questo ritiene che il parroco dovrebbe impedire l'ingresso in chiesa a «such a low character» (DA, 80). D'altronde, il problema di questo scambio molecolare assume anche degli importanti risvolti di portata nazionale; Mick sottolinea il fatto che la maggior parte delle biciclette che circola-

<sup>45</sup> J.W. Dunne, *An Experiment with Time* (1927), Macmillan, London 1981, p. vii; online: <<https://archive.org/details/AnExperimentWithTime>> (09/2014).

no in Irlanda sono prodotte in Inghilterra: «All decent Irishmen should have a proper national outlook. Practically any bike you have in Ireland was made in either Birmingham or Coventry. [...] There is also an element of treason» (DA, 82). Infine, proprio come in *The Third Policeman*, l'ibridazione tra persone e biciclette, e la difficoltà di identificazione delle une e delle altre, viene sfruttata dai poliziotti come alibi per favoritismi e per scagionare i propri amici da pesanti imputazioni.

Sergeant Fottrell, oltre a interessarsi di fisica atomica, è profondamente affascinato dai più recenti ritrovati tecnologici; questa passione si concretizza nel suo interesse per il cinema sonoro che all'epoca della stesura del romanzo stava lentamente iniziando a sostituire quello muto. Contrariamente al ben più colto De Selby, sembra coglierne in profondità i principi di funzionamento, anche se vi si riferisce con l'espressione approssimata «those talking pictures» (DA, 74), e, recuperando l'idea di un cosmo formato da onde in perpetua trasformazione di *The Third Policeman*, si interroga se sia possibile trasformare il suono in luce esattamente come la luce viene trasformata in suono durante le proiezioni dei film. Questa considerazione costituisce lo spunto per una serie di ironiche speculazioni sul tipo di luce che potrebbe essere prodotta dai discorsi del Presidente americano Roosevelt<sup>46</sup> e da quelli di Parnell:

I have been considering meditatively those talking pictures upstairs. They are a quaint achievious science certainly. [...] You know how they are worked? [...] Why if you can turn light into sound you cannot turn sound into light? [...] For sure that invention would be a hard pancake. I do often contemplate what sort of a light the noble American Constitution would make, given out by President Roosevelt. [...] Charles Stewart Parnell held the dear belief that all Ireland's woes and tears were the true result of being so fond of green. [...] if you put that grand man's speeches through the cell (and many a month he spent in a cell himself) wouldn't it be the hemochromic thing if the solution was a bright green light? (DA, 74)

<sup>46</sup> Si tratta del terzo affondo sulla cultura statunitense all'interno del romanzo. Il primo, che costituisce la base ispiratrice della parodia di James Joyce, è quello rivolto ai critici letterari che hanno mitizzato la figura dell'autore di *Dubliners*, tra l'altro arrogandosi il diritto di esegeti della sua opera ed entrando in possesso della maggior parte dei manoscritti; Mick commenta «I've read some of the stupid books written about Joyce and his work, mostly by Americans» (DA, 96), una visione condivisa dal personaggio di Joyce: «From what I've heard, certain ignorant men in America have made a laugh of me» (DA, 128). Il secondo è un attacco di tipo religioso: la presenza di immigrati irlandesi e italiani negli Stati Uniti sarebbe la causa della diffusione del vizio e del crimine in quel paese: «the Irish are the main people who built the modern United States. I think it's true that they and the Italians, both sterling Roman Catholic races, are answerable for the enduring system of crime and vice in America» (DA, 91). Questa idea sarà il fulcro delle vicende del romanzo successivo, *Slattery's Sago Saga*.

Il redivivo Joyce obrieniano, come anticipato, è così infervorato dalle questioni teologiche da negare di aver mai scritto *Ulysses* e *Finnegans Wake* e da ignorare le accorate domande di un ammirato Mick che spera di ottenere un'intervista esclusiva. Tuttavia, le sue idee sembrano più uno sfoggio di erudizione che un sincero atto di fede cristiana e il suo desiderio di entrare a far parte dell'ordine dei Gesuiti è esclusivamente motivato dalla volontà di 'fare carriera' e di riformare completamente l'ordine. La sua 'fede', allora, sembra essere soprattutto riposta nella propria ragione e nel proprio sapere enciclopedico invece che nel Cristianesimo che, non a caso, intende sovvertire. Nel romanzo, tutti i personaggi che rappresentano la solidità della certezza in opposizione alle insicurezze del protagonista sembrano subire una disfatta, venendo puniti per la loro superbia (intellettuale) come avviene anche a Trellis e al protagonista di *The Third Policeman*. Il romanzo potrebbe quindi essere interpretato come la rappresentazione del trionfo dell'uomo senza risposte che, infatti, nel finale – ammesso che si tratti di un lieto fine – viene premiato dalla promessa d'amore di una donna intelligente e complessa come Mary.

Viceversa, tutte le figure rappresentative del discorso culturale dominante di una società – il teologo, lo scienziato, il filosofo, lo scrittore di successo, il poliziotto, il parroco – sono fortemente messe in discussione in questo romanzo. Appare dunque pertinente l'indicazione di Booker che presenta *The Dalkey Archive* come un «subversive commentary on mastery in general»<sup>47</sup>; ma occorre aggiungere che il testo non demolisce solo i simboli del sapere e i garanti dell'ordine sociale, bensì, in modo più ampio, l'affidabilità della ragione umana. Nel romanzo, la distanza tra fede e intelletto diventa talmente breve da rischiare di scomparire. Il pensiero razionale, se utilizzato come unico mezzo di indagine della realtà, sembra diventare una forma di culto al pari della fede acritica nei dogmi della religione e, invece di condurre verso la conoscenza, produce una serie di situazioni paradossali, quelle che per O'Brien costituiscono linfa vitale per l'invenzione comica. Così, in *The Dalkey Archive*, scienza, teologia, filosofia e letteratura appaiono come dei sistemi di indagine della realtà del tutto equivalenti tra loro, ma, poiché partecipano all'unisono, creano una serie di interferenze e dissonanze che finiscono per rendere la loro funzione del tutto inefficace. Il romanzo, attraverso tale frastuono di voci contraddittorie e perentoriamente alla ricerca di una verità alla quale affidarsi, sembra mettere in guardia dalle insidiose trappole del razionalismo, presentato come vera e propria «blind faith» (DA, 15), che sta alla base dei grandi interrogativi esistenziali. Il ritratto che ne esce, dunque, è quello di una umanità sprofondante nel mistero e destinata a brancolare nell'oscurità senza possibilità di trovare risposte valide, neanche in campo religioso. Infatti, anche se le questioni teologiche e della fede occupano larga parte del testo, nessuna

<sup>47</sup> K. Booker, *The Dalkey Archive: Flann O'Brien's Critique of Mastery*, cit., p. 284.



certezza sembra emergere in modo convincente nemmeno da questo ambito. Emblematico è forse il fatto che persino Sant'Agostino in persona è incapace di fornire risposte definitive ai quesiti che gli vengono insistentemente posti nella grotta sottomarina. Il romanzo si conclude svelando la totale arbitrarietà dei codici culturali e dei sistemi linguistici usati dall'essere umano per raggiungere la conoscenza. Il vero carattere sovversivo delle «derision[s]» sviluppate dall'autore<sup>48</sup> in *The Dalkey Archive*, dunque, non consiste tanto nel prendersi gioco del 'reale' e della serietà delle discipline sopra citate, quanto, piuttosto, nel mostrare l'irrompere inatteso dell'immaginario all'interno delle dimensioni più quotidiane e provinciali del 'reale', concretizzando la possibilità di una convivenza tra mondi abitualmente considerati reciprocamente escludenti. Occorre dunque arrendersi di fronte all'inscrutabilità delle risposte oppure, come suggerisce il Good Fairy, accettare che «there is no answer at all to a very good question» (AS, 201) e seguire il precetto del Sergente Pluck «The first beginnings of wisdom [...] is to ask questions but never to answer any» (TP, 62)?

### 3.2 Deformazioni spazio-temporali

This is not today, this is yesterday. (TP, 63)

'We are going where we are going' said the Sergeant,  
'and this is the right direction to a place next door to it'. (TP, 80)

Poiché il fantastico è una forma di emancipazione dalle convenzioni realistiche, per poterne superare la rigidità e annullare la separazione tra reale e immaginario, Sé e Altro, vita e morte, opera anzitutto una rottura delle coordinate spazio-temporali tipiche delle narrazioni mimetiche. Per una discussione approfondita delle deformazioni del cronotopo nella narrativa di O'Brien, è essenziale ricordare che il concetto di *un-reality* è storicamente determinato dalle mutevoli definizioni di *reality* elaborate nelle diverse epoche; occorre dunque tornare a evidenziare come nel primo Novecento la nuova idea di 'realtà' stesse facendo i conti con le dirimenti istanze scientifiche che avevano mostrato l'inscindibile relazione esistente tra tempo e spazio e la relatività delle loro misurazioni.

In *At Swim-Two-Birds*, spazio e tempo subiscono delle compressioni che fanno coesistere l'antichità della mitologia celtica con la cornice ambien-

<sup>48</sup> L'autore scriveva a Mark Hamilton che «THE DALKEY ARCHIVE is not a novel [...]. The book is really an essay in extreme derision of literary attitudes and people». Cfr. F. O'Brien, *Letter to M. Hamilton* (28/11/1963), cit. in R. Hogan, G. Henderson (eds), *A Sheaf of Letters*, cit., p. 85.

tata negli anni Venti-Trenta del Novecento e luoghi molto distanti come gli Stati Uniti e l'Irlanda. Il romanzo offre una visione ciclica e rituale del tempo simbolicamente rappresentata dal letto di Trellis, luogo di nascita e morte dei membri della sua famiglia da tempi immemori: «his bed was a timber article of great age in which many of his forefathers had died and been born» (AS, 31); e dalla trasformazione del suo bucato personale in una sorta di 'cerimonia' settimanale: «Trellis had three separate suits of sleeping-clothes and was accustomed to be extremely fastidious as to the manner in which they were washed. He supervised the weekly wash, which was carried out by his servant-girl on Tuesdays» (AS, 31-32). È proprio questa idea di ciclicità a permettere la convivenza tra personaggi letterari di epoche molto diverse, come l'eroe leggendario Finn e Shanahan, rappresentante della *working-class* dublinese che, nei loro dialoghi mostrano la tensione esistente tra due concezioni del mondo tanto opposte come quella eroica della mitologia e quella pragmatica della cultura novecentesca<sup>49</sup>. Tale visione del tempo si oppone, inoltre, ai tentativi di sistematizzazione razionale da parte dell'uomo contemporaneo, parodizzati nella descrizione della routine quotidiana dello studente per mezzo di una tabella di marcia apparentemente rigorosa, nella quale ad ogni orario corrisponde una precisa attività, e corredata da una serie di dati analitici sul consumo medio di sigarette e di bicchieri di birra, le ore di studio e quelle dedicate alle attività ricreative e il numero di visite al gabinetto:

*Nature of daily regime or curriculum:* Nine thirty a.m. rise, wash, shave and proceed to breakfast; [...].  
 10.30. Return to bedroom.  
 12.00. Go, weather permitting, to College, there conducting light conversation on diverse topics with friends, or with acquaintances of a casual character.  
 2.00 p.m. Go home for lunch.  
 3.00. Return to bedroom. Engage in spare-time literary activity, or read.  
 6.00. Have tea in company with my uncle, attending in a perfunctory manner to the replies required by his talk.  
 7.00. Return to bedroom and rest in darkness.  
 8.00. Continue resting or meet acquaintances in open thorough-fares or places of public resort.  
 11.00. Return to bedroom

<sup>49</sup> I personaggi delle storie raccontate da Finn – i guerrieri Fianna, il re Sweeny e il monaco-santo Ronan – sono di estrazione sociale elevata; quelli che popolano i racconti di Shanahan, invece, sono eroi popolari, come il poeta operaio Casey il cui *refrain* più celebre è «A PINT OF PLAIN IS YOUR ONLY MAN» (AS, 77) e il Sergente della polizia Craddock, noto per aver vinto le gare di salto in alto alle olimpiadi. Mentre Finn è legato alla tradizione bardica che vedeva nel cantastorie una figura autorevole e degna di rispetto, scelta in seguito a una serie di prove eroiche, Shanahan interrompe senza riguardo i suoi racconti, annullando il valore magico e ritualistico dello *storytelling*.

*Minutiae*: No. of cigarettes smoked, average 8.3; glasses of stout or other comparable intoxicant, av. 1.2; times to stool, av. 2.65; hours of study, av. 1.4; spare-time or recreative pursuits, 6.63 circulating. (AS, 148-149)

La confluenza di diversi momenti storici descritta dal romanzo potrebbe essere ispirata all'assenza di chiare distinzioni tra passato e presente tipica della mitologia celtica dalla quale molte vicende prendono spunto. Tuttavia, questo 'disordine' cronologico, oltre a richiamare l'atemporalità del mito, è anche causa di una serie di comici anacronismi connessi, piuttosto evidentemente, ai giochi intertestuali del romanzo che hanno la funzione di far vacillare il principio di verosomiglianza; Furriskey sostiene che, mentre Roma bruciava, Nerone, indifferente alla catastrofe che si stava consumando, stesse suonando il «fiddle» (AS, 154), strumento musicale a corda di origine medievale<sup>50</sup>, e Peggy afferma che Omero fosse un persecutore di cristiani. Poiché gli autori sono dei sovrani assoluti e onniscienti che regnano in modo dispotico sulle proprie opere, possono distruggere la sequenza temporale tradizionale per estendere e accorciare a piacimento la durata delle vicende narrate, con l'uso di analepsi o prolessi per anticiparle o dilazarle. Il Good Fairy si rammarica di questa tirannide autoriale sulla scansione temporale dei romanzi quando sostiene che «There is nothing so bad as the compression of fine talk that should last for six hours into one small hour» (AS, 110). Così, in *At Swim-Two-Birds*, lo studente smarrisce alcune pagine del proprio romanzo e cancella interi capitoli in modo del tutto arbitrario per sostituirli con stringate sinossi scritte in uno stile 'sado-giornalistico' la cui sinteticità sottrae al lettore il piacere del romanzo proprio nei momenti in cui, programmaticamente, la sua curiosità voyeuristica avrebbe dovuto raggiungere l'apice:

I found two things which caused me considerable consternation. [...] An inexplicable chasm in the pagination, four pages of unascertained content being wanting. [...] 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. I recall that these discoveries caused me concern for many days [...]. Without seeking independent advice on the matter, I decided – foolishly perhaps – to delete the entire narrative and present in its place a brief résumé (or summary) of the events it contained, a device frequently employed by newspapers. (AS, 60)

Mentre le vicende narrate subiscono tutti gli sbalzi cronologici sopra descritti, il tempo dello studente appare saldamente ancorato alla linearità del realismo e corrisponde a un anno accademico.

<sup>50</sup> Si tratta di uno strumento molto simile al violino utilizzato nella musica celtica e, in particolare, nei *reel* e nelle *gighe* irlandesi. Secondo la leggenda, lo strumento suonato dal re di Roma durante il tragico incendio era una lira.

Nel romanzo due orologi assumono un particolare valore simbolico trascendendo la mera funzione di misuratori dello scorrere del tempo. Il primo è connesso al difficile riconoscimento della propria identità da parte del neonato Furriskey; come già accennato, essendo sprovvisto di specchi, il 'figlio' di Trellis si trova nella frustrante condizione di non conoscere 'se stesso'. Quando incontra per la prima volta gli altri personaggi del romanzo, uno di questi gli permette di specchiarsi nel suo costoso orologio da polso e di scoprire il proprio aspetto fisico: «Mr Lamont [...] was kind enough to produce his costly fifteen-jewel hunter watch and permit Mr Furriskey to appraise the character of his countenance on the polish of its inner lid» (AS, 52). Il secondo orologio, invece, compare a poche pagine dalla chiusa e metaforizza il momento topico del percorso dello studente. Si tratta infatti di un dono da parte dello zio che intende così suggellare la loro riconciliazione e l'ingresso del ragazzo nel mondo adulto<sup>51</sup>. Questo orologio, consegnato in occasione della conclusione positiva dei suoi studi e simbolo di quell'ordine (cronologico) fino a quel momento sovvertito dal suo manoscritto, nonché del raggiungimento della conoscenza e del controllo razionale sulla realtà circostante, è accolto dal protagonista con un apprezzamento sulla sua utilità: «I put the watch on my wrist and said it was a convenient article to have» (AS, 215). Il fattore estetico, al contrario, è del tutto ignorato, malgrado si tratti con ogni probabilità di un prezioso orologio d'oro, dato che è contenuto in una confezione da gioielliere e che è «slightly luminous in the gloom»

<sup>51</sup> Tale riconciliazione sancisce una netta presa di distanza dal finale del *Portrait*, con il quale – come già detto – il romanzo intrattiene degli strettissimi legami intertestuali; mentre Stephen compie un atto di rifiuto verso la famiglia, lo stato e la religione, lo studente accetta il dono dello zio con soddisfazione e proprio in quell'istante sente in lontananza il rintocco dell'Angelus – «At the same time I heard the Angelus pealing out from far away» (AS, 215) –, indizio di un suo possibile avvicinamento alla chiesa. La conclusione degli studi, poi, sancisce la sua definitiva integrazione nell'*establishment* statale. È tuttavia da notare che l'ultimo finale del romanzo, vale a dire la «*Conclusion of the book, ultimate*» (AS, 216-218), descrive atmosfere tutt'altro che di serena pacificazione dato che affronta il tema dell'insanità mentale e che le ultime parole del romanzo sono l'addio di un suicida. Dunque, mentre Stephen riusciva a liberarsi dal fardello delle proprie origini e ad aprirsi verso il nuovo, lo scrittore di *At Swim-Two-Birds* pare piegarsi verso se stesso e andare verso una sorta di morte. L'interpretazione di Henry Merritt offre uno spunto interpretativo originale riguardo al finale; lo studioso, infatti, ha collegato la teoria numerale del Pooka alla voce narrante dell'ultimo finale che ripete «Evil is even, truth is an odd number and death is a full stop» (AS, 216), l'orologio, avendo dodici numeri, sarebbe un simbolo del male e la decisione di terminare la stesura del manoscritto corrisponderebbe alla scelta della linearità opposta alla circolarità del quadrante, dunque, a un avvicinamento al conformismo, all'abbandono della ribellione giovanile e, in parte, alla propria morte, quantomeno letteraria. Cfr. H. Merritt, *Games, Ending and Dying in Flann O'Brien's At Swim-Two-Birds*, «*Irish University Review*», XXV, 2, Autumn-Winter 1995, pp. 315-316.

(AS, 215). Quest'indifferenza potrebbe indicare la sua rinuncia alle velleità artistiche e sperimentali espresse fino a quel momento; infatti, sembra particolarmente indicativo che lo studente si impossessi di questo strumento di misurazione del tempo convenzionale proprio in concomitanza del compimento-fallimento del suo romanzo. Inoltre, il fatto che si tratti di un orologio di seconda mano richiama il tema del plagio letterario: lo scrittore contemporaneo, proprio come il giovane protagonista di *At Swim-Two-Birds*, si appropria della letteratura del passato e la 'ricicla'.

Il divario culturale tra passato e presente e la complessa interazione tra antichità e modernità, epoche che appaiono rivaleggiare e, allo stesso tempo, compenetrarsi, sono tra i temi fondamentali del romanzo. Lo scarto tra le due epoche storiche sarebbe emblematicamente rappresentato dai *lays* lirici declamati da Sweeny e dalla poesia rudemente prosaica di Casey che inneggia alla pinta di birra. Come spiega Clissmann, «Shanahan and his companions are shown to be typical of modern Ireland, which is escapist and whose sensibilities are so atrophied that it can no longer respond to the grand old stuff of the native land»<sup>52</sup>. La vacuità della cultura irlandese novecentesca rispetto a quella antica potrebbe essere dimostrata dalla ricorrenza di dialoghi meccanici, sterili come i già citati scambi nozionistici tra Shanahan, Lamont e Furriskey, infatti Clissmann osserva anche che «O'Brien's Dublin is revealed as a city of useless talk, a place where the anecdote parades as criticism, where the general is forever reduced to the particular, the familiar, and consequently, the trivial»<sup>53</sup>. L'opposizione tra passato e presente sembra di tipo gerarchico visto che le quartine declamate da Sweeny all'interno del racconto di Finn (quarto livello diegetico) non hanno affatto un intento parodico, ma, anzi, corrispondono a una precisa traduzione del poema gaelico *Buile Shuibhne* ad opera del bilingue O'Brien; l'ironia, semmai, sembra essere indirizzata al pubblico moderno, profondamente annoiato e incapace di comprendere l'antica poesia, ma che, ipocritamente, ne difende l'importanza culturale per la nazione: «it's the stuff that put our country where she is today» (AS, 33). Mentre in *Ulysses* l'uso del mito conferisce unità e struttura – pur senza rendere monolitico il romanzo, ma anzi, aiutandolo a poter essere letto a diversi livelli –, in *At Swim-Two-Birds*, la sua presenza tende a destabilizzare una coesione già precaria suggerendo, appunto, un senso nostalgico per un tempo smarrito e, allo stesso tempo, un bisogno di cancellarne la sacralità, soprattutto quella conferitale a fini politici dal Revival celtico. Il romanzo non presenta una visione completamente negativa della modernità, casomai, descrive le difficoltà del viaggio alla ricerca del 'tempo perduto', forse 'ritrovabile' attraverso un processo creativo e ibridante come l'intertestualità.

<sup>52</sup> A. Clissmann, *A Critical Introduction*, cit., p. 133.

<sup>53</sup> Ivi, p. 119.

Mentre in *At Swim-Two-Birds* esiste una cornice che è inequivocabilmente la Dublino a cavallo tra gli anni Venti e Trenta, in *The Third Policeman*, i riferimenti cronologici e geografici sono estremamente incerti, e, anche quando compaiono dei marcatori temporali apparentemente accurati, questi sono privi del contesto che fornisca loro significato e risultano perciò del tutto inutili. Quando il narratore ricorda di aver scoperto le opere di de Selby «[on] the seventh of March» (TP, 9), ad esempio, offre un'indicazione apparentemente circostanziata, tuttavia, poiché non specifica l'anno di questo «sette marzo», tale data risulta, di fatto, incompleta e indefinita. Il narratore riporta anche di essere tornato alla fattoria «[on] Thursday» (TP, 10) e di ricordare il padre che parlava di Parnell «on Sundays» (TP, 7), ma, poiché giovedì e domenica, come il sette marzo, ricorrono ciclicamente, non possono da soli fornire indicazioni utili per la periodizzazione della storia<sup>54</sup>: in che anni si svolge? Parnell è ancora vivo o è già morto? Quanti anni ha il protagonista? La vita e le opere di de Selby a che distanza si pongono dalle vicende narrate? L'unica certezza è che de Selby vive in un'epoca posteriore all'invenzione del cinematografo perché in uno dei suoi esperimenti sul movimento analizza alcune pellicole. Ogni altro riferimento alla tecnologia è, come ha sottolineato Kenner, volutamente vago: «The time-table of the Age of Technology (before or after electric light, before or after electric trams, before or after petrol engines) seems not to be marking off eras in its familiar inexorable way. That may reflect percolation of technology into rural Ireland, though more likely our author is exploiting that irregularity to make plausible a dream-universe defined chiefly by omissions.»<sup>55</sup>; il

<sup>54</sup> Analizzando le unità di misura del tempo convenzionale è possibile rintracciare una struttura a «onion skins» come quella descritta dal protagonista di *The Third Policeman*: ora, giorno, mese e anno sono organizzati come delle scatole cinesi. È allora interessante notare come O'Brien ometta proprio il livello superiore, quello relativo all'anno, vale a dire l'enigmatico «unimaginable ultimum» (TP, 123) su cui si interroga il narratore e che sarebbe in grado di dare senso alla sua esistenza, dunque anche al romanzo. Una simile riflessione sugli 'strati' della scansione temporale e sulla necessità di un loro collegamento è contenuta nel dialogo tra Alice e il Cappellaio: «'What a funny watch!' she remarked. 'It tells the day of the month, and doesn't tell what o'clock it is' 'Why should it?' muttered the Hatter. 'Does your watch tell you what year it is?' 'Of course not,' Alice replied very readily: 'but that's because it stays the same year for such a long time together.'», L. Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland* (1865), The Folio Society, London 1995, p. 60; online: <<http://www.gutenberg.org/files/11/11-h/11-h.htm>> (09/2014). Tigges ha notato alcuni interessanti punti di contatto tra l'opera carrolliana e *The Third Policeman* come il fatto che sia i due libri di Alice che il romanzo di O'Brien sono organizzati in dodici capitoli e l'uso di ragionamenti «perfectly logical but which are unacceptable to reason» come quelli caratterizzanti le teorie deselbiane. Cfr. W. Tigges, *Flann O'Brien*, in Id., *An Anatomy of Literary Nonsense*, cit., p. 211.

<sup>55</sup> H. Kenner, *The Fourth Policeman*, cit., pp. 64-65.

fatto che gli unici mezzi di trasporto a disposizione siano la bicicletta e il cavallo, poi, accentua ulteriormente questa atmosfera atemporale e atecnologica. Tale indecidibilità, oltre a rafforzare l'atmosfera surreale del romanzo, potrebbe costituire un indizio della condizione del protagonista che vive in una dimensione ciclica atemporale, e sostiene di aver smarrito il proprio «American gold watch» (TP, 38). Il Sergente, allora, afferma in modo inquietante «this is not today, this is yesterday» (TP, 63), il paesaggio appare come se «it was always five o'clock in the afternoon» (TP, 83) e tre giorni corrispondono a sedici anni nel mondo reale<sup>56</sup>: nel finale, il protagonista è incredulo quando scopre che Pegeen «seemed to have grown old, very fat and very grey», che Divney «had grown enormously fat and his brown hair was gone, leaving him quite bald» (TP, 201) e che i due vivono con numerosi figli in quella che era la casa di sua proprietà. Per Kemnitz, il quale, come è già stato ricordato, offre una lettura del romanzo in chiave relativistica, tale scarto tra la durata dell'esperienza del protagonista e quella di Divney echeggerebbe il famoso paradosso einsteiniano dei due gemelli: «if one twin were to take a trip at a velocity approaching the speed of light, time for the travelling twin would slow down so that only days pass in his life while years pass for the twin remaining in the middle zone on earth»<sup>57</sup>.

Nel romanzo, lo scorrere del tempo appare strettamente connesso agli stati emotivi del protagonista, diventa mera percezione soggettiva del tutto scollata dal *chronos* convenzionale delle lancette dell'orologio. Inceppamenti, accelerazioni e rallentamenti della durata fungono da ulteriori elementi di disgregazione della personalità del protagonista-narratore, accentuando la sua incapacità di auto-affermarsi per assumere il controllo sulla propria storia. Questa visione, oltre a ricordare la teoria bergsoniana della *durée*, secondo la quale il tempo è un'esperienza psicologica, potrebbe rappresentare un'esemplificazione del principio della parallasse; come spiega Spencer, infatti, in base alla teoria di Einstein, la posizione dell'osservatore determina la percezione della velocità degli oggetti e, dunque, la percezione del mondo: «Einstein's theory places the observer on the time-space continuum at a particular velocity, and this determines his perception of the world»<sup>58</sup>. Ancora una volta, dunque, non viene lasciata alcuna possibilità all'oggettività.

<sup>56</sup> Si tratta di uno dei più famosi paradossi di Albert Einstein. Si suppone che vi siano due gemelli, uno dei quali resti sul pianeta Terra e l'altro navighi nello spazio ad una velocità che si approssima a quella della luce; se la velocità dell'astronave aumenta, il valore del tempo sull'astronave deve diminuire, ovvero l'orologio biologico del gemello nello spazio rispetto a quello rimasto sulla Terra gira più lentamente. Se così fosse il gemello di ritorno dal viaggio spaziale troverebbe il fratello molto più invecchiato rispetto a lui.

<sup>57</sup> C. Kemnitz, *Beyond the Zone of Middle Dimension*, cit., p. 61.

<sup>58</sup> A. Spencer, *Many Worlds*, cit., p. 151.

Il protagonista stesso sembra consapevole dell'inscindibile legame tra la propria condizione mentale – per quasi tutto il romanzo profondamente scossa dall'inquietudine provocata dal mondo che sta visitando – e il suo volubile senso del tempo: «I will not try to tell the space of time which followed. In the terrible situation I found myself, my reason could give me no assistance» (TP, 26-27). È possibile rintracciare numerosi altri esempi dell'influsso della paura del protagonista sull'instabilità della durata; durante l'incontro con Mathers, quello è talmente scioccato nel rivedere l'uomo che ha appena ucciso che «How long we sat there [...] I do not know. Years or minutes could be swallowed up with equal ease in that indescribable and unaccountable interval» (TP, 25); ugualmente, il terrore per la pistola puntata da MacCruiskeen che lo obbliga a cercare sul pavimento della caserma uno scricorno invisibile, lo porta a perdere nuovamente cognizione dello scorrere del tempo: «How long we remained at our peculiar task, [...] it is not easy to remember. Ten minutes or ten years, perhaps» (TP, 117); e, quando nell'oscurità della casa di Mathers vede una torcia accesa che desta il suo sospetto e la sua curiosità, il tempo si dilata: «Probably it was four or five seconds but it seemed an interminable delay of years» (TP, 185).

Chi sia a controllare la cronologia del romanzo e, dunque, presumibilmente l'organizzazione dell'intreccio e l'invenzione della fabula, sarà analizzato in maggiore dettaglio nel paragrafo dedicato alla metanarrazione contenuto nel prossimo capitolo. Senza altro, occorre adesso anticipare che i poliziotti e de Selby sembrano padroneggiare con particolare disinvoltura il loro rapporto con il tempo. I primi, contrariamente al protagonista, possiedono degli orologi, come si evince dal ticchettio di un «cheap clock» (TP, 178) proveniente dalla cucina della caserma e dal Sergente descritto «looking at his large watch and winding it absently» (TP, 133). Questa noncuranza potrebbe richiamare quella di un autore-demiurgo nella sua posizione di distaccata superiorità, dato che, per di più, i poliziotti sono presentati dal narratore come centenari, forse immortali: «so far as I know they have been there for hundreds of years» (TP, 37). Un racconto di un sogno del Sergente dà conto di questa sua capacità di trascendere i limiti convenzionali del tempo e/o dell'inconsequenzialità delle sue asserzioni *nonsensical*: «I remember well a dream that I had six years ago on the twenty-third of November next» (TP, 124). I due personaggi sono gli unici ad avere accesso a un luogo che chiamano Eternity<sup>59</sup>, nel quale sostengono di godere dell'immortalità, e che paragonano a un non meglio specificato «control board» (TP, 136), probabile cabina di pilotaggio del mondo finzionale.

<sup>59</sup> Al protagonista è concessa una visita esclusivamente in virtù del fatto che dopo poche ore sarà impiccato e quindi non potrà rivelare a nessuno l'esistenza di questo spazio atemporale segreto e magico.



Qui raccolgono misteriose misurazioni utilizzando, appunto, una serie di numerosi «clocks and knobs» (TP, 135), il Sergente «attended patiently to his clock and wheel» (TP, 136), le sigarette non si consumano, la barba non cresce, e, soprattutto «[...] you don't grow old here. When you leave here you will be the same age as you were coming in'» (TP, 137).

Kemnitz ha messo in parallelo la descrizione dell'Eternity e il fenomeno ipotetico dei buchi neri che la fisica stava studiando all'epoca della stesura del romanzo; questi rappresentano l'esempio più estremo della curvatura del *continuum* spazio-temporale descritto dalla Teoria della Relatività, infatti attraggono gli oggetti provocando un'accelerazione della massa fino alla velocità della luce e li fanno scomparire o, meglio, entrare in una dimensione di sospensione temporale. Se ciò accadesse a una persona, riporta lo studioso, gli effetti sarebbero molto simili alle esperienze del protagonista di *The Third Policeman* perché «he would be suspended in time, existing forever between heart beats, even though he would experience no change in his own world-line, there would be for him no change of time – he would never know of his suspended condition»<sup>60</sup>. Il saggio di Kemnitz propone esempi dettagliati tratti delle teorie di Einstein, Heisenberg e altri eminenti fisici; anche se questa può apparire, a tratti, una lettura forzata del romanzo, tuttavia, la teoria dei buchi neri viene esplicitamente citata nel brano che descrive quell'insolito luogo: «this cabinet had an opening [...] resembling a black hole» (TP, 135). O'Brien aveva pertanto ben chiare le scoperte scientifiche più recenti durante la stesura del romanzo.

Fox agisce a un livello superiore rispetto agli altri due poliziotti, infatti: «he had been sitting in this room presiding at four ounces of this unattarable substance, calmly making ribbons of the natural order [...] interfering drastically with time» (TP, 195). Anche de Selby possiede uno speciale potere sul tempo; pur teorizzandone l'inesistenza – «[he] denies that time can pass», (TP, 52) –, uno dei suoi esperimenti più controversi dimostra esattamente il contrario, avendo come presupposti la velocità della luce e il tempo da questa impiegata per raggiungere gli oggetti dalla sua sorgente: tramite un sistema di specchi paralleli e l'uso di una potente lente di ingrandimento è infatti riuscito a vedere la propria immagine da bambino. Kemnitz ricorda che una simile ipotesi era stata immaginata dallo stesso Einstein quando aveva sostenuto che

if it were possibile for a man to stare into a mirror long enough [...] for light to travel to the limit of the universe and back [...] he could watch the hair on the back of his head grow – he would see the light reflected from the back of his head return to the mirror after being reflected from the edge of the universe.<sup>61</sup>

<sup>60</sup> C. Kemnitz, *Beyond the Zone of Middle Dimension*, cit., p. 69.

<sup>61</sup> Ivi, p. 68.

Forse è interessante aggiungere che anche allo scaltro Divney è concessa la possibilità di possedere degli orologi, ma, almeno apparentemente, i suoi non hanno lo stesso valore di quelli dei poliziotti, visto che li ottiene in seguito a una serie di furti ai danni degli avventori del pub del protagonista ed è evidentemente interessato solo al loro valore economico e non alla loro funzione di strumenti di misurazione.

La reiterata descrizione del bisogno inappagato del protagonista di conoscere l'ora può essere interpretata come una delle forme di parodia dei fallaci tentativi umani di ottenere il controllo sulla realtà presenti nel testo. Un aspetto della sua punizione consiste, appunto, nell'essere privato degli strumenti tradizionalmente utilizzati per interpretare e dare ordine al mondo e nel provare lo smarrimento dato dall'assenza di questi rassicuranti punti di riferimento di fronte al caos della realtà; i suoi ripetuti sforzi di inferire l'ora esatta a partire, ad esempio, dall'avvicinarsi del giorno e della notte o dal tipo di luce solare non portano a risposte certe e il personaggio viene del tutto spogliato di ogni mezzo di indagine tradizionale. Silverthorne ha visto in *The Third Policeman* un'involuzione pessimistica della nostalgia verso il glorioso passato letterario dell'Irlanda già presente in *At Swim-Two-Birds*; per lui «O'Brien postulates that there is no connection, unhappily, between the literature of the past and that of the present»<sup>62</sup>. Infatti, mentre nel primo romanzo la tradizione letteraria irlandese era rappresentata da Finn e Sweeny i quali, pur essendo in parte tratteggiati come dei *fool* letterari, erano comunque delle figure positive che prendevano parte attiva alla storia; nel secondo romanzo, questa sarebbe incarnata da un malvivente con un nome che richiama quello di Finn, e da Mathers, il vecchio emarginato dalla propria comunità anacronisticamente legato alle antiche superstizioni, infine brutalmente ucciso da due giovani arrivisti. Il critico approfondisce la sua analisi mostrando come la ricerca della *black box* corrisponda alla difficile ricerca di una identità letteraria in epoca moderna; ciò sarebbe confermato dal fatto che il protagonista, a causa della propria amnesia, talvolta confonda l'oggetto della propria *quest* con un fantomatico *American Gold Watch*, probabilmente un altro simbolo dell'antica tradizione irlandese rimpianta dallo scrittore: «the legendary (American) treasure (gold) of a lost time (watch)»<sup>63</sup>. Il narratore non possiede nessuno dei due in modo legittimo: la *box* è stata il movente dell'omicidio poi slealmente sottrattogli da Divney, mentre l'orologio è una refurtiva fittizia usata come pretesto per accedere alla caserma di polizia e per iniziare a indagare sulla scomparsa della *box*. La letteratura moderna, dunque, come dichiara lo studente del

<sup>62</sup> J.M. Silverthorne, *Time, Literature and Failure: Flann O'Brien's At Swim-Two-Birds and The Third Policeman*, «Éire-Ireland», XI, 4, Winter 1976, p. 74.

<sup>63</sup> Ivi, p. 75.

romanzo precedente, può solo essere plagio. In quest'ottica, allora, il romanzo narrerebbe un fallimento completo: né al personaggio, né al testo letterario moderno è concessa alcuna via di salvezza.

In *The Dalkey Archive*, il tema della fluidità del tempo emerge in modo esplicito fin dal primo incontro di Mick e Hackett con De Selby, dato che questi offre loro del whisky che rivela di aver prodotto solo la settimana precedente. Alle richieste di spiegazioni dei due ospiti attoniti, l'eccentrico personaggio risponde illustrando le proprie scoperte 'scientifiche' e la propria capacità di manipolare il tempo. Poiché il suo scorrere è una mera illusione, il whisky non ha affatto bisogno di invecchiare come solitamente si ritiene:

Gentlemen, he said, in an empty voice, I have mastered time. Time has been called an event, a repository, a continuum, an ingredient of the universe. I can suspend time, negative its apparent course. [...] The passage of time is calculated with reference to the movements of the heavenly bodies. These are fallacious as determinants of the nature of time. Time has been studied and pronounced upon by many apparently sober men – Newton, Spinoza, Bergson, even Descartes. The postulates of the Relativity nonsense of Einstein are mendacious, not to say bogus. He tried to say that time and space had no real existence separately but were to be apprehended only in unison. Such pursuits as astronomy and geodesy have simply befuddled man. (DA, 13-14)

La figura dello scienziato pazzo, che parla con voce «vuota», come è già stato sottolineato, è in parte una versione parodica di Dunne; ma per questo filosofo – che asseriva di aver compiuto dei viaggi nella quarta dimensione temporale – l'esistenza di un tempo assoluto è la dimostrazione della vita eterna e dell'esistenza di Dio, De Selby, invece, sembra negare una tale possibilità: «Consideration of time, he said, from intellectual, philosophic or even mathematical criteria is fatuity, and the pre-occupation of slovens. In such unseemly brawls some priestly fop is bound to induce a sort of cerebral catalepsy by bringing forward terms such as infinity and eternity» (DA, 14). Dunne è stato inoltre un importante divulgatore delle teorie einsteiniane nel mondo anglosassone, così, De Selby, dopo aver tacciato la Relatività di essere «mero nonsense», recupera l'esempio del paradosso dei due gemelli – utilizzato dal Fisico tedesco per illustrare la natura relativa del tempo – banalizzandolo attraverso l'abbassamento alla realtà rurale irlandese. L'effetto comico qui è prodotto dal contrasto tra l'esempio originale che illustrava una legge universale valida esclusivamente su larga scala e l'assurdità di tale principio se riportato all'esperienza quotidiana:

You confound time with organic evolution. Take your child who has grown to be a man of twenty-one. His total life-span is to be seventy years. He has a horse whose life-span is to be twenty. He goes for a ride on his horse. Do these two creatures subsist simultaneously in dissimilar conditions of time?

Is the velocity of time for the horse three and a half times that for the man? [ ... ] That greedy fellow the pike is reputed to grow to be up to two hundred years of age. How is our time-ratio if he is caught and killed by a young fellow of fifteen? (DA, 14)

Eppure, esattamente come Dunne, De Selby crede di avere accesso alla quarta dimensione temporale, quella del presente eterno: «But time is a plenum, immobile, immutable, ineluctable, irrevocable<sup>64</sup>, a condition of absolute stasis. Time does not pass. Change and movement may occur within time» (DA, 16). Mentre Dunne riusciva ad accedere al passato e al presente attraverso i sogni, De Selby lo fa sprigionando il DMP e, pur avendo precedentemente negato l'esistenza dell'eternità, sembra contraddittoriamente riaffermarla:

A discovery I have made – and quite unexpectedly – is that deoxygenated atmosphere cancels the apparently serial nature of time and confronts us with true time and simultaneously with all the things and creatures which time has ever contained or will contain, provided we evoke them. (DA, 21)

Nel romanzo, poi, l'ammissione dell'impossibilità di fare a meno del tempo come punto di riferimento convenzionale si tramuta in spunto comico. Malgrado la rivoluzione scientifica di Einstein e – nel mondo finzionale – quella di De Selby, nessun tipo di narrazione, sia essa letteraria, storica o religiosa, può prescindere dalle coordinate temporali di tipo tradizionale. La voce narrante, ad esempio, commenta sardonicamente le inquietudini di Mick: «Time, even if there was no such thing, would tell» (DA, 28), oppure si intromette per sottolineare l'imprescindibile legame tra *storytelling* e tempo: «The company was under the water and presumably in an atmosphere that could be breathed, though only for a short time. *Time*? Yes, the word might be repeated» (DA, 32). Lo stesso De Selby, infine, si trova in difficoltà a rinunciare al tempo convenzionale come punto di riferimento, si vede allora costretto suo malgrado a dare precise indicazioni sulla durata della bombola di ossigeno fornita a Hackett e Mick per immergersi nella grotta subacquea nella quale è possibile entrare nel *continuum* temporale:

- The valve is automatic and needs no adjustment, nor is that possible. The air is compressed and will last half an hour by conventional effluxion of time.  
- Thank God, sir, that your theories about time are not involved in the air supply, Hackett remarked. (DA, 30)

<sup>64</sup> L'uso di allitterazioni nella descrizione pseudo-scientifica del tempo da parte di De Selby riconduce all'imprescindibile nesso tra scienza e linguaggio letterario analizzato nel paragrafo precedente di questo studio.

Lo stesso avviene quando descrive la storia di Adamo ed Eva: «The sin in the garden of Eden was committed in an unimaginable remote age, eons of centuries ago, according to the mundane system of computing time» (DA, 39).

Come in *The Third Policeman*, anche in questo romanzo il tempo non funge da punto di riferimento affidabile, bensì contribuisce a disorientare il protagonista. Non solo la percezione soggettiva del suo scorrere è ambigua, ma anche il tempo indicato dalle lancette degli orologi<sup>65</sup> può risultare incerto e creare un senso di sospensione e mistero:

When Mick left the police station that night he was surprised to note that it was only slightly after ten o'clock. Against his judgement he decided to visit the Colza [ ... ]. The Colza Hotel could remain open to visitors until eleven but either elasticity of conscience or unreliability of time-pieces on the part of Mrs Laverty made closing time always uncertain. (DA, 150)

Inoltre, Mick ha l'impressione che sia passato molto più tempo di quello che viene indicato dalla voce narrante; proprio nell'ultima pagina del romanzo, infatti, sostiene che l'intero svolgimento degli eventi non è durato che qualche ora: «[Mick and Mary] had stupidly lost each other, but only for a matter of hours» (DA, 192). Si tratta di una percezione in netto contrasto con quella di Hackett che, invece, sostiene «[Mary and I]’ve been going to shows and pubs and dances for weeks and weeks... and weeks» (DA, 190). La frase di Mick, oltre a dimostrare, ancora una volta, la relatività della durata, collocandosi quasi alla fine del testo, costituisce un'implicita riflessione metanarrativa che allude al tempo impiegato dal lettore per giungere al termine del romanzo.

È infine interessante evidenziare che il nome (fittizio) della strada principale di Dalkey, Vico Road, e, forse, anche la Vichy Water bevuta da Mick nel tentativo di abbandonare il vizio dell'alcol potrebbero evocare il nome di un filosofo legato alla riflessione sulla nozione di tempo: Giambattista Vico<sup>66</sup>. La teoria sui corsi e ricorsi storici del pensatore italiano

<sup>65</sup> Anche in questo romanzo vengono menzionati degli orologi. Per poter ottenere il denaro necessario per aprire un conto corrente presso la Bank of Ireland che gli permetterà di avere una cassetta di sicurezza nella quale depositare il DMP rubato a De Selby, Mick vende «a pocket watch» (DA, 89) che, a dimostrazione della sua incoscienza temporale, «he never used and did not need» (DA, 89). Inoltre, il capitolo quattordicesimo, consacrato interamente alle riflessioni di Mick che si trova su una panchina di St Stephen's Green, è interrotto dall'arrivo di un amico, un certo Downes, che gli chiede dei soldi in prestito per recuperare al monte dei pegni un prezioso orologio d'oro affidatogli dal padre. Mick, colto da improvviso altruismo, decide di aiutarlo, stimolando ulteriormente la propria ambizione a diventare redentore del mondo.

<sup>66</sup> L'implicito a Vico offre un ennesimo richiamo a Joyce e alla struttura di *Finnegans Wake* (1939), Faber & Faber, London 1939; online: <<https://ebooks.adelaide.edu.au/j/joyce/james/j8f/index.html>> (09/2014).

propone una visione ciclica del tempo che, al contrario di quanto avviene in *At Swim-Two-Birds* e in *The Third Policeman*, in questo romanzo pare essere piuttosto sostituita dalla visione di un tempo eterno e immobile che funge da 'contenitore' per i «deistic beings» (DA, 33), le anime dei morti e dei non ancora nati. Il solo accenno a una visione ciclica, eventualmente, potrebbe essere rappresentato dall'ambiguo finale nel quale viene anticipata la nascita di un figlio di Mary, anche se è già stato evidenziato il valore ambiguo di questo annuncio del tutto inatteso.

Le deformazioni dello spazio sono particolarmente significative all'interno del macrotesto obrieniano. Nel primo romanzo, l'accampamento di un gruppo di cowboy a Ringsend non porta ad alcuna apparente destabilizzazione della routine urbana. Slug Willard e Shorty Andrews fanno rodei, si incontrano in saloon dove lavorano «black maids [...] come from the United States» (AS, 53-54) e partecipano a sparatorie con bande rivali che rubano bestiame e ragazze, eppure condividono lo stesso *background* culturale dell'Irlanda di quegli anni, si commuovono ascoltando canzoni tradizionali tipo *Darling Girl from Clare*, bevono birra scura e parlano lo *slang* dublinese. D'altro canto, anche gli autoctoni sembrano accettare la loro presenza senza grande turbamento, a dimostrazione di quanto il Western fosse riuscito a permeare la cultura popolare irlandese degli anni Trenta; come ricorda Kiberd: «Even W.B. Yeats found these stories relaxing and, according to his wife, would often shout in his sleep, 'Don't shoot the sheriff! Don't shoot the sheriff!」»<sup>67</sup>. Non è da sottovalutare, ovviamente, la popolarità degli adattamenti hollywoodiani dei romanzi del Wild West, soprattutto se si considera la grande diffusione di sale cinematografiche nell'Irlanda dell'epoca, infatti «the Irish had the greatest number of cinema seats per thousand of any people in Europe»<sup>68</sup>. I diversi punti di vista sugli scontri tra indiani e cowboy nelle zone periferiche della città non creano particolare attrito, ma si prestano a diventare degli esercizi di stile che permettono di alternare le convenzioni e gli stilemi del romanzo realista, del romanzo morale, del mito, del racconto folklorico, della fiaba e del romanzo Western<sup>69</sup> per mostrare, ancora una volta, la relatività dei fatti e delle opinioni; così, l'avventurosa scorribanda da film Western narrata da Slug subisce un notevole abbassamento di tono quando viene riportata da un articolo di un giornale locale. Basti confrontare le parole del cow-boy «The whole

<sup>67</sup> D. Kiberd, *Gaelic Absurdism*, cit., p. 512.

<sup>68</sup> *Ibidem*.

<sup>69</sup> Come ha evidenziato Vivian Mercier: «Mr O'Nolan contrite a method of demonstrating that the realistic novel, the moralistic novel spiced with sin, the Western cowboy yarn, the hero-tale, the myth, the folk or fairy tale, each has its own equally valid or invalid convention, its own formula» (V. Mercier, *The Irish Comic Tradition*, cit., p. 40).

place was burning like billyo in no time [...]. We broke every pane of glass in that tram, raked the roadway with a death-dealing rain of six-gun shrapnel» (AS, 57-58) con il «*Relevant excerpt from the Press*» (AS, 59) nel quale, invece, viene detto che:

A number of men, stated to be labourers, were arraigned [...] on charges of riotous assembly and malicious damage. Accused were described by Superintendent Clohessy as a gang of corner-boys whose horse-play in the streets was the curse of the Ringsend district. [...] On the occasion of the last escapade, two windows were broken in a tram-car the property of the Dublin United Tramway Company. (AS, 59)

I luoghi descritti nel romanzo sono dei *collage* di aree geografiche e latitudini diverse: sconfinite «prairie grasses» (AS, 55), su cui sono stati costruiti ranch in stile Far West, si estendono accanto a strade urbane percorse da tram e biciclette tra i quali passano al galoppo i cowboy che danno scudisciate ai loro cavalli; oppure, dagli alberi della foresta attraversata dai personaggi in cammino verso la casa di Orlick, è possibile raccogliere frutti tipici di climi molto diversi quali ghiande e cocchi. La commistione di stili architettonici di diverse epoche del ranch di Red Kiersay costituisce una rappresentazione visiva molto efficace della tecnica del *pastiche* che caratterizza l'intero romanzo: «The main building is a gothic structure of red sandstone timbered in the Elizabethan style and supported by corinthian pillars at the posterior. Added as a lean-to at the south gable is the wooden bunk-house, one of the most up to date of its kind in the country» (AS, 55). È anche interessante notare come l'articolo di giornale nel quale viene descritto questo luogo finisca per fare promozione turistica indicandone giorni di apertura, costo del biglietto e numero della linea del tram per raggiungerlo; l'effetto parodico del brano investe una riflessione sul rapporto tra l'uomo contemporaneo, il proprio passato e il proprio patrimonio storico-culturale, ridotto a mera transazione commerciale associata al turismo di massa. Alquanto rivelatore del pensiero dell'autore, il ruolo dello scrittore risulta essere cruciale in questa relazione, dato che è proprio il romanziere William Tracy a occuparsi della manutenzione del ranch e a permetterne l'apertura e la fruizione al pubblico.

Le differenti dimensioni temporali sembrano sovrapporsi liberamente senza creare particolari turbamenti testuali, salvo l'amara constatazione dell'esistenza di una maggior libertà in epoca pre-illuminista rispetto al presente che appare regolato da una molteplicità di leggi scientifiche e precetti morali che pongono dei limiti all'immaginario e, dunque, anche ai comportamenti individuali. I diversi luoghi accorpati fluidamente in uno spazio globalizzato *ante litteram* e la leggerezza dei voli di Sweeny sui rami degli alberi si oppongono al senso di chiusura claustrofobica presen-

te in alcune descrizioni, in particolar modo quelle delle vite del protagonista e di Trellis, trascorse quasi interamente nelle rispettive camere da letto chiuse a chiave. L'odore di stantio della sua stanza mal areata segue lo studente ovunque vada, come se il personaggio non riuscisse mai a liberarsi del marchio olfattivo che attesta la sua emarginazione; la condizione di Trellis è ancora più estrema dato che «his person was flabby and unattractive, partly a result of his having remained in bed for a period of twenty years. He was voluntarily bedridden [...]. He never went out and rarely approached the windows» (AS, 26), tratti confermati da una successiva descrizione fatta dal figlio «It was customary with him to remain in the interior of his house without ever opening the door to go out or let the air and the light go in. The blind of his bedroom window would always be pulled down during the day-time» (AS, 170). Lo scrittore contemporaneo, dunque, sembra la negazione del movimento e della libertà incarnati dai due poeti dell'antichità Sweeny e Finn, i quali rifuggono la stasi, il silenzio, la solitudine e l'oscurità perché, come sostiene il re celtico, «There is no torture so narrow as to be bound and beset in a dark cavern without food or music, without the bestowing of gold on bards» (AS, 14). La letteratura contemporanea rischia di diventare uno spazio dagli orizzonti ristretti, una stanza da letto con un «stale spent smell» (AS, 46), lo scrittore che resti paralizzato nel proprio letto<sup>70</sup> perde ogni capacità creativa ed è condannato a 'riciclare'. Furriskey nasce in un luogo claustrofobico senza via d'uscita che gli provoca paura e, infine, nausea. Ancora una volta, l'accento è posto sul senso della vista e sui suoi limiti; la cecità, in questo caso, è data dal non poter evadere da questa stanza opprimente, metafora del romanzo contemporaneo:

He commenced to conduct an examination of the walls of the room he was in with a view to discovering which of them contained a door or other feasible means of egress. He had completed the examination of two of the walls when he experienced an unpleasant sensation embracing blindness, hysteria and a desire to vomit. (AS, 49)

Soltanto quando ha inizio la vendetta dei personaggi contro Trellis emerge con maggior chiarezza il motivo dell'estrema malleabilità dello spazio di *At Swim-Two-Birds*. Diventa infatti chiaro che la descrizione dei luoghi, al pari dell'organizzazione della sequenza temporale, è sotto l'arbitrario controllo

<sup>70</sup> Da qui l'idea che la scrittura sia una forma di morte, importante punto di contatto con il pensiero di Pirandello che sarà portato alle estreme conseguenze in *The Third Policeman*; con la celebre affermazione «la vita si vive o si scrive. Io non l'ho mai vissuta se non scrivendola», infatti, il drammaturgo italiano descrive la scrittura come morte e, al contempo, come vita. Cfr. L. Pirandello, *Lettera a Ugo Ojetti* (10/10/1921), cit. in Id., *Carteggi inediti*, a cura di S.Z. Muscarà, Bulzoni, Roma 1980, p. 82.



degli scrittori che possono scegliere di aderire alle convenzioni mimetiche oppure distanziarsene; in entrambi i casi non possono prescindere dall'artificio dei loro mezzi materiali e immateriali, vale a dire l'inchiostro, la carta e il linguaggio. Si comprende allora perché il gigante Finn, le cui dimensioni eguagliano quelle di Erin<sup>71</sup>, possa essere contenuto all'interno della stanza dell'albergo di Trellis: il Red Swan Hotel, malgrado sia descritto con accuratezza realistica<sup>72</sup>, rappresenta «the archetypical house of imagination, that realm where all things are possible»<sup>73</sup>. Per punire Trellis, inoltre, i personaggi hanno bisogno di ricorrere all'aiuto di suo figlio Orlick, il quale, avendo ereditato le doti letterarie del padre, può scrivere il racconto delle loro torture. La stanza del romanziere-despota diventa così soggetta agli interventi magici della penna del nuovo narratore; i muri iniziano a muoversi e gli oggetti volano disobbedendo alla legge di gravità che regola il mondo reale:

His room was also the subject of mutations unexplained by any purely physical hypothesis [...] nor did the movements of the room conform to any known laws relating to the behavior of projectiles as ascertained by a study of gravitation enforced by calculations based on the postulate of the science of ballistic. On the contrary, as a matter of fact, the walls parted, diminished and came back again with loud noises and with clouds of choking lime-dust, frequently forming hexagons instead of squares when they came together. The gift of light was frequently withdrawn without warning [...] [c]hamberpots flew about in the aimless parabola normally frequented by blue-bottles and heavy articles of furniture – a wardrobe would be a typical example – could be discerned stationary in the air without visible means of support. (AS, 176)

Similmente, in *The Third Policeman* lo spazio subisce delle deformazioni che lo fanno sembrare immaginario, da un lato quasi un prodotto delle allucinazioni del protagonista sotto shock, dall'altro un artefatto di

<sup>71</sup> Il corpo gigantesco di Finn è una riproduzione dell'Irlanda: «The nose to his white wheyface was headland against white seas with height to it, in all, the height of ten warriors man on man and with breadth to it breadth of Erin. The caverns to the butt of his nose had fullness and breadth for the instanding in their shade of twenty arm-bearing warriors with their tribal rams and dove-cages together with a generous following of ollavs and bards with their law-book [...]. The mouth of his white wheyface had dimensions and measurements of the width of Ulster, bordered by a red lip-wall» (AS, 16).

<sup>72</sup> Il narratore ne indica la precisa collocazione geografica – l'hotel si trova all'angolo tra Lower Leeson Street e Peter Place –, ne racconta brevemente la storia e ne dà una descrizione: «a terminus of the Cornelscource coach in the seventeenth century, the hotel was rebuilt in 1712 and afterwards fired by yeomanry. Today, it is a large building of four storeys. The title is worked in snow-white letters along the circumference of the fanlight and the centre of the circle is concerned with the delicate image of a red swan, pleasingly conceived and carried out by a casting process in Birmingham delf» (AS, 26).

<sup>73</sup> A. Clissmann, *A Critical Introduction*, cit., p. 139.

un'oscura forza superiore. Se, come evidenzia Taaffe, nel romanzo tutto è artefatto perché «In this novel, there is nothing natural under the sun»<sup>74</sup>, è legittimo chiedersi chi sia all'origine di questo disegno: de Selby, Fox, l'*omnium* altrimenti detto Dio, lo scrittore? L'arrivo del protagonista alla caserma costituisce un esempio emblematico di questo processo di alterazione che porta alla rottura della linearità del reale; essa è esplicitamente descritta come un elemento innaturale, dapprima appare bidimensionale, come fosse un'insegna pubblicitaria o un disegno infantile, poi diventa fluida come si trovasse sott'acqua e, infine, acquisisce lentamente la terza dimensione:

An extraordinary spectacle was presented to me. About a hundred yards away on the left-hand was a house which astonished me. It looked as if it were painted [...]. It looked completely false and unconvincing. It did not seem to have any depth or breadth and looked as if it would not deceive a child. [...] I had never seen with my eyes ever in my life before anything so unnatural and appalling [...] as if one of the customary dimensions was missing, leaving no meaning in the remainder. [...] As I approached, the house seemed to change its appearance [...] it became uncertain in outline like a thing glimpsed under ruffled water. Then it became clear again and I saw that it began to have some back to it, some small space for rooms behind the frontage. [...] I seemed to see the front and the back of the 'building' simultaneously from my position approaching what should have been the side. As there was no side that I could see I thought the house must be triangular with its apex pointing towards me but when I was only fifteen yards away I saw a small window apparently facing me and I knew that there must be *some* side to it. (TP, 55)

Tale visione insolita ha un effetto perturbante sul protagonista che, infatti, esprime le sensazioni di spaesamento, stupore e paura tipiche dell'esperienza fantastica: «I found myself [...] dry-throated and timorous from wonder and anxiety» (TP, 55). Nell'immaginario del narratore anche l'abitazione di Mathers subisce le stesse deformazioni: «a feeling came upon me that the house had changed the instant my back was turned. This feeling was so strange and chilling that I stood rooted to the road» (TP, 181). Ma l'attrazione verso questa «evil house» (TP, 184) nella quale sta accadendo «something unspeakably inhuman and diabolical» (TP, 184) è irresistibile e il protagonista non può fare a meno di esplorarla. È qui che avviene l'incontro con il poliziotto Fox, scomparso dalla *parish* da oltre venticinque anni, che, trovando il protagonista senza fanale, lo invita ad andare nella sua caserma 'personale', anch'essa emblematico luogo fantastico. Per accedervi, infatti, occorre attraversare una minuscola finestra della casa di Mathers e percorrere una serie di

<sup>74</sup>C. Taaffe, *Ireland Through the Looking-Glass*, cit., p. 67.

corridoi strettissimi, porte e scalette. La «very surprising [...] tiny police station» (TP, 188) è situata all'interno delle mura della casa, in una sorta di quarta dimensione della realtà. Lo spazio mostra così la propria deformabilità perché, inaspettatamente, il corpo immenso del poliziotto riesce a entrare senza fatica in uno spazio estremamente ristretto probabilmente dimostrando, come sostiene Kemnitz, che Fox si muove «beyond the zone of middle dimensions», vale a dire in quella zona dove la Relatività e la fisica quantistica si sostituiscono alla fisica newtoniana; in base a uno degli assunti della Relatività, il poliziotto sarebbe capace di eliminare lo spazio tra gli atomi del proprio corpo per passare attraverso la finestrella: «if you could squeeze the space between atoms in a human body so that each atom is touching another atom [...] the body would fit on the head of a pin»<sup>75</sup>.

Anche l'uso di strumenti tecnologici ideati per rispondere al mistero della natura profonda degli oggetti può creare distorsioni spaziali. La lente di ingrandimento, che costituisce l'ennesimo richiamo al tema delle scatole cinesi e alla curiosità umana di conoscere l'«unimaginable ultimum» (TP, 123) della realtà, può far perdere la visione d'insieme e produrre effetti altamente destabilizzanti. Così, quando il protagonista scruta la propria mano attraverso una potente lente non riesce a riconoscerla; l'immagine che si profila davanti ai suoi occhi è infatti talmente smisurata da risultare deformata e apparire come una realtà 'altra' enigmatica: «what you see when you look is a third thing altogether. [...] It magnifies to invisibility [...], it makes everything so big that there is room in the glass for only the smallest particle of it» (TP, 137). Dunque, malgrado potenzialmente la lente permetta di giungere al «significato ultimo» del reale, poiché decontestualizza gli oggetti osservati escludendo oltre i suoi margini tutto ciò che li circonda, l'effetto finale è uno straniante svuotamento, che, peraltro, rafforza il tema della decostruzione identitaria illustrata nel primo capitolo di questo lavoro: il protagonista si trova a guardare una parte di sé come si trattasse di un corpo estraneo.

Il senso di artificialità dei paesaggi di *The Third Policeman* evidenziato da Taaffe è anche causato dalla meccanica rispondenza tra i sentimenti del protagonista e la natura circostante. Nei suoi momenti di euforica speranza, infatti, il mondo sembra accoglierlo benevolmente con il tepore e i profumi della primavera: «Birds piped without limitation and incomparable stripe-coloured bees passed above me on their missions» (TP, 45); «it was a gentle day – mild, magical and innocent with great sailings of white cloud serene and impregnable in the high sky» (TP, 151). Ma la stridente opposizione tra l'enfasi posta sulla normalità della realtà che circonda il protagonista e gli strani fenomeni che mettono in dubbio l'e-

<sup>75</sup> C. Kemnitz, *Beyond the Zone of Middle Dimension*, cit., p. 70.

sistenza del mondo che sta visitando crea un'ulteriore ambiguità; quando, ad esempio, descrive la natura come un rifugio paradisiaco e la terra che lo sostiene come un rassicurante conforto, si palesa una forzatura rispetto alle condizioni climatiche decisamente avverse descritte nel capitolo precedente: «I lay back unstintingly, stunned with the sun. I felt millions of little influences in my nostril, hay-smells, grass-smells, odours from distant flowers, the reassuring unmistakability of the abiding earth beneath my head» (TP, 45). Si tratta di momentanee trasfigurazioni fiabesche in netto contrasto con l'atmosfera claustrofobica e terrificante che domina il romanzo, un'opposizione che funge da spunto per una riflessione meta-narrativa: al mondo ordinato e comprensibile della finzione, un quadretto progettato da «mani abili», si oppone il caos della realtà empirica. Non a caso, il protagonista esprime il proprio stupore di fronte alla facilità di interpretazione del mondo che lo circonda, tutto appare stranamente disambiguato, come se «the trees and the tall hills and the fine views of bogland had been arranged by wise hands for the pleasing picture they made when looked at from the road» (TP, 39). Infatti:

There was nothing familiar about the good-looking countryside which stretched away [...]. My surroundings had a strangeness of a peculiar kind, entirely separate from the mere strangeness of a country where one has never been before. Everything seemed almost too pleasant, too perfect, too finely made. Each thing the eye could see was unmistakable and unambiguous, incapable of merging with any other thing or of being confused with it. (TP, 41)

Invece, a dimostrazione della diretta corrispondenza tra l'io narrante e la 'realtà' presunta oggettiva che lo circonda, quando il protagonista è in preda al terrore, la natura si tramuta improvvisamente in una presenza avversa. Al suo risveglio nel giorno prefissato per l'impiccagione, ad esempio, la pioggia, il vento e persino gli animali appaiono minacciosi, gli alberi non sono più rigogliosi ma spogli e spigolosi, mentre i campi verdi lasciano posto ad aride rocce:

Rain was beginning to beat on the windows, not a soft or friendly rain but large angry drops which came spluttering with great force upon the glass. The sky was grey and stormy and out of it I heard the harsh shouts of wild geese and ducks labouring across the wind on their coars pinions. [...] Trees, I knew, would be angular and ill-tempered in the rain and boulders would gleam coldly at the eye. (TP, 153)

Infine, il bel tempo sembra ristabilirsi durante la sua fuga dalla *parish*, come se il cielo e le stelle solidarizzassero con lui lottando contro le nuvole: «in the sky I could see the dim tracery of the stars struggling out here and there between the clouds» (TP, 180).

Oltre a possedere degli orologi e ad avere accesso all'Eternità, Pluck e MacCruiskeen detengono il pieno controllo anche sulla topografia del proprio mondo in quanto hanno scoperto una preziosa mappa disegnata dalle crepe del soffitto della caserma che, dopo due anni di studio, ha permesso loro di individuare il percorso verso l'Eternity. Questa mappa ha, come si può immaginare, origini magiche e, infatti, «nobody [...] manufactured it [...]. It was always there and MacCruiskeen is certain that it was there even before that» (TP, 127). Essa non solo conferma la natura meravigliosa della *parish*, ma ha anche la funzione di riprodurre il tema delle infinite stratificazioni della realtà che celano il ritorno dell'identico attraverso un vertiginoso processo di *mise en abîme*: la *parish* contiene una sua riproduzione in scala inferiore, la quale, a sua volta, potrebbe contenerne un'altra e così via all'infinito.

Un altro aspetto significativo dell'analisi spaziale di *The Third Policeman* riguarda l'organizzazione dell'Eternity che, come vedremo, si connota come una sorta di paradiso, anche se molte delle sue tipiche caratteristiche subiscono dei completi rovesciamenti, basti ricordare che si trova sottoterra. L'eternità si raggiunge attraverso un lungo e faticoso percorso nel fitto della macchia, una «selva oscura» che porta a un oltremondo iper-tecnologico ma, al contrario di quello dantesco, caotico e arbitrario; la sua entrata somiglia significativamente al portico di una antica chiesetta di campagna, all'interno della quale Pluck e il protagonista svolgono un rito ben poco spirituale che consiste nel verificare il proprio peso. La bilancia, comica allegoria del giudizio divino, è solo il primo di molteplici strumenti di misurazione che caratterizzano questa dimensione 'altra'. Per mezzo di un ascensore, poi, i due personaggi compiono una rapida discesa: «The floor was falling so fast beneath us that it seemed once or twice to fall faster than I could fall myself» (TP, 134). Questa caduta appare come una parodica modernizzazione della scena del «rabbit-hole» di *Alice's Adventures in Wonderland*, nella quale il «pozzo profondissimo» è tramutato in un più tecnologico ascensore: «The rabbit-hole went straight on like a tunnel for some way, and then dipped suddenly down, so suddenly that Alice had not a moment to think about stopping herself before she found herself falling down a very deep well»<sup>76</sup>. Ma il protagonista, colto nuovamente dalla paura della morte, impreca in modo non troppo timorato, in netto contrasto con la presunta atmosfera di religiosità di questo luogo e l'ingenuità scolaresca dei pensieri di Alice: «I swore and groaned and closed my eyes and wished for a happy death» (TP, 134).

L'Eternity si presenta con una serie di lunghi corridoi in penombra su cui si aprono delle piccole porte laterali, i pavimenti e le pareti sono rivestiti

<sup>76</sup> L. Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, cit., p. 4.

di tubi, cavi elettrici, leve e pulsanti colorati; ben presto il narratore scopre che le stanze sono tutte identiche; «Eternity», spiega il Sergente, «has no size at all, [...] because there is no difference anywhere in it and we have no conception of the extent of its unchanging coequality» (TP, 138). Il protagonista, dimostrando ancora la propria brama di controllo razionale, propone di esplorare il luogo in bicicletta per farne una mappatura, ma il Sergente sostiene che «it is no use and does not matter» (TP, 138) perché malgrado la sua inestimabile vastità, nell'eternità esiste un'unica stanza che si ripete all'infinito e per questo ogni spostamento è reso claustrofobicamente vano: «If you want to take another walk ahead to reach the same place here without coming back you can walk till you reach the next doorway and you are welcome. But it will do you no good and even if we stay here behind you it is probable that you will find us there to meet you» (TP, 139). Anche questa inutilità degli spostamenti corrisponde a una concretizzazione di una delle teorie deselbiane, vale a dire quella che spiega il movimento come un'allucinazione, teoria provata da un esperimento che lo ha visto recarsi da Londra a Bath pur rimanendo chiuso nella propria stanza. Questo luogo, nel quale è impossibile orientarsi, aderisce perfettamente al *cliché* del labirinto tipico del fantastico descritto da Albertazzi: «una volta reso fantastico, lo spazio assume spesso caratteristiche di labirinto: l'eroe vi resta intrappolato e con lui il lettore, che gira a vuoto cercando una soluzione all'enigma, salvo ritornare puntualmente al luogo di partenza»<sup>77</sup>. Dalle pareti delle stanze è infine magicamente possibile estrarre qualsiasi oggetto una persona desideri, ma l'avidità del protagonista, che inizia ad arraffare chili di oro massiccio, pietre preziose e whisky, resterà del tutto inappagata perché all'uscita scoprirà di doversi sottoporre a una nuova pesatura alla bilancia e che non è permessa alcuna eccedenza di peso rispetto all'arrivo<sup>78</sup>.

Prima di concludere, è necessario accennare all'ambientazione di *The Third Policeman*. Il romanzo si situa inconfutabilmente in una tipica zona rurale dell'Irlanda, ben riconoscibile dalla «bogland» (TP, 39), dalla «brown turf» (TP, 129) e dalla ridondantemente irlandese «greenness of the green fields» (TP, 41). Questo *setting*, però, ha contorni indefiniti e funge da mero archetipo pittoresco perché appare scollato dal proprio referente di origine, vale a dire la situazione 'reale' dell'isola della fine degli anni Trenta. È forse questa la motivazione che ha spinto Clissmann a definire il romanzo «the least Irish of [O'Brien's] books»<sup>79</sup>. Per Kenner, alcuni elementi atipici per

<sup>77</sup> S. Albertazzi, *Riflessi in uno specchio opaco*, cit., p. 74.

<sup>78</sup> Si potrebbe trattare di un ulteriore riferimento alla teoria dei buchi neri in quanto «the mass falling into a black hole (eternity) must equal the mass coming back out. Therefore, the narrator cannot take more mass out of eternity than he took in», C. Kemnitz, *Beyond the Zone of Middle Dimension*, cit., p. 69.

<sup>79</sup> A. Clissmann, *A Critical Introduction*, cit., p. 239.

l'isola, quali la mitezza del clima, la scarsità di pioggia e vento e la totale assenza della lingua gaelica rendono *The Third Policeman* anacronistico e «unsettling». È indubbio che «politics and political awareness have simply been subtracted»<sup>80</sup>. Parnell è presentato come una figura inconsistente, non più in grado di accendere un fervente sentimento nazionalista, e relegato alle conversazioni degli uomini nei giorni di riposo, appunto «on Sundays» (TP, 7). Nel testo, è rintracciabile un unico altro breve accenno alla politica nazionale, vale a dire il caso di Quigley, presentato dal Sergente come «a nice piece of law and order, a terrific indictment of democratic self-government, a beautiful commentary on Home Rule» (TP, 165); l'uomo era infatti scomparso su una mongolfiera e, al suo ritorno, i compaesani si erano armati di fucili irrompendo nella sua abitazione per obbligarlo a dare spiegazioni sul misterioso viaggio. Quigley, dunque, rappresenterebbe metaforicamente la Home Rule impedita dall'intervento violento di uomini armati (gli Inglesi) e il Sergente sarebbe dunque un anti-repubblicano; ciò spiegherebbe l'uso del termine *policeman* in luogo del gaelico *garda*. Nel romanzo, allora, le forze del male (i demoni dispotici dell'inferno) potrebbero plausibilmente essere associati ai colonizzatori inglesi<sup>81</sup>.

Terence Dewsnap<sup>82</sup> avvalora questa tesi sostenendo che numerosi riferimenti impliciti al contesto politico dell'epoca sono largamente diffusi in *The Third Policeman*; per lui, il tipo di terrore provocato dal romanzo non sarebbe soltanto ontologico, ma anche, e soprattutto, di natura politica perché, come si è visto, il carattere assolutistico del potere dei poliziotti offre un richiamo alla storia irlandese. Nel testo, in effetti, è possibile rintracciare una catena di soprusi ai danni dei personaggi più deboli: l'anziano Mathers è derubato dal narratore, il quale, a sua volta, è usurpato di tutti i suoi averi dallo scaltro Divney, il Sergente si aggira per la contea impossessandosi di biciclette altrui e imponendo il proprio potere dittatoriale ma è sottomesso al suo superiore, un ispettore iracondo. Per Dewsnap, allora, la lotta repubblicana contro la repressione inglese sarebbe metaforizzata dalla liberatoria fuga del protagonista sulla bicicletta sottratta

<sup>80</sup> H. Kenner, *The Fourth Policeman*, cit., p. 65.

<sup>81</sup> Altri riferimenti espliciti alla politica coinvolgono esclusivamente il governo locale, attraverso le lamentele dei poliziotti per il dissesto stradale della contea. Una satira del governo locale sarà sviluppata in modo più consistente nel *play Faustus Kelly* (1943), di poco posteriore a *The Third Policeman*, in cui O'Brien mette in ridicolo il protagonista e le sue ambizioni politiche. Pur di ottenere una brillante carriera all'interno dello Urban Council, infatti, Faustus – come i suoi omonimi marlowiano e goethiano – è disposto a vendere l'anima al diavolo. In questo *play*, come pure continuerà a fare Myles con toni sempre più amari in *Cruiskeen Lawn*, O'Brien porta avanti una violenta denuncia della corruzione della classe politica dublinese.

<sup>82</sup> T. Dewsnap, *Flann O'Brien and the Politics of Buffoonery*, «Canadian Journal of Irish Studies», XIX, 1, July 1993, pp. 22-36.

al Sergente. Al contrario, in modo altrettanto convincente, Taaffe, osservando che il *setting* di *The Third Policeman* corrisponde a una «estranged and slightly surreal version of Ireland»<sup>83</sup>, ritiene che la riflessione sulla situazione irlandese dell'epoca non sia così diretta, ma filtrata dalla «parody of Irishness»<sup>84</sup>. È importante ricordare che, secondo la studiosa, la parodia per O'Brien costituisce una delle innumerevoli maschere che gli permettono di rimanere cautamente in un «precarious balance between subversive and conformist impulses»<sup>85</sup>. Il processo di stilizzazione dell'Irlanda presente in *The Third Policeman*, la fa apparire inequivocabilmente presente e al contempo solo vagamente abbozzata e conferma questa idea riguardo alle remore di O'Brien verso il *commitment*, malgrado un contesto socio-politico che aveva chiamato in causa l'impegno attivo di importanti scrittori a lui contemporanei quali Sean O'Faolain e Frank O'Connor: «O'Nolan's comic sense is simply too knowing, too ironic, to allow him to settle into a consistently oppositional stance to de Valera's Ireland, the position adopted by so many of his contemporaries»<sup>86</sup>. La natura ambigua e ambivalente della parodia, contrariamente all'attacco più diretto e schierato della satira, indubbiamente aiuta il testo a mantenere quell'aporia che è anche fondamento del fantastico e che lascia fino in fondo irrisolta l'opposizione manichea tra le forze del bene e le forze del male che si incontrano e scontrano nel romanzo.

Taaffe ritiene opportunamente che, al contrario del mondo di *At Swim- Two-Birds*, all'interno di questo romanzo non ci sia spazio per il folklore e la mitologia in quanto la banale realtà che funge da referente empirico contiene di per sé impulsi contrastanti e apparentemente inconciliabili:

It is the 'ordinary', habitual world which is made strange, to the point where it has become alienating [...] it exploits the incongruity between the fantasies of a well-stocked mind and day-to-day banality. [...] the overwhelming male rural world of *The Third Policeman* tells its own story: some elements of Irish life were fantastic enough to render leprechauns and fairies superfluous. What becomes most horrifying in this novel is not the murder which sets the plot into action [...], but the ordinariness of what follows.<sup>87</sup>

Allora, la trasfigurazione del mondo politico contemporaneo rafforza l'atmosfera alienata e 'disconnessa' del romanzo, favorendo l'insorgenza del sovranaturale e, al contempo, riflette in modo sorprendentemente fedele lo stato di ovattamento culturale dell'Irlanda neutrale durante

<sup>83</sup> C. Taaffe, *Ireland Through the Looking-Glass*, cit., p. 76.

<sup>84</sup> *Ibidem*.

<sup>85</sup> Ivi, p. 75.

<sup>86</sup> Ivi, p. 205.

<sup>87</sup> Ivi, p. 80.



il secondo conflitto mondiale. È da ricordare che all'epoca gli irlandesi si riferivano alla guerra con il termine *the Emergency*, un eufemismo che mostra in modo piuttosto evidente tale distacco. Lanthers commenta: «Neutral Ireland during the Emergency became a kind of self-contained otherworld, an insulated cocoon through whose walls the muffled noises of the greater world outside barely penetrated»<sup>88</sup>.

Mentre i *setting* principali di *At Swim-Two-Birds* e di *The Third Policeman* sono, rispettivamente, il testo letterario e un aldilà misterioso e allusivo, in *The Dalkey Archive*, l'azione sembrerebbe svolgersi in un contesto realistico. I toponimi citati nel romanzo sono tutti rintracciabili sulla cartina geografica: Dalkey, Killiney Bay, White Rock, Penisola of Howth, Booterstown, Monkstown, Skerries. Tuttavia, a uno sguardo più attento, l'eponimo paesino sonnacchioso e monotono si rivela un luogo alquanto enigmatico. Innanzitutto, la sua posizione è descritta in modo deliberatamente vago: «Dalkey is a little town maybe twelve miles south of Dublin» (DA, 7); inoltre, attraverso verbi allusivi come *to pretend*, *to seem* e *to look* viene insinuato il dubbio che a Dalkey niente sia come sembra e che al di là della sua apparente banalità vi possa essere un'essenza imperscrutabile: «It is an unlikely town [...] pretending to be asleep. Its streets are narrow [...] and with meetings which seem accidental [...] small shops look closed but are open» (DA, 7).

La descrizione di questo luogo «inverosimile» sembra anticipare gli avvenimenti sovranaturali e le riflessioni sui limiti dell'essere umano che caratterizzano il romanzo. L'insignificanza della presenza umana sul territorio, infatti, viene enfatizzata in modo particolarmente insistente: la cittadina è piccola, le strade sono strette, i negozi minuscoli e persino la ferrovia sembra un modellino, è «toy-like» (DA, 7). A partire dal terzo paragrafo, invece, viene descritta l'immensità della natura che circonda e sovrasta Dalkey: «far below, with beyond it the immeasurable immanent sea, quietly moving slowly in the immense expanse of Killiney Bay. High in the sky [...] a caravan of light cloud labours silently to the east. And to the right? Monstrous arrogance: a mighty shoulder of granite climbing ever away» (DA, 7). Gli elementi più solidi e imponenti del paesaggio – il mare, il cielo, le montagne e le rocce della scogliera – sembrano conferire un senso di eternità a questi luoghi, in apparente contrasto con la mortalità e la piccolezza umane. Le vicende romanzesche, tuttavia, scardineranno esattamente questa idea di finitezza umana perché ai personaggi verrà data la possibilità di entrare in contatto con le anime dei defunti.

Il testo contiene un altro interessante esempio di descrizione paesaggistica che mostra la difficile relazione tra essere umano e spiritualità. Dopo che il sergente gli espone la Mollycule Theory, Mick si astra e compie una sorta di viaggio mentale nelle zone rurali della propria infanzia. Si

<sup>88</sup> J. Lanthers, *Unauthorised Versions*, cit., p. 233.

tratta di un brano ripreso quasi *verbatim* da *The Third Policeman*, ma che produce effetti completamente diversi da quelli del romanzo precedente; la descrizione sinistra della *parish* si trasforma in una sorta di fantascienza pastorale, tra l'altro stimolata quasi proustianamente dalla visione del sergente che, caricando la pipa con del tabacco, ricorda i contadini intenti nella raccolta della torba:

Mick began to muse and think of country places he had known in his younger days. He thought of one place he had been fond of. Brown bogs and black bogs were neatly arranged on each side of the road [...]. Far away near the sky tiny people were stooped at their turf-work, cutting out precisely-shaped sods with their patent spades and building them in a tall memorial the height of a horse and cart. Sounds came from them, delivered to his ears without charge by the west wind, sounds of whistling and bits of verses from the old bog-songs. Nearer, a house stood attended by three trees ad surrounded by the happiness of a coterie of fowls [...]. Ahead of him went the road, running swiftly across the flat land and pausing slightly to climb slowly up a hill that was waiting for it in a place where there was tall grass, grey boulders and rank stunted trees. The whole overhead was occupied by the sky, translucent, impenetrable, ineffable, incomparable. (DA, 77-78)

Gli agenti atmosferici e gli elementi paesaggistici sembrano animarsi: il vento dell'ovest diventa il messaggero dei suoni emessi dai contadini, gli alberi si prendono cura e proteggono la casa, la collina attende l'arrivo della strada e questa si affatica in salita per raggiungerne la cima, soffermandosi di tanto in tanto per riposare. Oltre alla rappresentazione di un connubio armonico tra il lavoro umano e i ritmi della natura, il brano presenta anche dei riferimenti al contatto con il divino perché i minuscoli contadini si situano simbolicamente vicino al cielo e il mucchio di torba che stanno ergendo appare come un monumento funebre. Ma la dicotomia tra questa immagine di serenità e le inquietanti teorie atomiche di Fottrell risulta particolarmente fastidiosa per Mick, come dimostrano le sue parole nel paragrafo che chiude la descrizione della confusione tra reale e sogno: «The scene was real and incontrovertible but at variance with the talk of the sergeant. Was it not monstrous to allege that the little people winning turf far away were partly bicycles?» (DA, 78).

In netto contrasto al senso di apertura e di immanenza della descrizione del lavoro dei contadini, gli scenari più tipici del romanzo sono una serie di luoghi chiusi e opprimenti. Il primo di questi è l'abitazione di De Selby, talmente nascosta nel fitto della vegetazione che solo il postino sembra conoscerne l'esistenza:

Shaughnessy had no idea that there was any house in the fastness pointed to, but almost opposite there was a tiny gate discernible in the rough railing bounding the road. [...] – The merit of the house is that hardly anybody except the postman knows it's there, [De Selby] replied agreeably. (DA, 9)

Si tratta, evidentemente, di un nascondiglio che ben si confà alle attività e alle dirompenti scoperte dello scienziato che lo abita. La claustrofobica grotta sottomarina nella quale si svolgono gli incontri con i Santi è un luogo letteralmente ‘senza aria’ – infatti, sono necessarie le bombole di ossigeno – e spaventevole perché svela agli ignari protagonisti l’esistenza di un *Otherworld* – Hackett, non a caso, la definisce «a chamber of horrors» (DA, 22). Ma il luogo di clausura più emblematico del romanzo è senza dubbio rappresentato dal monastero dei Cistercensi nel quale Mick progetta di entrare. Le sue fantasticherie sul proprio futuro di totale solitudine e isolamento poco hanno a che fare con la vocazione religiosa, infatti il protagonista si chiede: «Was the monastery just a contrivance for isolation and insulation, not unlike a fever hospital? No, it was God’s house» (DA, 187). In queste parole è ancora possibile rintracciare echi del dilemma degli intellettuali irlandesi: emigrare oppure scegliere la «contrivance and insulation»? Il monastero diventa pertanto metafora della cattolicissima Irlanda, appunto «God’s house». Il fatto che all’epoca della stesura di questo romanzo, vale a dire i primi anni sessanta, nella riflessione dell’autore sopravvivano tracce della difficile opposizione tra il ‘dentro’ e il ‘fuori’ mostra quanto lacerante dovesse essere questa scelta. Luogo irlandese per eccellenza, il pub e, nel romanzo, la saletta appartata nota come «The Slum» (DA, 25), costituisce un luogo chiuso ma rassicurante; qui, nei ripetuti momenti di crisi del protagonista, l’incontro con amici e conoscenti di cui abitualmente diffida diventa conviviale e consolatorio.

Infine, occorre evidenziare il senso di marginalità e di distanza dai grandi eventi della Storia trasmesso dai *setting* di *The Dalkey Archive*; non soltanto il romanzo è ambientato in una piccola località balneare e il protagonista sogna per la maggior parte del tempo di rifuggire dalla vita mondana per rinchiudersi in un monastero, ma gli spostamenti che compie sembrano dei percorsi verso una sempre maggiore decentralizzazione. Durante la ricerca di Joyce, infatti, Mick va da Dalkey a Skerries e, poi, dal centro di questa cittadina quasi disabitata alla sua periferia, ideale luogo isolato e nascondiglio nel quale è possibile l’apparizione – o, meglio, la riapparizione – di entità sovranaturali: l’autore di romanzi cruciali per la cultura letteraria novecentesca si trova, come per contrappasso, in un pub situato ai margini dei margini.

È già stato evidenziato nel primo capitolo di questo studio che spesso le opere fantastiche sono ambientate in aree periferiche, perché qui le superstizioni e le credenze antiche legate al folklore tendono a radicarsi e a resistere più a lungo. Queste zone costituiscono i *setting* ideali per ospitare eventi fuori dall’ordinario e *Unheimlich* in netta opposizione alla ‘razionalità’ della vita urbana; nei testi fantastici, lo scontro tra queste due opposte visioni del mondo viene dunque rappresentato anche geograficamente. Più in generale, allora, il fatto che l’Irlanda abbia offerto un terreno estremamente fertile per il fantastico potrebbe derivare dalla sua posizione decentrata, lontana

dai luoghi nevralgici del potere economico e culturale. L'enfasi posta sulla marginalità di Dalkey come su quella di tutti gli altri luoghi dei romanzi di O'Brien appare dunque alquanto allusiva non solo dell'amarezza dell'autore dovuta al provincialismo dell'isola, ma anche dei suoi probabili contatti con sfere oltre il reale: «Dalkey looks like an humble settlement which must, a traveller feels, be next door to some place of great importance and distinction. And it is – vestibule of heavenly conspection» (DA, 7).

### 3.3 *Nei labirinti della razionalità: immaginario, straniamento e follia*

My reason could give me no assistance. (TP, 27)

All my senses were bewildered all at once and could give me no explanation. (TP, 24)

#### Todorov spiega che nel fantastico

La limite entre le physique et le mental, entre la matière et l'esprit, entre la chose et le mot cesse d'être étanche. [...] [une] pareille rupture des limites entre matière et esprit était considérée, au XIXe siècle en particulier, comme la première caractéristique de la folie. [...] Le psychotique ne serait pas capable de distinguer ces différents cadres entre eux et confondrait le perçu et l'imaginaire. (T. Todorov 1979 [1970], pp. 119-121)

[...] il confine tra fisico e mentale, tra materia e spirito, tra cosa e parola, cessa di essere ermetico. [...] Una simile rottura dei limiti [...] veniva considerata, specialmente nel XIX secolo, come la prima caratteristica della follia. [...] Lo psicotico non sarebbe capace di distinguere tra loro diversi schemi e confonderebbe il percepito con l'immaginario. (Trad. it. di Klersy Imberciadori 1991 [1981], pp. 117-119)

L'analisi dei numerosi personaggi considerati folli che popolano la narrativa di O'Brien, allora, può risultare particolarmente interessante ai fini di questo lavoro. Il primo romanzo recupera la leggenda celtica del re Sweeny punito per un affronto alla Chiesa con la perdita del senno e con la trasformazione in volatile. La descrizione allitterativa della metamorfosi del re richiama in modo particolarmente sorprendente le già citate sensazioni che accompagnano l'esperienza perturbante; lo spaesamento – cioè l'incapacità di riconoscere un luogo o una situazione fino a quel momento familiari –, le difficoltà visive, l'incredulità, lo spavento e, infine, il desiderio di fuga, corrispondono, anche in questo caso, quasi pedissequamente all'*Unheimliche* freudiano:

[...] he was beleaguered by an anger and a darkness, and fury and fits and frenzy and fright-fraught fear, and he was filled with a restless tottering unquiet and with a disgust for the places that he knew and with a desire to be where he never was, so that he was palsied of hand and foot and eye-mad and heart-quick. (AS, 66)

Il fatto che Sweeny sia anche un poeta – i cui *lays* inseriti nel testo impongono delle brusche interruzioni alla prosa – mette in relazione follia e composizione letteraria, uno dei già citati nodi centrali di *At Swim-Two-Birds*. Infatti, se la follia del re celtico è dimostrata dal fatto che la sua mente è un guscio vuoto – «his mind is but a shell»<sup>89</sup> (AS, 217), un'interessante immagine connessa alla struttura a scatole cinesi di questo romanzo e di *The Third Policeman* –, allora, può essere riempita con interi mondi immaginari, proprio come avviene nella mente di Trellis, il quale dà letteralmente vita a realtà parallele popolate da creature che poi gli si ritorcono contro. Nell'ultimo dei finali, una voce narrante diversa da quella dello studente descrive gli sforzi compiuti da alcuni eminenti ricercatori stranieri per rispondere all'interrogativo sulla pazzia di questo romanziere:

Was Trellis mad? It is extremely hard to say. Was he a victim of hard-to-explain hallucinations? Nobody knows. Even experts do not agree on these vital points. Professor Unternehmer, the eminent German neurologist, [...] allows Trellis an inverted sow neurosis wherein the farrow eat their dam<sup>90</sup>. Du Fernier, however, Professor of Mental Sciences and Sanitation at the Sorbonne, deduces from a want of hygiene in the author's bed-habits a progressive weakening of the head. [...] The more one studies the problem, the more fascinated one becomes and incidentally the more one postulates cerebral norm. The accepted principles of Behaviourism do not seem to give much assistance. Neither does heredity help for his father was a Galwayman, sober and industrious, tried and true in the service of his country. [...] But which of us can hope to probe with questioning finger the dim thoughts that flit in a fool's head? (AS, 217)

Viene dunque insinuata l'ipotesi che la rivolta dei personaggi sia stata solo un'allucinazione di Trellis, sintomo, appunto, di una «nevrosi», e di manie persecutorie che provocano uno sdoppiamento della personalità e una sovrapposizione tra realtà e visione, tra «perçcu et imaginaire» (Todorov 1979 [1970], p. 119. Trad. it. di Klersy Imberciadori 1991 [1981], p. 119: «percepito [e] immaginario»). Le sue convinzioni morali hanno l'aspetto di vere e proprie manie come quella per i libri con la copertina di colore verde, evidente affondo contro la 'maniacalità' di certi autori del *Revival* che attribuivano a questo colore un importante valore simbolico: «All colours except green he regarded as symbols of evil and he confined his reading to books attired in green cover. Although a man of wide learning and culture, this arbitrary rule caused serious chasms in his erudition. The Bible, for instance, was unknown to him» (AS, 99). Queste insinuazioni sulla salute

<sup>89</sup> Per un'analisi del simbolo del guscio si veda G. Bachelard, *La coquille*, in Id., *La poétique de l'espace*, cit., pp. 105-129. Trad. it di E. Catalano, *Il guscio*, in G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, cit., pp. 129-158.

<sup>90</sup> Si tratta di una citazione joyciana: «Do you know what Ireland is? Asked Stephen with cold violence. Ireland is the old sow that eats her farrow» (J. Joyce, *Portrait...*, cit., p. 231).

mentale di Trellis sono infine rafforzate quando viene descritto intento ad ascoltare strani rumori all'interno della propria testa: «Trellis had been listening in a preoccupied manner to a number of queer noises in the interior of his head» (AS, 204). Come evidenziato da Taaffe, nelle prime versioni del romanzo, la follia di Trellis era descritta in modo ancora più esplicito: lo studente spiegava che «The man that starts all the trouble is Trellis, who is stated to be eccentric. It is quite possible for a man who is half-crazy to be obsessed with and bullied by his characters»<sup>91</sup>, inoltre, il finale di un'altra versione embrionale – pubblicata con il titolo *Scenes in a Novel* – era costituito da una lettera di Byrne che impartiva dei consigli allo studente riguardanti il suo manoscritto: «it will be very good if you can bring out the idea that Trellis is a neurotic and may be imagining all the queer grotesque stuff [...]. Just suggest it very subtly and leave them all to draw their own conclusions» (MBM, 184). Le modifiche apportate all'ultima stesura, dunque, invece di offrire un didascalico disvelamento della follia del personaggio, «suggeriscono sottilmente» e contribuiscono ad accentuare il clima straniante del testo; il finale definitivo di *At Swim-Two-Birds*, infatti, non offre un'interpretazione univoca, ma riafferma la contraddittorietà, le ambivalenze, il senso di incompletezza, la resistenza al significato e la pervasività del dubbio epistemologico all'interno del romanzo.

Diventa evidente che, consapevoli della pazzia di Sweeny e Trellis, è possibile mettere in dubbio l'affidabilità delle diverse figure di scrittori presenti in ogni piano diegetico del romanzo, passando da Finn che «in his mind was nestling with his people» (AS, 63) fino ad arrivare allo studente, la cui mente è responsabile di tutte le vicende, involucro ultimo che racchiude tutti gli altri. In effetti, questo riesce infine a salvare la propria credibilità assicurandosi un ruolo 'rispettabile' all'interno della società, ma durante tutto il racconto ha mostrato di tendere all'alienazione mentale. Malgrado l'apparente capacità di tenere sotto il suo stretto controllo razionale la proliferazione dei piani diegetici, anche il protagonista della cornice realistica a tratti pare perdersi nel labirinto delle proprie invenzioni letterarie. Così, nel descrivere il romanziere di sua invenzione, ammette l'impossibilità di discernere *fact* e *fiction*: «He makes his characters live with him in his house. Nobody knows whether they are there at all or whether it is all imagination» (AS, 99). L'ipotesi dello squilibrio dello studente sarebbe confermata dalla conclusione del romanzo nel quale la nuova voce narrante elenca alcuni casi di persone che hanno perso il senno. Tra questi, viene descritta la storia di un tedesco innamorato del numero tre che finisce per togliersi la vita con tre pugnalate dopo aver scritto per tre volte il proprio saluto alla moglie: «He went home one evening and drank three cups of tea with three lumps of sugar in each, cut his jugular with a razor three times and scrawled with a dying hand on a picture of his wife good-bye, good-bye, good-bye» (AS,

<sup>91</sup>C. Taaffe, *Ireland Through the Looking-Glass*, cit., p. 59.

218). Il triplice addio che chiude il testo richiama evidentemente le teorie letterarie dello studente presentate nell'*incipit* che affermavano la necessità di tre inizi e di tre finali per un buon romanzo, pertanto anch'egli può essere a sua volta incluso tra i casi clinici di coloro che sono ossessivamente attratti dal numero tre descritti nell'ultima sezione del romanzo. Allo stesso modo, Finn e Orlick, narratori del romanzo-nel-romanzo-nel-romanzo, mostrano un'insolita passione per questo numero, il primo perché sostiene «I will relate three things and nothing above three» (AS, 18) e il secondo perché cambia per tre volte l'inizio della storia della punizione inflitta al padre nel tentativo di soddisfare le richieste dei suoi ascoltatori. Ma se, più in generale, «Numbers [...] will account for a great proportion of unbalanced and suffering humanity» (AS, 217), allora, i personaggi ascrivibili nell'«umanità squilibrata» sono molti di più, basti ricordare le lunghe disquisizioni del Pooka e del Fairy sulle qualità dei numeri pari e di quelli dispari o l'idea di Lamont che Dio sia la radice di meno uno.

Il finale 'definitivo' di *At Swim-Two-Birds* appare come una sorta di chiosa scritta da un narratore esterno che, intervenendo con il tono analitico e distaccato di un trattato di psichiatria, descrive e commenta le vicende dei personaggi per mostrare con rigore scientifico i rapporti di causa-effetto che hanno regolato i vari *plot*. Il brano è particolarmente interessante anche per i suoi numerosi collegamenti con *The Third Policeman*, del quale anticipa lo stile analitico e pseudo-scientifico, il dibattito immaginario tra eminenti studiosi fittizi e l'idea di un movimento perpetuo all'interno del cervello umano del tutto simile al moto incessante delle particelle atomiche. Inoltre, a poche righe dalla chiusa, viene descritta una bicicletta oggetto di attenzioni maniacali, una chiara anticipazione della mania del Sergente Pluck: «Another man will be perfectly polite and well conducted except that he will in no circumstances turn otherwise than to the right and indeed will own a bicycle so constructed that it cannot turn otherwise than to that point» (AS, 217). La dissertazione colta del finale sembra suggerire una rassicurante lettura naturalistica di un testo altrimenti aperto a interpretazioni anti-realistiche e anti-razionalistiche che, in parte, come spiega Joseph Devlin, potevano turbare il lato più conservatore e tradizionalista dell'autore:

Though the issue of madness is treated as merely another bauble in the comic melange, there is a reason why this particular bauble is picked up and played with. For the reader, the question of Trellis's sanity seems irrelevant because any attempt at a complete or even partial etiology for the fantastic occurrences in *At Swim-Two-Birds* would be laughable. Yet, for O'Nolan himself there is a need for a realistic prop, or at least the hint of one, within the heart of his wildest imaginings.<sup>92</sup>

<sup>92</sup>J. Devlin, *The Politics of Comedy in At Swim-Two-Birds*, «Éire-Ireland», XXVII, 4, Winter 1992, p. 98.

Secondo il critico, il romanzo è caratterizzato da uno sperimentalismo 'esitante' che non raggiunge mai la libertà immaginativa del Postmoderno; ciò sarebbe dimostrato dal fatto che le vicende surreali che vengono descritte e la rivolta dei personaggi non riescono a mettere seriamente a repentaglio il livello narrativo dello studente. Devlin porta anche un'altra importante prova della cautela dello scrittore verso gli elementi più destabilizzanti; attraverso lo studio dei manoscritti, infatti, ha potuto scoprire la rimozione di una frase per lui cruciale: proprio dopo aver ricevuto il dono dello zio, lo studente si avvia per le scale che portano verso la sua stanza da letto e, sentendo in lontananza il rintocco di una campana, si chiede se provenga «from the Church at Snámh-dá-Én»<sup>93</sup>. Questa frase avrebbe provocato l'irruzione del fantastico nell'ambientazione realistica permettendo un dirompente contatto tra il qui e un 'altrove' spazio-temporale. Ma è importante anticipare che nel prossimo capitolo verrà mostrato come nella versione definitiva del romanzo questo momento appaia, al contrario, come una sorta di 'anti-epifania'. Il taglio di una frase tanto rivelatrice fa sì che la pausa del protagonista sulle scale risulti del tutto casuale e immotivata lasciando nel mistero il motivo della sua «emotion of surprise» (AS, 312). Contrariamente alle epifanie joyciane che costituivano un momento di rivelazione e di cambiamento esistenziale, il climax di *At Swim-Two-Birds* è caratterizzato dall'assoluta vacuità semantica che potrebbe far sospettare lo squilibrio mentale del protagonista.

*At Swim-Two-Birds*, inoltre, è caratterizzato da una 'follia strutturale', metafora di quel caos appena descritto che regna nella mente degli scrittori. Il romanzo rappresenta il rischio schizofrenico corso da coloro che si sottraggono al mondo sensoriale e alla relazione con l'Altro per consacrarsi unicamente all'atto creativo, conferendo potere magico alle parole e interpretando la vita solo in termini di finzione. Non a caso, il testo è caratterizzato da giochi linguistici che attutiscono la referenzialità del discorso letterario, una sorta di liberazione dal reale che, al contempo, può anche imprigionare l'individuo in un labirinto senza via d'uscita. Ma la perdita del controllo razionale descritta in *John Duffy's Brother* assume una connotazione decisamente positiva, perché è descritta come una forma di ribellione alla mediocrità quotidiana del protagonista. Dopo che questo ha superato la temporanea 'alienazione' che lo ha portato a immedesimarsi in una locomotiva, infatti, sembra acquisire un modo nuovo di vedere l'esistenza; la pazzia si presenta

<sup>93</sup> *Ibidem*. L'altra occasione in cui esiste una simile comunicazione sovranaturale – vale a dire la già menzionata comparsa di Finn nella stanza dello studente: «After an interval Finn Mac Cool, a hero of old Ireland, came out before me from his shadow, Finn the wide-hammed» (AS, 13) –, non ha affatto la stessa portata dirompente perché, in quel caso, la violazione delle norme del mimetismo appare coerentemente connessa all'applicazione letterale dell'idea del 'dare vita' ai personaggi romanzeschi.



come una sorta di cura che gli permette di re-inventare la propria identità. È interessante notare che il ritorno della ragione, improvviso e senza apparente motivo come lo è stata la sua perdita, è accompagnato dall'immagine della luce: «An immense tension relaxing, clear light flooding a place which had been dark» (S&P, 79); eppure, l'arrivo della «strange malady» (S&P, 80) non viene descritto come un evento che provoca particolari rotture né come un 'oscuramento', ma, piuttosto, come l'ingresso in una dimensione 'altra', il fratello di John Duffy semplicemente *era* un treno: «John Duffy's brother was certain that he *was* a train – long, thunderous and immense, with white steam escaping noisily from his feet and deep-throated bellows coming rhythmically from where his funnel was» (S&P, 77; corsivo mio). È interessante osservare il nesso tra l'obbedienza al tempo convenzionale delle lancette dell'orologio e l'esperienza della follia, è come se la perdita di contatto con il tempo interiore portasse a una de-umanizzazione del personaggio. Il fratello di John Duffy, infatti

Moreover, he was certain that he was a particular train, the 9.20 into Dublin. His station was the bedroom [...] he stood absolutely still for twenty minutes, knowing that a good train is equally punctual in departure as in arrival. He glanced often at his watch to make sure that the hour should not go by unnoticed. His watch bore the words 'Shockproof' and 'Railway Timekeeper'. Precisely at 9.20 he emitted a piercing whistle, shook the great mass of his metal ponderously into motion and steamed away heavily into town. (S&P, 77-78)

Prima della follia, invece, il suo orologio va in avanti. Il ritorno alla 'normalità' è ambigualmente presentato come «something queer, momentous and magical taking place inside his brain» (S&P, 79) e, immediatamente dopo, il protagonista sembra avere le caratteristiche solitamente attribuite alle sembianze di una persona in stato confusionale, è «wild-eyed» (S&P, 79), con del cibo in bocca che non deglutisce, debole e sudato. Nel finale viene anche spiegato che questa esperienza è stata «a complete cure» (S&P, 80), ma che il protagonista «to this day [...] starts at the rumble of a train in the Liffey tunnel and stands rooted to the road when comes suddenly on a level-crossing» (S&P, 80), lasciando quindi dubbia la sua guarigione<sup>94</sup>.

In *The Third Policeman*, il Sergente narra le storie di due abitanti della *parish* che hanno perso la ragione dopo aver curiosato in una scatola di MacCruiskeen che contiene un cartoncino di un colore talmente strano da far 'impazzire' chiunque vi si avvicini. Il Terzo Poliziotto, definito dal Sergente «as crazy as bedamned» (TP, 158) è infatti scomparso dalla caserma pro-

<sup>94</sup> In base a quanto riportato da Thomas Shea, le prime stesure del racconto si concludevano lasciando il fratello di John Duffy ancora nelle sembianze di un treno: «In 1938, O'Brien was content to end the story with John Duffy's brother still a train» (T. Shea, *Flann O'Brien and John Keats*, cit., p. 117).

prio dal giorno – un altro indefinibile «23rd of June» (TP, 79) – in cui ha visto questo «very different colour» (TP, 160); allo stesso modo, anche un certo Andy Gara, che «is always laughing to himself, even in bed at night he laughs quietly and if he meets you on the road he will go into roars» (TP, 160), si è infiltrato illegalmente nella caserma per toccare il misterioso contenuto della scatola: a quanto pare, questo colore così insolito ha effetti irreversibili sulla mente umana anche solo attraverso il tatto<sup>95</sup>. Tale colore sarà infine utilizzato da MacCruiskeen come arma difensiva contro l'esercito dei «one-legged men» (TP, 162) giunti per salvare il protagonista dall'impiccagione: lo userà per dipingere una bicicletta allo scopo di farli impazzire<sup>96</sup>.

Riferimenti ai limiti della mente umana e alla fallacia del razionalismo ritmano l'intero romanzo a partire dalle stravaganti teorie di de Selby e dalla mania del protagonista che intende a ogni costo riabilitarle di fronte all'opinione pubblica internazionale, per giungere a un'ennesima distorsione della teoria atomica che rintraccia un confusionario moto di particelle anche all'interno del cervello. Se una pecora è composta da «millions of little bits of sheepness whirling around and doing intricate convolutions», ne segue che «that [...] makes the beast dizzy, [...] especially if the whirling is going on inside the head as well» (TP, 86), e non è da escludere – anche se la teoria atomica sembra agire in modo differenziato nella *parish* avendo come vittime preferenziali i mezzi di trasporto e coloro che ne fanno uso – che lo stesso caos regni all'interno delle menti di altri personaggi, soprattutto quelle dei poliziotti che, come si è visto, sono affaccendati in attività del tutto incomprensibili. Malgrado il piglio scientifico delle stravaganti elucubrazioni di de Selby, si è visto come le sue teorie siano la negazione della chiarezza di ragionamento normalmente attribuita a scienziati e filosofi; per questo, allora, uno degli studiosi fittizi descrive il sollievo provato nel leggere le opere deselbiane

<sup>95</sup> È interessante sottolineare che Fox e Andy sembrano essere puniti a causa della loro «unbearable curiosity» (TP, 159), la spinta conoscitiva che muove un po' tutti gli abitanti della *parish*, inclusi il protagonista, de Selby e i suoi studiosi, verso dei viaggi mentali. Per Quintelli-Neary, che ha lavorato sugli elementi fantastici derivanti dal folklore irlandese in dodici romanzi contemporanei, la ricerca della conoscenza assoluta è un tipico esempio di violazione del *geis* pagano, vale a dire il sistema di leggi morali della comunità. Il mancato rispetto di tale tabù appare molto più grave della violazione della legge cristiana che vieta l'omicidio (un altro peccato rappresentato all'interno del romanzo): «the narrator must accept that he has been executed for violation of the Christian/civil interdiction against murder. But he is additionally punished with chaos and disharmony for having ignored the Celtic/pagan *geis* against the pursuit of taboo knowledge. He must repeat his journey endlessly through an irrational netherworld». Cfr. M. Quintelli-Neary, *Flann O'Brien: At Swim-Two-Birds, The Third Policeman – Temporal and Spatial Incongruities*, cit., p. 93.

<sup>96</sup> Nel testo non viene descritto lo scontro tipico tra l'esercito degli uomini con la gamba di legno fuori di senno e i due poliziotti che li affrontano con gli occhi bendati onde evitare di impazzire, ma viene solo accennato che ad avere la meglio sono le forze dell'ordine.

perché queste fanno capire che «one is not, of all the nincompoops, the greatest» (TP, 95) e il protagonista, altrettanto emblematicamente, paragona l'effetto provocato dalla lettura degli scritti di de Selby alla sensazione «more usually associated with spirituous liquors» (TP, 95). Il suo appassionato studio del pensiero dello scienziato è quindi implicitamente descritto come una sorta di costante ricerca dell'ebbrezza, rassicurante, rinvigorente e «therapeutic» (TP, 95).

Oltre a soffrire per la perdita di identità, il protagonista riflette sull'improvvisa e inspiegabile decadenza intellettuale che ha provocato la sua amnesia: «Blank anonymity coming suddenly in the middle of life should be at best alarming, a sharp symptom that the mind is in decay» (TP, 43); constata poi amaramente di non essere del tutto padrone della propria mente e dei propri pensieri, uno stato confusionale che conferma la sua scissione interna: «surprising ideas were coming into my head from nowhere» (TP, 41) e «How can I know why I think my thoughts?» (TP, 122). Tale mancanza di controllo sulla mente pensante non caratterizza solo i suoi frequenti momenti di spavento, ma lo accompagna anche in quelli di felicità; durante la fantasticheria sulle potenzialità della *black box* che Fox sta per restituirgli, infatti, è talmente entusiasta che ammette di non riuscire a bloccare il flusso impetuoso di progetti per il suo futuro: «nothing I could do could restrain the profusion of half-thought extravagances which came spilling forth across my mind like a horde of swallows» (TP, 200).

Anche le forze dell'ordine mostrano lampanti segni di incoerenza e comportamenti ossessivo-compulsivi. Innanzitutto, non è dato sapere perché sostengano che la teoria atomica colpisca unicamente biciclette e cavalli, né perché siano così insistenti nel chiedere a chiunque giunga alla caserma «Is it about a bicycle?» (TP, 57, 60, 206), un *refrain* che cadenza il testo alla stregua della domanda maniacale dello zio del protagonista del primo romanzo: «Tell me this, do you ever open a book at all?» (AS, 10, 11, 119, 163). Anche le meticolose misurazioni che Sergente e poliziotto eseguono quotidianamente sembrano rispondere a un credo paranoico e blasfemo: «'the secret of it all-in-all,' continued the Sergeant, 'is the daily readings. Attend to your daily readings and your conscience will be as clear as a clean shirt on Sunday. I am a great believer in the daily readings'» (TP, 143). Inoltre, non è chiaro perché il Sergente ritenga che chiunque venga a contatto con la *box* di MacCruiskeen finisca per impazzire, mentre crede che il legittimo proprietario – che è anche il suo fidato assistente – ne rimanga immune; è invece piuttosto evidente che le attività e i presunti poteri del Secondo Poliziotto sembrano quelli di un visionario: costruisce oggetti talmente minuscoli che non possono neppure essere pensati, come la punta che lui stesso descrive «so thin that maybe does not exist at all and you could spend half an hour trying to think about it and you could put no thought around it in the end» (TP, 71), può emettere e udire

suoni apparentemente impercettibili ed è in grado di riconoscere il colore dei venti e di cucire gli abiti invisibili che, come Mathers ritiene, si sovrappongono anno dopo anno sul corpo delle persone. Il protagonista, accolto da MacCruiskeen nel suo peculiare laboratorio all'interno della caserma, ancora una volta sottopone la propria mente al vano sforzo di dar conto del sovrannaturale, «calling into play parts of my brain that I rarely used. Nevertheless I made no progression at all» (TP, 71) e, infine, sembra arrendersi di fronte agli spaventosi poteri del poliziotto dicendo «I shut my eyes and prayed that he would stop while still doing things that were at least possible for a man to do» (TP, 76).

Anche *The Dalkey Archive* presenta numerosi riferimenti espliciti al tema della follia; nel romanzo viene infatti insinuato il sospetto che molti personaggi siano vittime di visioni o che interpretino la realtà circostante in modo erraneo. Come sostiene Hackett, «[Descartes'] head was a little bit loose» (DA, 15) e ciò ha portato a una «profusion of erroneous ideas» (DA, 15) come quella del razionalismo. Mick definisce Joyce «unbalanced» (DA, 131) perché lo scrittore non ricorda di aver pubblicato *Finnegans Wake*, sospetta che la causa di questa amnesia sia stata la dura esperienza del Nazismo (DA, 132) e, infine, ritiene che sia «psychotic» (DA, 133). Il protagonista è anche portato a mettere in dubbio l'integrità mentale di De Selby: «was he a true scientist or just demented?» (DA, 18); «was De Selby off his rocker as well?» (DA, 131); per questo si diverte a immaginare le conseguenze di un incontro tra questo e l'autore di *Ulysses*: «how would two exquisitely cultivated but distracted minds behave on impact on each other? Would they coalesce in some quiet fruitful way, or clash in murderous disarray?» (DA, 131). Mick diffida anche di se stesso: mette in dubbio l'apparizione di Sant'Agostino sospettando che possa essere frutto di allucinazione e, quando racconta le sue strane esperienze a Mary, si rende conto che le sue parole suonano come «absolute lunacy» (DA, 56). In seguito, la voce narrante si chiede: «was Mick getting a bit misdirected in the head himself?» (DA, 131). Questa serie di dubbi, però, viene superata per riaffermare – ma solo momentaneamente – l'attendibilità delle vicende descritte: «De Selby had given him no overt signs of insanity but on the contrary had given him proof, in that meeting with St Augustine, that his powers and contacts were at least preternatural. Mick could not possibly run any risk about the reality of the DMP threat» (DA, 131).

Eppure, l'immaginazione del protagonista è irrefrenabile e non riesce ad arrestare le fantasie su un potenziale incontro tra Joyce e De Selby, mostrando come la follia – se di questa si tratta nel caso dei due personaggi in questione – abbia grandi potenzialità creative: «but Mick's imagination could not be quiet. Would Joyce and De Selby combine their staggeringly complicated and diverse minds to produce a monstrous earthquake of a new book, something claiming to supplant the Bible?» (DA, 131). Ec-

co perché Gallagher individua due opposti tipi di follia nella narrativa di O'Brien: un'alienazione che priva l'individuo della propria identità, intesa in senso pirandelliano come il confluire di ruoli stereotipati, e che lo porta a essere eccentrico; oppure una scelta consapevole di evasione con l'intento di costruire un nuovo mondo come il *gelt* della tradizione celtica che vede l'eroe prendere il volo per trascendere l'orrore dei conflitti umani. La follia degli scrittori sarebbe un atto liberatorio che segnerebbe la loro differenza dal resto del mondo.

Se la ragione non costituisce un valido strumento per il raggiungimento della conoscenza perché di fronte al sovrannaturale si dimostra limitata, nemmeno i cinque sensi permettono di rispondere ai molteplici interrogativi posti dall'esperienza perturbante. Anzi, nella narrativa di O'Brien, questi sono spesso presentati come mezzi ingannevoli che producono delle distorsioni della realtà circostante. Contrariamente alla tendenza della letteratura novecentesca a proporre il corpo come strumento conoscitivo del reale, lo scrittore irlandese scinde cartesianamente corpo e mente per mostrare i limiti di entrambi.

In *The Third Policeman*, le numerose incertezze sensoriali del protagonista vengono controbilanciate dai superpoteri di MacCruiskeen il quale sostiene di essere in grado di udire e vedere oltre le possibilità umane e di tenere sotto controllo persino ciò che sfugge ai suoi sensi grazie a strumenti di uso quotidiano come la lente di ingrandimento e ad altri più inconsueti. Mentre il protagonista ha difficoltà uditive, visive e tattili – indugia davanti all'apparizione della caserma scambiandola per un disegno, non riesce a distinguere le ultime enigmatiche parole di Mathers in punto di morte, non sente la punta sottilissima con cui il poliziotto lo punge, né la musica armoniosa da lui suonata –, MacCruiskeen non solo sorveglia e interpreta il mondo che lo circonda, ma, appunto, è anche l'ideatore e il creatore di una serie di oggetti straordinari. Gli esemplari più piccoli dei bellissimi scrigni che sta costruendo in stile matrioska, ad esempio, sono talmente minuscoli che il protagonista li scambia per «a bug or a tiny piece of dirt» (TP, 75), ma il più piccolo in assoluto è, nella definizione del suo artefice, «nearly half a size smaller than ordinary invisibility» (TP, 75). Il poliziotto si dimostra quindi in grado di misurare anche ciò che per definizione è fuori dal controllo umano: per costruire gli ultimi microscopici scrigni, che sostiene siano dei manufatti perfetti e delle repliche esatte di quelli più grandi, effettivamente, si avvale di attrezzi invisibili. Ma, nell'ammettere che «Nobody has ever seen the last five I made» (TP, 76), insinua anche il dubbio che neppure lui stesso li abbia mai visti; non a caso, quello che sta attualmente costruendo è «as small as nothing» (TP, 76). Queste vertiginose creazioni del poliziotto, ennesima *mise en abîme* presente nel romanzo, richiamano il tema della stratificazione infinita della realtà e della difficoltà a immaginare l'esistenza dei mondi infinitesimali descritti dalla quantistica.

Anche odorato, tatto e gusto subiscono un simile processo di atomizzazione: scindendoli è possibile scoprire che le loro caratteristiche sono composte dai loro contrari. Il poliziotto mette nuovamente in mostra la tecnologia altamente sofisticata in suo possesso; grazie a un marchingegno che gli permette di scomporre odori, sapori e sensazioni tattili nei vari sub-elementi, ha potuto scoprire che i profumi sono composti da «dirty smells» (TP, 143) e, allo stesso modo, i gusti più prelibati da quelli ripugnanti, la levigatezza (del corpo femminile!) dalla ruvidezza e così via<sup>97</sup>. Ancora una volta, viene ribadita l'ambiguità dei valori opposti e il loro reggersi su un imprescindibile equilibrio manicheo.

Posizione preminente è occupata dalla vista, tra i cinque sensi, come si è visto, quello che svolge il ruolo più significativo nei romanzi fantastici. In questi romanzi i protagonisti sono innanzitutto turbati da 'visioni' *unheimlich* e spesso incontrano altri personaggi caratterizzati da 'sguardi pietrificanti'. Così, in *At Swim-Two-Birds*, la descrizione degli occhi dei personaggi acquista un'importanza particolare; lo studente ha un orzaiolo e per questo non riesce a chiudere completamente le palpebre per isolarsi dal mondo che lo circonda, infatti afferma «I closed my eyes, hurting slightly my right stye [...]. The bright square of the window was faintly evidenced at the juncture of my lids» (AS, 13); Finn è «heavy-eyed [...] The colour to each eyeball was the slaughter of a host in snow» (AS, 16) e le sue palpebre sono descritte per mezzo di iperboli: «The lid to each eye of them was limp and cheese-dun like ship-canvas in Harbour at evening, enough eye-cloth to cover the whole of Erin» (AS, 16); Furriskey, poco dopo la nascita, assiste alla miracolosa «appearance of a supernatural cloud or aura» (AS, 49) che provoca in lui «blindness» (AS, 49) e, nel tentativo di vedere i volti che escono dalla nube di vapore, i suoi occhi si irritano. Trellis, dormendo di giorno e vivendo di notte, è costantemente avvolto dalla penombra e la debole luce della sua lampada a petrolio non gli permette una visione nitida all'interno della stanza, una limitazione che lo porterà a contravvenire alla propria morale leggendo un libro con una copertina azzurra scambiata per verde; alla vista infallibile del Good Fairy, che sostiene di poter vedere attraverso il taschino del Pooka, attraverso gli alberi e persino a occhi chiusi – «I could see through my lids if I shut my eyes» (AS, 113) –, si oppongono i limiti di quella del Pooka, il quale è stupito nell'udire la voce del demone buono senza poterlo vedere – «I had expected (foolishly, perhaps), that I should be able to see quite clearly things that are normally not visible at all as a compensation for my sparing inspection of the visible» (AS, 104) – e, significativamente, va in

<sup>97</sup> Nella vita quotidiana, tuttavia, i poliziotti non sembrano affatto fare esperienza delle diverse sfumature del gusto perché l'unico alimento concesso alla caserma è una pappa di latte e avena, probabilmente del porridge, dall'aspetto poco invitante.

cerca dei propri occhiali temendo che siano finiti nella sacca marsupiale della moglie; infine, nella descrizione di Lamont-Furriskey-Shanahan come un'unica entità, lo studente elenca i nomi delle patologie che affliggono la loro vista «Vision: tendencies towards myopia; wall-eye; nictalopia. [...] Unimportant physical afflictions: palpabral ptosis» (AS, 161).

In *The Third Policeman*, gli occhi perturbanti a cui è dato maggiore rilievo sono quelli di Finnuccane:

He was tricky and smoked a tricky pipe and his hand was quavery. His eyes were tricky also. They were very unusual eyes. There was no palpable divergence in their alignment but they seemed to be incapable of giving a direct glance at anything that was straight, whether or not their curious incompatibility was suitable for looking at crooked things. I knew he was watching me only by the way his head was turned; I could not meet his eyes or challenge them. [...] I found his presence disquieting. I wondered how long he had been watching me before I awoke. (TP, 45)

Allo stesso modo, nella descrizione del fantasma di Mathers, è lo sguardo a costituire l'elemento di maggiore disturbo:

His face was terrifying but his eyes in the middle of it had a quality of chill and horror which made his other features look to me almost friendly. The skin was like faded parchment with an arrangement of puckers and wrinkles which created between them an expression of fathomless inscrutability. But the eyes were horrible. Looking at them I got the feeling that they were not genuine eyes at all but mechanical dummies animated by electricity or the like, with a tiny pinhole in the centre of the 'pupil' through which the real eye gazed out secretly and with great coldness. (TP, 26)

Mentre gli occhi dei personaggi della *parish* sembrano avere poteri sovranaturali, per questo provocano sensazioni di disagio, e sono il segno delle loro energie vitali – quelli di Hatchjaw «burned in his head with a sickly intensity» (TP, 66) e quelli di MacCruiskeen sono «penetrating and observing» (TP, 112) –, lo sguardo del protagonista appare debole, poco vivo e provoca spesso distorsioni della realtà circostante, ad esempio quando osserva gli scrigni del poliziotto non riesce a coglierne le proporzioni: «Queerly enough they looked to me as if they were all the same size but invested with some crazy perspective» (TP, 75). Se in un primo momento tenta di abbandonare la propria assoluta fiducia nei processi logici auto-convincendosi della necessità di affidarsi alla vista per sopravvivere al *nonsense* di ciò che lo circonda – «the best thing to do was to believe what my eyes were looking at rather than to place my trust in memory» (TP, 27) –, ben presto si accorge che neppure questi sono in grado di fare ordine nel caos della realtà in cui si trova: «I find it is a great strain for me to believe what I see, and I am becoming afraid occasionally to look at some things in case they would have to be believed» (TP, 84).

Anche in *The Dalkey Archive*, la dimensione sensoriale risulta essere fallace e incerta. Ancora una volta, gli errori visivi sono centrali; vi è infatti costantemente il rischio che ciò che si vede sia una «hallucination» (DA, 45). Come il giovane studente di *At Swim-Two-Birds*, anche Mick sembra in grado di estraniarsi dal mondo che lo circonda, cessando momentaneamente di vederlo: «In all this formless contemplation his eyes were open, thrown towards the ground but sightless» (DA, 136-137). L'autenticità delle esperienze dei personaggi è spesso messa in dubbio e il loro bisogno di certezze, soprattutto quando sono testimoni di eventi straordinari come quelli a cui assistono nella grotta sottomarina, sembra ostacolato dal loro stesso corpo. Mick esprime costante preoccupazione per la veridicità di ciò che sta vivendo; ipotizza, ad esempio, che quello che ritiene essere Joyce potrebbe essere in realtà un suo sosia e Sant'Agostino un impostore, magari un'apparizione diabolica: «That might not have been the genuine Augustine at all [...] it could be even Beelzebub himself» (DA, 43), oppure «a phantasm such as would arise from taking mescaline or morphine» (DA, 58). Così, quando domanda ad Hackett «Do you believe it all happened?» (DA, 44), si rende immediatamente conto che «Hackett's mind was twisted in a knot identical with his own. They were as two tramps who had met in a trackless desert, each hopelessly asking the other the way» (DA, 44). L'amico sospetta che le loro percezioni visive siano state ingannate da sostanze tossiche o che De Selby li abbia ipnotizzati: «I feel all right but I'm still not certain that there wasn't some sort of drug in it. Slow-acting hypnotic stuff, or something worse that goes straight to the brain» (DA, 24); la sua particolare insistenza su questa possibilità appare alquanto sintomatica:

I haven't thrown overboard my suspicions of yesterday about drugs, and even hypnotism I wouldn't quite discount. But we have no means of checking whether or not all that stuff this morning was hallucination. [...] How do we know there wasn't a mixture of some brain-curdling gas in the air-tank? (DA, 44-45)

Tuttavia, questi dubbi sono fuggiti dal fatto che tanto Mick quanto Hackett abbiano vissuto la stessa esperienza e che entrambi, almeno in quell'occasione, fossero sobri:

Hackett and I were there [...] we could listen, and did. [...] Suddenly he felt glad that Hackett had been there, otherwise he might join Mary in her inference that he had been the victim of delusions. And another thing, both of them had been dead sober. We had no drink whatsoever, any of us. (DA, 56)

I vani tentativi di Mick di abbandonare il vizio dell'alcol sono dunque legati a questa necessità di mantenersi lucido e in grado di analizzare la realtà circostante nel pieno delle proprie facoltà (sensoriali). Ma a nien-



te valgono le bottigliette di acqua di Vichy consumate nei vari pub e bar che frequenta, perché, ogni volta che ha un appuntamento con un altro personaggio, invariabilmente, gli vengono offerti whisky o Guinness. Il *tour de force* a Skerries alla ricerca di Joyce è particolarmente rappresentativo dell'impossibilità di sottrarsi all'alcol:

The curse about pubs was that they were so ubiquitous and accessible. If one had something to discuss with another person in Dublin, whether the subject was trivial or critical, inevitably the appointment was made for a public house. The thing was a social malaise, a neurotic flaw in community development. (DA, 135)

Mick è costretto a visitare una decina di pub prima di trovare lo scrittore. A ogni 'ultimo' bicchiere, il protagonista è sempre meno determinato; così, nel corso del penultimo capitolo ammette: «I intend to give it up entirely, *probably* from today» (DA, 179, corsivo mio).

### 3.4 *Offuscamento di soglie*

A nightmare can be as strenuous physically as the real thing. (TP, 27)

L'immagine bachtiniana della soglia è particolarmente efficace per mettere a fuoco la fluidità dei confini tra diversi piani ontologici derivante dallo scardinamento delle convenzioni del «paradigma di realtà» presente nella narrativa di O'Brien. Lo studioso russo spiega che i personaggi dei romanzi di Dostoevskij e, più in generale, quelli della menippea

[...] они стоят на пороге (на пороге жизни и смерти, лжи и правды, ума и безумия).<sup>98</sup>

[...] stanno *sulla soglia* (sulla soglia della vita e della morte, della menzogna e della verità, del raziocinio e della follia).

In questa zona liminare della soglia avvengono degli insoliti contatti tra un piano e l'altro di realtà – quelli che Lugnani definisce, appunto, 'passaggi di soglia' – provocando rotture improvvise e traumi perturbanti<sup>99</sup>.

La principale peculiarità di *At Swim-Two-Birds* è indubbiamente l'accostamento di cifre stilistiche legate a tradizioni letterarie molto diverse. In questo romanzo, dunque, non si assiste solo a un conflitto tra piani ontologici, ma anche, e soprattutto, a quello tra diverse forme letterarie; le soglie che le

<sup>98</sup> M. Bachtin, *Problemy poetiki Dostoevskogo* (1963), Chudožestvennaja literatura, Moskva 1972, p. 251. Trad. it. di G. Garritano, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Einaudi, Torino 1968, p. 192.

<sup>99</sup> Si veda L. Lugnani, *Verità e disordine: il dispositivo dell'oggetto mediatore*, in R. Ceserani et al., *La narrazione fantastica*, cit., pp. 199-218.

separano sono facilmente individuabili in quanto corrispondono ai titoli utilizzati dallo studente per avvisare i lettori dell'imminente cambiamento di genere e stile. Così, le brusche scissioni provocate da questi elementi paratestuali, tra l'altro separati dal testo per mezzo di una riga vuota e rafforzate da ulteriori indicazioni metanarrative che concludono alcune delle inserzioni come «Conclusion of the foregoing» (AS, 20, 26, 42, 43, 49, 103, 148, 149, 150, 160, 164, 210), «Conclusion of the extract» (AS, 31), «Conclusion of reminiscence» (AS, 39), «Conclusion of excerpt» (AS, 59) e «Temporary discontinuance of the foregoing» (AS, 132, 144), invece di dimostrare la permeabilità tra generi letterari teorizzata dallo studente sembrano confermarne le divisioni. Se è vero che l'organizzazione di questo materiale spurio non è di tipo gerarchico e, quindi, è assente qualsiasi giudizio di valore che discerna letteratura alta e letteratura popolare perché a entrambe è conferita pari importanza, tuttavia, è innegabile che vengano mantenute delle forti barriere di separazione, evidenti anche tipograficamente, che non ne permettono una completa fusione. Per questo motivo, *At Swim-Two-Birds* si configura come una sorta di catalogo di vari generi letterari che spazia dal Western all'epica, dal romanzo morale all'enciclopedia e dalla forma epistolare alla poesia medievale, solo per citare qualche esempio, e che permette all'autore – sia quello empirico che quello fittizio, entrambi giovani scrittori alle prime armi – di misurarsi e giocare con diverse modalità espressive.

Invece, come è già stato accennato, a livello ontologico, i confini si fanno molto più sfuggenti, in particolar modo la distinzione tra ciò che è reale e ciò che è immaginario è tratteggiata in modo estremamente confuso risultando indecidibile. Così, ad esempio, la funzione e il valore del sonno e della veglia appaiono del tutto capovolti; l'attaccamento morboso al letto-nido da parte dello studente e di Trellis richiama la teoria di Byrne che inverte i ruoli solitamente attribuiti al riposo e alle attività quotidiane: «We must invert our conception of repose and activity [...]. We should not sleep to recover the Energy expended when awake but rather wake occasionally to defecate the unwanted energy that sleep engenders» (AS, 98). Inoltre, nel penultimo finale, immediatamente dopo il falò in cui viene inavvertitamente bruciato il manoscritto, Trellis si sente talmente sollevato per essere scampato alla morte che tenta di spiegare tutte le vicende vissute solo come un incubo, esplicitando così il parallelismo tra scrittura e sogno che ritma l'intero romanzo, a fianco di quelli con la follia e la morte: «I have done too much thinking and writing, too much work. My nerves are troubling me. I have bad nightmares and queer dreams and I walk when I am very tired» (AS, 216). I confini tra il sogno e la realtà sembrano svanire e il romanziere si auto-definisce come un sonnambulo intento a vagare nelle stanze dell'hotel dell'immaginazione, il Red Swan Hotel. Non è un caso, quindi, che l'aumento della dose di sonniferi somministrati allo scrittore dai suoi personaggi faccia moltiplicare le avventure romanzesche vissute da Furriskey, Lamont, Shanahan e gli altri. Durante il sonno, dunque, l'immaginazione riesce a trionfare prendendo il

sopravvento sulla ragione. Quindi, malgrado l'ultimo dei finali rintracci delle concatenazioni di causa/effetto squisitamente razionali per spiegare gli insoliti passaggi di soglia presenti nel romanzo, i rovesciamenti subiti dai concetti di sonno e di veglia sembrano eleggere la sregolatezza dell'immaginario di un dormiente come catalizzatore di tutte le vicende.

Thomas O'Grady ha analizzato il tema del letto in *At Swim-Two-Birds* e ha osservato che lo stile di vita dello studente è molto affine a quello degli apprendisti poeti delle Bardic School irlandesi, i centri culturali in cui nel Medioevo si formavano i poeti professionisti che poi avrebbero lavorato per le famiglie più ricche. L'espressione gaelica *luidhe i leabaibh sgol*, letteralmente "stare nei letti della scuola", sarebbe rappresentativa dei peculiari metodi di insegnamento adottati in queste scuole. Sembra infatti che i discendenti trascorressero la maggior parte del tempo nelle loro stanze private, che non erano «merely sleeping quarters, they were also chambers for private study and for the composition of assigned poetic exercises»<sup>100</sup>. Le abitudini dei due romanzieri descritte in *At Swim-Two-Birds* sarebbero in sintonia con la «practice of composing in dark seclusion»<sup>101</sup> dei bardi, e per questo non dovrebbe stupire che il narratore riesca a concludere i propri studi positivamente: «the narrator [...] achieves academic success and discovers domestic harmony not in spite of but rather as a result of his comic yet serious bed-habits, his version of "lying in the beds of the school"»<sup>102</sup>. Le discussioni colte che si tengono nella sua stanza da letto dimostrano la presenza di un certo fervore intellettuale:

My dim room rang with the iron of fine words and the names of great Russian masters were articulated with fastidious intonation. Witticisms were canvassed, depending for their utility on a knowledge of the French language as spoken in the medieval times. Psychoanalysis was mentioned – with, however a somewhat light touch. (AS, 24)

La stessa visione positiva del tempo trascorso a letto sembra essere suggerita dalla citazione di Blaise Pascal presente nell'epigrafe di *The Hard Life* nella quale la camera viene presentata come il luogo privilegiato per uno stile di vita contemplativo: «Tout le trouble du monde vient de ce qu'on ne sait pas rester seul dans sa chambre» (HL, ix). Al contempo, però, nel primo romanzo questa indolenza subisce anche una severa condanna, dato che, non solo lo zio, come si è visto, la definisce «the sin of sloth» (AS, 11), ma anche lo studente ritiene che sia da punire dato che spiega: «Trellis's dominion over his characters [...] is impaired by his addiction to sleep. There is a moral in that»; nell'ultimo finale, vengono fortemente criticate certe brutte abitudini degli scrittori:

<sup>100</sup> T. O'Grady, *At Swim-Two-Birds and the Bardic Schools*, «Éire-Ireland», XXIV, 3, Fall 1989, p. 71.

<sup>101</sup> *Ibidem*.

<sup>102</sup> Ivi, pp. 76-77.

Du Fernier [...], Professor of Mental Sciences and Sanitation at the Sorbonne, deduces from a want of hygiene in [Trellis's] bed-habits a progressive weakening in the head. It is of importance the most inestimabile, he writes, that for mental health there should be walking and not overmuch of the bedchamber. (AS, 217)

Nella rappresentazione dell'alternanza tra il sonno e la veglia, *At Swim-Two-Birds* precorre sorprendentemente i tempi anticipando le teorie di Barthes. Solo durante la momentanea e quasi letterale *mort de l'auteur* i personaggi sembrano riuscire a vivere le loro 'vite' appieno, dimostrando così che l'ispirazione letteraria è un fenomeno del tutto svincolato dalla volontà e dal controllo dell'autore, il quale si profila più propriamente come uno 'scrittore', una sorta di messaggero privo di emozioni, passioni e impressioni, il quale utilizza il linguaggio attingendo da un vasto repertorio di citazioni, perché

L'écrivain ne peut qu'imiter un geste toujours antérieur, jamais originel ; son seul pouvoir est de mêler les écritures, de les contrarier les unes par les autres, de façon à ne jamais prendre appui sur l'une d'elles ; voudrait-il s'exprimer, du moins devrait-il savoir que la 'chose' intérieure qu'il a la prétention de 'traduire', n'est elle-même qu'un dictionnaire tout composé, dont les mots ne peuvent s'expliquer qu'à travers d'autres mots, et ceci indéfiniment.<sup>103</sup>

Lo scrittore può soltanto imitare un gesto sempre anteriore, mai originale; il suo solo potere consiste nel mescolare le scritture, nel contrapporre l'una all'altra in modo da non appoggiarsi mai ad una in particolare; se anche volesse *esprimersi*, dovrebbe almeno sapere che la «cosa» interiore che pretende di «tradurre» non è a sua volta nient'altro che un dizionario preconfezionato, le cui parole possono essere spiegate solo attraverso altre parole, e così all'infinito.

Per Barthes, infatti, l'Io narrante è meramente una funzione del linguaggio, una categoria grammaticale, che non ha niente a che vedere con la persona empirica, e il testo è

[...] le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit.<sup>104</sup>

Il nero-su-bianco in cui si perde ogni identità, a cominciare da quella stessa del corpo che scrive.

Il primo romanzo di O'Brien anticipa anche alcuni fondamentali passaggi di soglia che saranno sviluppati nei romanzi successivi; sovrapponendo diverse dimensioni temporali e facendo convivere personaggi del passato e del presente, ad esempio, *At Swim-Two-Birds* descrive l'ambigua confusione tra vita e morte che sarà il nodo centrale di *The Third Policeman* e di *The Dalkey Archive*. Per questo, non solo si scopre che il vecchio dalla lunga barba bianca e con problemi uditivi è niente meno che il mi-

<sup>103</sup> R. Barthes, *La mort de l'auteur* (1968), in Id., *Œuvres complètes. 1966-1973*, cit., p. 494. Trad. it. di B. Bellotto, *La morte dell'autore*, in R. Barthes, *Il brusio della lingua*, cit., pp. 54-55.

<sup>104</sup> Ivi, p. 491. Trad. it. ivi, p. 51.

tico Finn, ma anche il poeta Casey e il romanziere Tracy – la cui morte in seguito a un allusivo incidente di tandem<sup>105</sup> risale ad alcuni anni prima rispetto al momento della narrazione – riappaiono improvvisamente, il primo nella foresta e l'altro durante il processo contro Trellis, pronto ad accusarlo di plagio.

In *The Third Policeman* si assiste a un crollo totale delle soglie ontologiche; è già stato mostrato come l'identità dei personaggi sia alla mercé dei movimenti di molecole fuori controllo, la realtà è considerata meramente un anello in una sequenza il cui inizio e la cui fine sono ignoti, le forze del bene e quelle del male convivono bilanciandosi, e le teorie scientifiche di de Selby provano l'infinita divisibilità dello spazio e del tempo implicando, dunque, l'impossibilità di sancire i limiti di queste due entità, esattamente come non esiste uno scrigno finale nei manufatti di MacCruiskeen, né un ultimo "Joe" all'interno del corpo del protagonista. Nella cosmologia del Sergente, gli scambi molecolari, del resto, non rappresentano solo una minaccia all'integrità dell'individuo, ma lo sottopongono al ben più temibile rischio di morte prematura perché, camminando troppo frequentemente e troppo in fretta, è possibile che particelle del corpo umano cadano e si confondano con la terra, letteralmente seppellendolo, e che atomi di strada entrino a farne parte: «The continual cracking of your feet on the road makes a certain quantity of road come up into you. When a man dies they say he returns to clay but too much walking fills you up with clay too far sooner (or buries parts of you along the road) and brings your death half-way to meet you'» (TP, 93). Il Sergente e MacCruiskeen condividono tale paura di invecchiare e di morire, per questo tentano di trascorrere più tempo possibile nella dimensione dell'Eternità. Dal loro punto di vista, Fox ha una pulsione 'suicida' perché preferisce restarne fuori consumando più velocemente la propria quantità di esistenza: «He wants to get rid of [his lifetime] as much as possibile, undertime and overtime, as quickly as he can so that he can die as soon as possibile» (TP, 158).

Come in *At Swim-Two-Birds*, anche in *The Third Policeman* la vita e la morte sono due categorie instabili e tendono a essere confuse. Così, il protagonista descrive il cambiamento di stato occorso nel secondo capitolo come un'esperienza incomprensibile e indicibile: «something happened. I cannot hope to describe what it was but it had frightened me very much long before I had understood it even slightly. It was some change which

<sup>105</sup> Il tandem del romanziere Tracy, oltre ad anticipare la presenza delle biciclette nel romanzo successivo, richiama l'idea che la scrittura sia un lavoro collaborativo. Non a caso, le sue opere saranno 'plagate' da Trellis. Con chi può trovarsi metaforicamente in tandem uno scrittore se non con gli autori precedenti dalle cui opere trae ispirazione e da quelli successivi che attingeranno dalla sua opera?

came upon me or upon the room, indescribably subtle, yet momentous, ineffable» (TP, 24). La disperata fuga dalla *parish* sancisce un cambiamento fondamentale per il protagonista che, assurdamente, nel prendere in mano il proprio destino sente che la sua unica certezza è proprio quella di essere vivo: «I began to feel intensely every fragment of my equal humanity. The life that was bubbling at the end of my fingers was real and nearly painful in intensity and so was the beauty of my warm face and the loose humanity of my limbs and the racy health of my red rich blood» (TP, 106). Ed è per questo che reagisce violentemente alla condanna di Pluck, promettendo in modo del tutto paradossale che combatterà con ogni sua forza per difendere la propria vita a costo di perderla: «I will resist [...] to the death and fight for my existence even if I lose my life in the attempt» (TP, 102). L'inconsapevolezza del protagonista della propria condizione espressa da questo attaccamento alla vita è confermata dalla sua reiterata paura di morire; ciò è evidente, ad esempio, quando rivede Mathers dopo averlo ucciso, nell'incontro con Finnucane che lo minaccia con un coltello, quando viene condannato all'impiccagione, nella discesa verso l'Eternità in un ascensore che gli appare fuori controllo e, infine, nel sogno in cui si assiste nuovamente a una *mise en abîme*: un morto, inconsapevole di esserlo da giorni o anni, si ritrova in un aldilà con caratteristiche da incubo, si addormenta e durante il sonno fa un incubo nel quale muore.

A una seconda lettura del romanzo, la frase conclusiva di questo sogno «I was dead» (TP, 124) assume interessanti risvolti ironici; mentre inizialmente il lettore era portato a vivere in modo empatico il disagio del protagonista, adesso, credendo di conoscere il segreto della sua condizione, tenderà a distanziarsene e a porsi a un livello superiore, materializzando così quella presenza di diversi piani ontologici ipotizzata nel testo; inoltre, questa frase propone un ribaltamento di prospettiva dimostrando come il sogno consenta il raggiungimento di una maggiore consapevolezza rispetto allo stato di veglia – in questo caso, un'illusione di vita –, un aspetto che rinvia ancora alle teorie di Dunne su sogno e morte come quarta dimensione della realtà.

Nel romanzo, la similitudine tra morte e incubo è un aspetto fondamentale perché quasi fino alla fine i lettori sono inconsapevoli del fatto che il protagonista sia morto e il mondo della *parish* si presenta come 'reale'. Soprattutto nei capitoli otto e nove, nei quali il ritmo sonno/veglia del protagonista si fa serrato portandolo a perdere cognizione della differenza tra i due stati, una lettura del testo in chiave onirica risulta particolarmente convincente. Il commento del protagonista «a nightmare can be as strenuous physically as the real thing» (TP, 27), d'altronde, sembra suffragare questa ipotesi. Eppure il testo è disseminato di piccoli indizi del decesso del protagonista. La comparsa di un personaggio che è stato ucciso nel capitolo precedente, la separazione dell'anima del protagonista dal suo corpo, l'avvertimento di Joe «There is nothing dreamy about

your stiff shoulders» (TP, 27), il radicale mutamento delle leggi che regolano il 'nuovo' mondo e, infine, un inspiegabile desiderio del protagonista di stendersi per riposarsi nei «dry sheltery ditches» (TP, 44) che fanno pensare alla sepoltura e che si trovano ai lati di «one of the oldest roads in the world» (TP, 39), ovvero quella che conduce alla *parish*, sono tutti congruenti con l'ipotesi della morte del protagonista; ma la sua costante paura di morire e l'uso di frequenti riferimenti al piano tattile fungono da potenti distrattori. Asbee nota quanto il testo tenda a essere fuorviante sotto questo punto di vista: dopo l'esplosione della bomba, le strane sensazioni del protagonista e la sua misteriosa frase «something happened» (TP, 24) passano completamente in secondo piano rispetto alla notizia sorprendente che «the box was gone!» (TP, 24)<sup>106</sup>.

Rimandi alle teorie freudiane sui sogni, anch'essi sotto forma di parodia, abbondano nel romanzo. Se per il padre della psicoanalisi ogni sogno, anche di tipo angoscioso, è espressione di un desiderio, allora è facile notare l'analogia di questa visione con l'esperienza del protagonista che si ritrova in una realtà parallela alquanto ostile, ma nella quale le teorie del suo scienziato di culto diventano miracolosamente plausibili. Ferrari<sup>107</sup> ha condotto un'interessante indagine in chiave psicoanalitica di *The Third Policeman*, mostrando le aderenze tra la teoria freudiana e alcuni punti fondamentali del romanzo. Il Terzo Poliziotto, che ha il volto di Mathers innestato su un altro corpo, sarebbe un esempio delle tipiche immagini composite che popolano i sogni; il nome "de Selby" ricorderebbe il termine tedesco "*das Selbst*" che indica, appunto, il Sé; i poliziotti, incarnando l'ordine e l'autorevolezza, rappresenterebbero il Super-io del protagonista e Mathers – calco del latino *mater* – la trasposizione della figura materna, la cui casa stretta e oscura richiama immagini uterine; gli insistenti riferimenti di Pluck ai denti e alla loro caduta, associata da Freud alla castrazione, inoltre, confermerebbero il suo ruolo paterno e minaccioso; infine, la bicicletta femminilizzata sarebbe una sorta di correlativo oggettivo della libido del protagonista, infatti, viene tenuta in cella dal Sergente, segno del suo controllo sulla sessualità del protagonista-figlio. Per di più, è possibile individuare un altro aspetto particolarmente allusivo che non è menzionato da Ferrari: nella cella, oltre alla bicicletta, ci sono oggetti che richiamano pratiche sado-masochiste: «In the back of the small cell was [...] a mass of peculiar brass and leather article not unlike ornamental horse harness but clearly intended for some wholly different office» (TP, 173). L'idea di Hopper secondo la quale la bicicletta rappresenterebbe «a metonymic discourse of repressed sexuality and Catholic catharsis»<sup>108</sup> è quindi particolarmente pertinente.

<sup>106</sup> Cfr. S. Asbee, *Flann O'Brien*, cit., pp. 53-54.

<sup>107</sup> R. Ferrari, *Scientists in Wonderland: ...*, cit., pp. 349-362.

<sup>108</sup> K. Hopper, *Flann O'Brien: A Portrait of the Artist*, cit., p. 57.

La chiarezza razionale delle forze dell'ordine – è il Sergente a rassicurare il protagonista al suo risveglio con la frase «You have been dreaming, man» (TP, 124), ancora una volta proponendosi come voce autorevole in grado di asserire la verità – non convince il protagonista, che tornerà a più riprese a muoversi in dimensioni consapevolmente ambigue perché «For a time I did not sleep, yet I was far from being awake. [...] I am sure I was nearly dead» (TP, 169), condizione che richiama quella di Trellis che «neither slept nor woke but lay there in his bed, a twilight in his eyes» (AS, 165). Le visioni oniriche del protagonista non sono diverse da quelle che il romanzo e i poliziotti identificano come 'reali', «Devils or fairies or even bicycles could have danced before me on the stone floor without perplexing me or altering by one whit my fallen attitude in the chair» (TP, 169) perché le biciclette, effettivamente, possono danzare e, all'occorrenza, essere colpevoli di omicidio, e, se davvero si tratta di un inferno, i personaggi che lo popolano sono dei demoni; né, d'altra parte, la percezione del passaggio del tempo sembra farsi più precisa: «I did not mark the time that passed. [...] I did not feel the ageing of the day» (TP, 169). Il processo opposto è altrettanto possibile: il protagonista vive esperienze talmente insolite da sospettare di essere nel mezzo di un sogno. Quando rivede Mathers e vi conversa come fossero «two ordinary human beings» (TP, 29), cerca di convincersi che l'omicidio sia stato un incubo e che non sia mai avvenuto: «Perhaps the murder by the roadside was a bad dream» (TP, 27) e «I did not understand all the terrible things which had happened to me but I now began to think that I must be mistaken about them» (TP, 29); allo stesso modo, quando dall'oscurità si materializza il Terzo Poliziotto, egli ipotizza «Perhaps I was dreaming or in the grip of some hallucination» (TP, 191).

La confusione dei piani è ancora più inestricabile quando si tratta di ricordi di eventi vissuti nei capitoli precedenti, dunque già originariamente in instabile equilibrio tra realtà e incubo e tra vita e morte: «Suddenly my mind became clouded and confused. I had some memory of seeing the dead man's ghost while in the house searching for the box. It seemed a long time ago now and doubtless was the memory of a bad dream» (TP, 180). Il primo ricordo della sua vita-dopo-la-morte, vale a dire l'incontro con Mathers, viene interpretato come un brutto sogno. Così, ripensando al paradiso sotterraneo visitato con i poliziotti, il protagonista è indeciso se accettarne la natura straordinaria e «miracolosa», se credere che sia stato frutto di un sogno, o se interpretarlo come 'reale' almeno rispetto all'incubo in cui si trova di nuovo immerso. Quest'ultima ipotesi risulta particolarmente importante perché illustra lo sforzo di ricondurre il problema della conoscenza a un contesto più ampio; il protagonista mostra così di essere consapevolmente condannato alla propria parzialità, in altre parole di essersi rassegnato al già menzionato principio einsteiniano della parallaxe:



Even the smallest thing that happened [in the underground paradise] was miraculous. Even now when I recalled what I had seen there I wondered once more whether I had been dreaming. [...] I reflected that this talk of the strange underground region [...] confirmed that it did exist, that I actually had been there and that my memory of it was not the memory of a dream – unless I was still in the grip of the same nightmare. (TP, 193)

I cicli vissuti dal protagonista lo conducono a dei ritorni alla fattoria nei quali sfiora la vita precedente<sup>109</sup>, così, nel dodicesimo capitolo, appare davanti a Divney con le sembianze di un fantasma visibile solo dall'ex-amico. Subito dopo, nella scena dell'infarto di Divney, sembra che il protagonista esperisca un nuovo cambiamento di stato, forse una nuova morte, dato che sta per ritrovarsi alla caserma; però la paradossale morte di un morto assume i connotati di una rinascita, almeno in base alla teoria di Mathers che associa i colori chiari alla nascita e il nero alla fine della vita. La sinestesia che porta il protagonista a percepire il biancore della propria mente sembrerebbe simboleggiare questo nuovo inizio: «My mind became quite empty, light, and felt as if it were very white in colour» (TP, 203). Sta per ri-iniziare il viaggio verso la *parish* e la natura è già tornata a essere avversa e minacciosa: «the dawn had come with a bitter searing wind. The sky was livid and burdened with ill omen. Black angry clouds were piling in the west» (TP, 203).

In *The Dalkey Archive*, le soglie appaiono meno permeabili rispetto ai romanzi precedenti perché, in generale, gli avvenimenti apparentemente soprannaturali vengono ricondotti al piano della verosomiglianza; così, l'apparizione di un attemptato James Joyce a Skerries e l'esistenza degli uomini-bicicletta si inseriscono all'interno della cornice realistica senza alcun effetto destabilizzante perché spiegate con giustificazioni plausibili che le fanno rientrare nell'ambito dello *strano* todoroviano: Joyce non è morto e la Mollycule Theory è probabilmente solo lo sproloquio di un sergente di provincia che sta in una «comic police station» (DA, 45) ed è forse troppo incline all'alcol, dato che «[his] normal sober manner was identical with the intoxicated manner of other people» (DA, 46). È vero che il 'ritorno dei morti' è reso possibile dall'intervento di un elemento magico quale il DMP, ma, come dimostra l'atteggiamento di accettazione dei personaggi verso questo elemento di discontinuità con il reale, la situazione non desta particolare apprensione nei personaggi. Il solo a manifestare il proprio disagio sembra essere Mick, il quale descrive con ansia e preoccupazione la propria posizione sulla soglia tra la normalità

<sup>109</sup> Cornwell ha notato che tutti i passaggi dalla 'realtà' al mondo della *parish* e viceversa avvengono sempre nell'abitazione del vecchio Mathers che, dunque, potrebbe essere considerata la soglia tra l'aldilà e l'aldilà. Cfr. N. Cornwell, *Flann O'Brien and the Purloined Absurd*, in Id., *The Absurd in Literature*, Manchester UP, Manchester 2006, p. 267.

della vita quotidiana e il mondo sovranaturale che gli è stato svelato da De Selby; lo scarto tra queste due dimensioni lo spinge a esaltare il senso di conforto garantito dalla quotidianità. Il protagonista celebra la benevolenza della natura e, insolitamente, trae piacere dalla vista delle persone che passeggiano: «Mick gazed about the gentle trees, the shrubs, the flowers, the motley people with prams<sup>110</sup> and noise. It was all normal, and even attractive. De Selby and his associates was another matter» (DA, 54). Ma il suo turbamento, poi, si riduce al mero rifiuto di una vita che scopre essere stata fino a quel momento mediocre e al tentativo di porsi come il solo difensore delle sorti dell'umanità per riscattare la propria condizione.

<sup>110</sup>Le carrozzine simboleggiano una paternità a cui, se prenderà i voti, dovrà rinunciare e che, in ogni caso, gli sarà sottratta dal suo migliore amico.



## LE FORME DEL FANTASTICO

4.1 *Metanarrazioni*

Anything you do is a lie and nothing that happens to you is true. (TP, 105)

Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text.<sup>1</sup>

Quest'efficace definizione proposta da Patricia Waugh mostra come, nel metaromanzo, l'autore svolga al contempo due ruoli: quello di scrittore creativo e quello di critico. La *metafiction* si fonda quindi su un paradosso che racchiude in sé due impulsi opposti: crea un'illusione (il racconto) e al contempo ne smaschera la natura illusoria compiendo una sorta di continua e programmatica auto-denuncia. È allora interessante notare che il rapporto tra metaromanzo e romanzo tradizionale non è dissimile da quello tra letteratura fantastica e mimetica; in entrambi i casi non si assiste a una negazione o a un abbandono completo delle forme convenzionali, ma, piuttosto, all'innesto di una voce critica sul testo. Waugh, infatti, continua la sua analisi aggiungendo che «*metafiction explicitly lays bare the conventions of realism; it does not ignore or abandon them. Very often realistic conventions supply the "control" in metafictional texts, the norm or background against which the experimental strategies can foreground themselves*»<sup>2</sup>. La *metafiction*, quindi, come il fantastico e la parodia, trae linfa vitale dalle stesse istanze che intende mettere in discussione, senza le quali non potrebbe esistere perché per poterle demolire ha innanzitutto bisogno di asserirle.

<sup>1</sup> P. Waugh, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Methuen, London-New York (NY) 1984, p. 2.

<sup>2</sup> Ivi, p. 18.

Il metaromanzo, inoltre, compie una serie di trasgressioni dei 'confini' narrativi, permettendo una comunicazione 'impossibile' – o, come definisce argutamente Gérard Genette, «fantastica» – tra testo ed extratesto:

[...] toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers extradiégétique, etc.) ou inversement [...] produit un effet de bizarrerie soit bouffonne (quand on la présente, comme Sterne ou Diderot, sur le ton de la plaisanterie) soit fantastique.<sup>3</sup>

[...] ogni intrusione del narratore o del narratorio extradiegetico nell'universo diegetico (o di personaggi diegetici in un universo metadiegetico, ecc.) o il contrario [...] produce un effetto di bizzarria, sia buffonesca (quando si presenta, come in Sterne o in Diderot, sul tono faceto) sia fantastica.

Tali violazioni dei tradizionali livelli diegetici, che il critico francese denomina *metalessi*, attutiscono il principio di verosimiglianza del romanzo tradizionale e lo sostituiscono con la critica alle strutture formali e ai metodi compositivi, confondendo storia e fantasia, verità e invenzione. La rottura della

[...] frontière mouvante mais sacrée entre deux mondes : celui où l'on raconte, celui que l'on raconte. (Genette 1972, p. 245)

[...] frontiera mobile ma sacra fra i due mondi: quello dove si racconta, quello che si racconta. (Trad. it. di Zecchi 1976, p. 283)

inoltre, può avere un forte impatto destabilizzante sul lettore, dato che

l'extradiégétique est peut-être toujours déjà diégétique, et que le narrateur et ses narrataires, c'est-à-dire vous et moi, appartenons peut-être encore à quelque récit. (*Ibidem*)

l'extradiegetico è forse sempre diegetico, e che il narratore e i suoi narratori, cioè voi ed io, apparteniamo forse anche a qualche racconto. (Ivi, p. 284)

Si tratta dello stesso pericolo che era stato descritto con una certa apprensione dal Borges di *Altre inquisizioni*:

[...] si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios.<sup>4</sup>

[...] se i personaggi di una finzione possono essere lettori o spettatori, noi, loro lettori o spettatori, possiamo essere dei personaggi fittizi.

<sup>3</sup> G. Genette, *Figures III*, Seuil, Paris 1972, p. 244. Trad. it. di L. Zecchi, *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino 1976, p. 282. D'ora in avanti ogni riferimento a questa edizione e alla relativa traduzione italiana saranno rispettivamente indicati nel testo con il cognome dell'autore e del traduttore, seguiti dalla data e dal numero di pagina a cui si rimanda.

<sup>4</sup> J.L. Borges, *Magias parciales del Quijote* (1952), in Id., *Obras Completas*, vol. II, p. 47. Trad. it. di D. Porzio, *Magie parziali del «Don Chisciotte»* (1952), in J.L. Borges, *Tutte le opere*, vol. I, Mondadori, Milano 1984, p. 952.

*Metafiction* e fantastico, dunque, condividono questo coinvolgimento diretto del lettore; entrambi per 'funzionare' devono farlo partecipare attivamente alla costruzione del testo, coinvolgendolo a livello cognitivo e/o empatico, insinuando dubbi interpretativi per provocare inquietudine, incertezza, talvolta terrore. Nella narrativa di O'Brien, non solo i lettori vengono inesorabilmente attratti nel claustrofobico «story-teller's book-web» (AS, 19), ma la lettura è quasi sempre un'attività fondamentale anche nelle vite dei personaggi, che si presentano innanzitutto come dei lettori compulsivi; lo studente di *At Swim-Two-Birds* sembra essere ossessionato da qualsiasi documento scritto gli capiti tra le mani che poi trascrive e assembla nel proprio manoscritto; il protagonista di *The Third Policeman*, invece, ha uno scrittore-feticcio di cui ha meticolosamente analizzato in modo approfondito tutte le opere e, infatti, è in grado di citarle a memoria; Manus di *The Hard Life* passa le proprie giornate alla National Library dove studia avidamente, per poi plagiarli al fine di arricchirsi, una serie di libri su una moltitudine di ambiti diversi, quali «a treatise on cage-birds» (HL, 49), «how to learn French and cure chilblains» (HL, 80) e anche

Boxing, Foreign Languages, Botany, Poultry Farming, Journalism, Fretwork, Archaeology, Swimming, Elocution, Dietetics, Treatment of High Blood Pressure, Ju-Jitsu, Political Science, Hypnotism, Astronomy, Medicine in the Home, Woodwork, Acrobatics and Wire-Walking, Public Speaking, Music, Care of the Teeth, Egyptology, Slimming, Psychiatry, Oil Prospecting, Railway Engineering, A Cure for Cancer, Treatment of Baldness, La Grande Cuisine, Bridge and Card Games, Filled Athletics, Prevention and Treatment of Boils, Laundry Management, Chess, The Vegetable Garden, Sheep Farming, Etching and Drypoint, Sausage Manufacture in the Home, The Ancient Classics, Thaumatology Explained, and several other subjects (HL, 92)

Mick di *The Dalkey Archive* è descritto come un «well-read man» (DA, 96) che ha affrontato la lettura di «books in which might lurk danger to morals» (DA, 96) e, infatti, sembra un acuto conoscitore dell'opera joyciana sulla quale esprime alcuni commenti critici:

I think I have read all his works, though I admit I did not properly persevere with his play-writing. I consider his poetry meretricious and mannered. But I have an admiration for all his other work, for his dexterity and resource in handling language, for his precision, for his subtlety in conveying the image of Dublin and her people, for his accuracy in setting down speech authentically, and for his enormous humour. (DA, 96)

Infine, nella casa di De Selby, ci sono «two heavy mahogany bookcases, very full» (DA, 11) che dimostrano la sua dedizione alla lettura e allo studio<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> È impossibile non ricordare forse una delle trovate più comiche di Myles, vale a dire il *Traitement Superbe*, che consiste in un trattamento 'professionale' di usura e con-

Anche in numerosi articoli di *Cruiskeen Lawn*, Myles simula un'interazione metalettica con il proprio pubblico tentando di scardinare il rapporto tra la realtà e le sue convenzionali rappresentazioni letterarie. Così, disegna alcuni cerchi sulla pagina e poi immagina il dialogo tra sé e i lettori del giornale – incarnati dal personaggio corale fittizio dal marcato accento irlandese di nome *The Plain People of Ireland* –, che reagiscono con scetticismo al suo invito a fare una partita a biliardo perché, innanzitutto, le bocce non sono colorate e, inoltre, mancano le stecche, ma, soprattutto, perché «those aren't *real* balls» (BM, 86, corsivo mio). Per lo scrittore, tuttavia, 'realtà' e 'irrealtà' non sono così nettamente separate e, quindi, si difende sostenendo «I swear I'm serious» (BM, 86) e propone di ovviare al problema del bianco e nero dell'«*Irish Times*» chiedendo «lend me a red pencil» (BM, 86). Il personaggio-Myles finge di emergere dal proprio mondo di carta stampata, nel quale e per il quale è stato ideato, per raggiungere quello dei propri lettori, ma il contatto è mera illusione poiché questi sono *fictional* quanto lui. Altri giochi metanarrativi presenti in *Cruiskeen Lawn* coinvolgono le convenzioni del sistema grafico necessarie per la forma scritta; così, ad esempio, il giornalista si diverte a proporre un uso del tutto arbitrario delle parentesi quadre: «[This is the first time a newspaper article was started in brackets. Innovation, you see. The homeric tasks of creation. Bringing into being a thing hitherto not here, much more exhausting than building pyramids in Egypt. Please remind me to close the brackets at the end of the article» (BM, 211); prevedibilmente, nel finale, i lettori dovranno intervenire per ricordare all'autore di chiuderle: «Goodbye to yez all now. *The Plain People of Ireland*: Whot about thon brocket, d'ye onthersawnd? *Myself*: Sorry]» (BM, 212).

At *Swim-Two-Birds* è stato spesso considerato opera-modello del metaromanzo, come dimostra la maggior parte dei contributi critici che lo analizzano<sup>6</sup>. Il romanzo è stato inoltre letto come formidabilmente in

traffazione di libri in modo da farli sembrare letti per permettere ai loro proprietari di sfoggiarli nelle proprie librerie facendosi passare per persone colte. Cfr. BM, 18-28.

<sup>6</sup> I lavori di Christine Brooke-Rose, Patricia Waugh, José Lanfers, Jerry L. McGuire, Marvin Keith Brooker e Ruth ap Roberts concordano su tale interpretazione. La sola voce discordante sembra essere quella di Robert Alter il cui studio, pubblicato a metà degli anni Settanta, analizza questo romanzo per mostrare l'inefficacia delle sue tecniche metanarrative; in *Partial Magic: The Novel as Self-Conscious Genre*, il critico spiega che la poetica esposta nel manifesto letterario dello studente – «a satisfactory novel should be a self-evident sham to which the reader could regulate at will the degree of his credulity» (AS, 25) – inverte i ruoli dello scrittore e del lettore che dovrebbero caratterizzare il *self-conscious novel*; infatti, l'opera non dovrebbe essere «self-evident», né il destinatario conquistare completa autonomia interpretativa, ma lo scrittore dovrebbe regolare il grado di credulità del lettore, guidandolo verso una riflessione sul rapporto tra arte e vita. Si tratta, evidentemente, di una visione che non prende in considerazione la 'morte dell'autore' ma che si rifà a una figura di stampo tradizionale ancora in grado di controllare tenacemente la propria opera e, soprattutto, il linguaggio. Si veda R. Alter, *Partial Magic: The Novel as Self-Conscious Genre*, University of California Press, Berkeley (CA) 1975.

anticipo sui tempi e, in particolare, come già evidenziato, sulle teorie di Barthes; certamente, come afferma Kiberd, il testo descrive il processo di emancipazione del lettore in seguito a una ‘ferita mortale’ inferta alla figura dell’autore tradizionale perché «if multiple possibilities opened by the book call for a protean reader, they demand one who can finally stand by his or her interpretations. The wounding of the author will be the release of the reader»<sup>7</sup>. Eppure, parallelamente a questa assenza strutturale di una forma di autorità chiaramente identificabile, le figure autoriali interne sembrano moltiplicarsi in modo esponenziale. Una pluralità di voci narranti in competizione tra loro si ‘infilza’ ipotatticamente creando una vertiginosa *mise en abîme*: lo studente, Dermot Trellis, Finn Mac Cool, Sweeny, Paul Shanahan, Slug Willard, Orlick Trellis, William Tracy, Red Kiersey<sup>8</sup> e l’amico dello zio<sup>9</sup> rivaleggiano fino all’ultimo finale nel quale, inaspettatamente, si intromette un nuovo misterioso autore che, a sua volta, dà vita a un’ulteriore figura di scrittore, il «poor German» (AS, 217) intento a «scribacchiare» un addio sulla fotografia della moglie. Il romanzo si conclude con questa immagine dell’autore suicida, una *mort de l’auteur* topica all’interno della narrativa obrieniana, che ricorre dal racconto *Scenes in a Novel* (1934) a *The Third Policeman*<sup>10</sup>.

In modo alquanto significativo, le tracce dell’autore empirico scompaiono completamente anche dalle ‘soglie del testo’, vale a dire da tutti gli apparati paratestuali che, di solito, costituiscono una dimensione liminare che precede l’ingresso nel mondo della finzione; lo scrittore empirico si cela dietro lo pseudonimo Flann O’Brien; il titolo dell’opera, oltre a essere una *mis-translation* dal gaelico all’inglese, viene praticamente imposto dalla casa editrice malgrado l’autore ne preferisca un altro; e persino l’epigrafe – che, solitamente, ammicca al rapporto extradiegetico tra l’autore e il suo destinatario – costituisce una voce ‘altra’ in quanto è inserita dietro suggerimento di un collega di O’Brien-O’Nolan. Contrariamente a quanto sostenuto da Knight quando spiega che «Being outside the novel this epigraph is the voice of the author»<sup>11</sup>, l’epigrafe greca fu suggerita da Garvin, un *civil servant* collega del romanziere; ancora una volta, dunque, si assiste all’intrusione di una voce ‘altra’ all’interno del testo, la quale,

<sup>7</sup>D. Kiberd, *Gaelic Absurdism*, cit., p. 510.

<sup>8</sup>Questo malvagio cowboy che figura nel racconto orale di Slug, infatti, si finge Trellis e reinventa un segmento del *plot* inviando un falso messaggio ai cowboy avversari per derubare il loro accampamento.

<sup>9</sup>Mr Connors si diletta nel racconto di barzellette.

<sup>10</sup>Come è stato illustrato in 2.2, le oscillazioni tra collaborazione e competizione per l’ottenimento del controllo sul testo rappresentano una delle caratteristiche più emblematiche della narrativa obrieniana.

<sup>11</sup>S. Knight, *Forms of Gloom*, cit., p. 119.



peraltro, provoca un interessante gioco di specchi: Garvin lettore del romanzo di O'Brien scrive questa breve frase che ritiene particolarmente adatta al suo contenuto, e O'Brien, lettore di Garvin, la trascrive<sup>12</sup>. Particolare enfasi è posta anche su tutti gli altri elementi-soglia, così, i numerosi sottotitoli che frammentano l'unico *Chapter 1* del romanzo e il tentativo di moltiplicare gli *incipit* e i finali hanno l'effetto di attirare costantemente l'attenzione sulle convenzioni letterarie quali la suddivisione in capitoli e la linearità della narrazione.

Il romanzo si apre in *medias res* presentando il conflitto tra lo sforzo compiuto dallo studente per masticare e deglutire la prima colazione e le sue riflessioni sulle qualità del romanzo ideale. Fin dall'inizio, dunque, viene presentata la tipica crepa del metaromanzo che scinde l'opera nelle sue due componenti basilari: la narrazione e la critica estetico-letteraria. Immediatamente dopo, qualsiasi illusione di verosimiglianza viene definitivamente infranta attraverso l'introduzione di tre «openings entirely dissimilar» (AS, 9), ognuno dei quali descrive un personaggio alquanto improbabile: un demone cattivo, un uomo nato all'età di venticinque anni e un eroe dell'antica mitologia celtica. È interessante notare che il Pooka è seduto davanti a uno scrittoio antico e, anche se non è intento a scrivere ma ad approntare la pipa per fumare e a riflettere sul valore dei numeri pari e di quelli dispari, crea la prima *mise en abîme* della figura dello scrittore perché rispecchia la condizione dello studente, anch'esso seduto a un tavolo e occupato a pensare a cosa scriverà, e, presumibilmente di O'Brien, intento a comporre il suo primo romanzo. Per di più, essendo definito «a member of the evil class» (AS, 9), la sua apparizione sussume l'idea della scrittura come peccato che sarà sviluppata durante la narrazione. Simili incongruenze sono rintracciabili anche nelle teorie estetiche dello studente; è infatti tecnicamente impossibile che un testo possa avere più di un inizio, data la sua imprescindibile natura lineare che gli deriva dalla struttura del linguaggio e dalla forma tradizionale dell'oggetto-libro. Così, la presentazione di un 'secondo' e di un 'terzo' inizio producono un effetto assurdo; inoltre, anche quello che viene denominato 'primo inizio' di fatto non può essere considerato tale, perché è a sua volta preceduto dal breve brano annunciato come «*Chapter 1*» (AS, 9) che descrive le azioni e i pensieri dello studente. Questa sorta di cornice introduttiva, come si è visto, è narrata dalla stessa voce narrante dei dieci *flashback* intitolati «*Biographical reminiscence*» (AS, 20, 33, 44, 50, 59, 91, 132, 148, 160, 208), che ricostruiscono le evoluzioni della stesura del manoscritto, e della «*Conclusion of the book antepenultimate. Biographical reminiscence part the final*» (AS, 208), ma, in base alle indicazioni paratestuali appena

<sup>12</sup>La traduzione della frase greca fornita da Garvin è «For all things go out and give place to one another» (cfr. J. Garvin, *Sweetscented Manuscript*, cit., p. 58).

menzionate, appartiene a una dimensione diegetica diversa (superiore?) da quella dei tre «openings» (AS, 9).

Il racconto delle vicende dei tre personaggi introdotti separatamente da questi tre inizi, poi, verrà concluso in un finale unico corrispondente alla «*Conclusion of the book, penultimate*» (AS, 215) che li pone sullo stesso livello. Oltre al sovvertimento delle convenzioni letterarie e all'effetto fuorviante dei diversi titoli che, invece di guidare i lettori nella fruizione del testo, lo confondono e disorientano, la presenza di quattro *incipit* numerati in modo farraginoso e di tre finali organizzati in un insolito conto alla rovescia – «antepenultimo» (AS, 208), «penultimo» (AS, 215) e «ultimo» (AS, 216) – mette in crisi anche la logica interna del romanzo creando un'asimmetria che, da un lato, disturba il rigore teorico dello studente e, dall'altro, richiama le ossessioni per la matematica di molti personaggi presenti all'interno del testo, senza che venga chiarito se il libro tra le mani dei lettori sia da considerarsi un *good book* o un *evil book*. In effetti, *At Swim-Two-Birds*, a causa della diffusa presenza di riflessioni sul bene e sul male, sembra in parte la realizzazione del romanzo moralista ideato da Trellis, salvo lasciare in sospeso l'enigma sui rappresentanti delle due opposte fazioni. Trellis sembrerebbe incarnare il *villain* della storia, è sgradevole, ipocrita e maltratta i personaggi alle proprie dipendenze, eppure, alla fine, riesce a salvarsi; i buoni propositi dello studente sulla difesa dei 'diritti' dei personaggi, invece, sembrano uscirne sconfitti. Parallelamente, nello scontro diretto tra il Pooka e il Good Fairy, il vincitore è il primo, ma, come è già stato dimostrato, restano profondi dubbi su chi dei due debba essere considerato il demone cattivo. Il romanzo si chiude attraverso un processo di sottrazione speculare alle prime pagine: i protagonisti prendono congedo uno a uno nell'ordine inverso con cui sono comparsi. Tra l'altro, è interessante notare che il primo *plot* a concludersi è quello della cornice, che così lascia il contenuto-quadro senza il proprio contenitore, permettendo a una nuova voce non meglio identificata di impossessarsi del controllo della narrazione. Bernard Benstock sostiene che «the artist-hero disappears from *At Swim* at the penultimate instance to be replaced in the final section, "*Conclusion of the book, ultimate*", by a new narrative voice, an over-voice that elevates the novel to a new plane, a narrator without identity that subsumes and reintegrates all previously existing elements»<sup>13</sup>. Se è vero che l'intrusione di questa nuova voce aggiunge un ulteriore livello narrativo complicando ancora di più il labirinto diegetico, forse è più appropriato indicare come ultima frase dello studente proprio l'ultimo titolo in corsivo menzionato da Benstock, elemento paratestuale che funge da passaggio del 'testimone' tra la voce del protagonista e quella del nuovo misterioso narratore on-

<sup>13</sup>B. Benstock, *A Flann for All Seasons*, «Irish Renaissance Annual», III, March 1982, p. 29.

nisciente il quale riesce a rimettere insieme i *plot* che si sono moltiplicati fuori dal controllo del loro ideatore. Il lavoro dello studente, del resto, è probabilmente andato distrutto insieme a quello di Trellis nella «*Conclusion of the book, penultimate*» (AS, 215-216).

Questa disgregazione dell'unità narrativa è causata anche dalla fitta trama di rimandi intertestuali che spostano il baricentro del romanzo verso l'esterno, nella dimensione 'altra' dei suoi ipotesti. *At Swim-Two-Birds* risulta essere talmente dipendente dal *pastiche* e dalla parodia che il controllo sulla narrazione appare decentrato e sfuggente, perché in gran parte collocato altrove, nel *corpus* della letteratura universale che, come si può evincere dalle parole dello studente, costituisce una fonte alla quale gli scrittori dovrebbero poter attingere liberamente:

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 puppet. The modern novel should be largely a work of reference. Most authors spend their time saying what has been said before – usually much better. A wealth of references to existing works would acquaint the reader instantaneously with the nature of each character, would obviate tiresome explanations and would effectively preclude mountebanks, upstarts, thimbleiggers [*sic*] and persons of inferior education from an understanding of contemporary literature. (AS, 25)

Il protagonista, forse per evitare l'accusa di plagio subita dal suo *alter ego* Trellis i cui personaggi «are characters used in other books, chiefly the work of another great writer called Tracy» (AS, 35), ricorre alle citazioni da questo ideale 'archivio' della letteratura mondiale di tutti i tempi apparentemente in modo alquanto prudente, pagando il debito alle proprie fonti prima di incorporarne degli estratti nel manoscritto per mezzo di titoli quali «*Extract from Literary Reader, the Higher Class, by the Irish Christian Brothers*» (AS, 21), «*Extract from Concise Oxford Dictionary*» (AS, 51) o «*Extract from The Athenian Oracle*» (AS, 102). Al contempo, però, lo studente utilizza il materiale letterario di Trellis come fosse suo provocando una costante sovrapposizione tra le loro produzioni letterarie, come si può evincere dai tre inizi che introducono Furriskey, il Pooka e Finn, tre personaggi del romanzo del secondo autore presentati come fossero usciti dalla penna del primo. Facendo comparire i personaggi prima del loro 'legittimo' autore, lo studente, da un lato, sovverte l'ordine logico spodestando lo scrittore dal proprio ruolo, ma, dall'altro, contraddice le proprie teorie di letteratura democratica, imponendo se stesso in sua vece, un sovrano assoluto e onnisciente che plagia subdolamente l'opera del proprio personaggio compiendo uno dei numerosi abusi di potere che caratterizzano il romanzo. Altri riferimenti risultano essere più vaghi, ma svolgono comunque una simile funzione di garanti della trasparenza del rapporto con il lettore; l'esempio più interessante è senza dubbio la cita-

zione degli autori di due modelli narrativi fondamentali per l'impianto del romanzo: *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916), matrice della caratterizzazione del personaggio dello studente, e l'huxleiano *Point Counter Point* (1928), esempio di romanzo con struttura a scatole cinesi:

The washstand had a ledge upon which I had arranged a number of books. Each of them was generally recognized as indispensable to all who aspire to an appreciation of the nature of contemporary literature and my small collection contained works ranging from those of Mr Joyce to the widely read books of Mr A. Huxley, the eminent English writer. (AS, 11)

Tuttavia, accanto a questa varietà di citazioni autentiche, il romanzo chiama in causa anche degli intertesti più o meno palesemente fittizi; William Tracy è evidentemente un romanziere immaginario quanto i suoi capolavori «*Red Flanagan's Last Throw, Flower o' the Prairie, and Jack's Last Ride*» (AS, 53) e così Henderson, lo scrittore belga che si occupa di pubblicazioni sulla tratta di schiavi bianchi nonché creatore dei due personaggi sordomuti che fungeranno da avvocati difensori di Trellis. Ma, come ha rilevato Asbee in seguito alla verifica delle fonti del romanzo, malgrado alcuni collegi (conniventi?) di O'Brien allo UCD abbiano sostenuto la sua esistenza<sup>14</sup>, la più volte citata enciclopedia dal titolo *A Conspectus of the Arts and Natural Sciences* è quasi sicuramente un falso, poiché non figura in nessun catalogo di biblioteca e, soprattutto, poiché molti degli estratti che lo studente trascrive provengono da altri testi<sup>15</sup> citati nelle prime stesure del romanzo e la cui accuratezza è stata riscontrata dalla studiosa. Per Asbee, l'inclusione di questo materiale apocrifo è in parte un modo per prendersi beffe dei critici che avrebbero tentato di disambiguarlo: «If they were indeed carefully chosen, the thought be-

<sup>14</sup>In una lettera ad Asbee, J.C.C. Mays riporta che: «Niall Sheridan told me that the *Conspectus* actually did exist. O'Nolan had picked it up cheap in some Dublin bookshop, and used it simply to supply ballast or information or inspiration for pieces he wrote for student magazines», e insiste sugli usi pragmatici dell'enciclopedia fatti dallo scrittore: «He often tore pages out to light fires or clean his shoes, and he apparently lost interest in whatever remained», J.C.C. Mays, *Letter to S. Asbee* (24/01/1984), cit. in S. Asbee, *At Swim-Two-Birds: Readers and Literary Reference*, in A. Clune (Clissmann), T. Hurson (eds), *Conjuring Complexities*, cit., p. 54.

<sup>15</sup>La descrizione del Dr Beatty (AS, 31-32) presa in prestito dallo studente per introdurre Trellis è tratta da *Memoir of James Beattie* (1831) di Alexander Dyce, ma viene citata come fosse tratta dal *Conspectus*; allo stesso modo, lo studente utilizza la poesia *The Shipwreck* (1762) di William Falconer, pubblicata in una edizione delle lettere di William Cowper citandola nuovamente come «*Comparable description of how a day may be spent, being an extract from 'A Conspectus of the Arts and Natural Sciences', from the hand of Mr Cowper. Serial volume the seventeenth*» (corsivo nell'originale), (AS, 149); online: <<https://archive.org/stream/shipwreckapoem02clargoog#page/n8/mode/2up>> (09/2014).

hind that choice was deliberately intended to force the overeager scholar into the most ingenious subtextual readings – a gibe at the post-James Joyce critical industry»<sup>16</sup>. Ma l'inclusione di «*Relevant excerpt[s] from the Press*» (AS, 53, 54, 55 e 59), palesemente creati *ad hoc* per la trama, porta a ulteriori considerazioni inerenti le finte evidenze documentarie presenti nel testo<sup>17</sup>.

Questo uso deliberatamente fraudolento di intertesti fittizi scardina le categorie di verità e menzogna e di autenticità e contraffazione. Mentre Alter sostiene che *At Swim-Two-Birds* fallisce come metaromanzo a causa di un eccesso di artificialità che fa decadere l'attrito *fact/fiction* che lo dovrebbe contraddistinguere perché «nothing seems particularly credible and everything finally becomes tedious through the sheer proliferation of directionless narrative invention»<sup>18</sup>, altri critici più avveduti hanno invece evidenziato il carattere ambivalente di questo testo che, se da un lato tende ad auto-denunciare la propria natura fittizia, dall'altro tenta costantemente di dimostrare l'autenticità dei mondi della *fiction*, confondendo immaginazione e realtà. Per Miles Orvell, ad esempio, si assiste a vere e proprie oscillazioni tra denuncia dell'artificio e illusione realistica che creano paradossali contraddizioni con risvolti comici: «O'Brien's novel lives in the comic vibrations between our belief in the characters and our knowledge of their fictional status. And for all its contrivance, the novel ballasted by the sentient corporeality of the characters, escapes being overly artificial»<sup>19</sup>.

La particolare insistenza posta sulle descrizioni dei corpi dei personaggi e sulla concretezza fisica dei libri menzionati nei diversi piani diegetici, unitamente ad alcuni sporadici riferimenti diretti all'oggetto tra le mani del lettore empirico, appaiono come forme di autenticazione delle vicende narrative. Il fatto che la maggior parte dei personaggi abbia precedentemente partecipato

<sup>16</sup> Si veda S. Asbee, *Flann O'Brien*, cit., p. 30. Occorre probabilmente ricordare che lo scrittore si dimostrò sempre alquanto ostile nei confronti dei critici dell'opera joyciana da parte, soprattutto, dell'accademia statunitense; in un articolo pubblicato per *Bloom* del 1954, Myles ironizza sul monopolio intellettuale sugli scritti di Joyce detenuto dalla «horizonless bog of American exegesis» (M. na Gopaleen, *J-Day*, cit., p. 4).

<sup>17</sup> Stefano Lazzarin ha evidenziato l'uso diffuso della «retorica documentaristica» nei romanzi fantastici, vale a dire il ricorso a documenti inseriti per garantire l'autenticità quali lettere, articoli di giornale, estratti di manoscritti e dattiloscritti di processi, che contribuiscono ad alimentare l'atmosfera di disorientamento e di indecisione tra l'incredulità e la credulità tipiche di questo tipo di letteratura; cfr. S. Lazzarin, *Il modo fantastico*, cit., p. 123. In *At Swim-Two-Birds*, sono particolarmente significativi gli esempi forniti da alcuni documenti ufficiali inseriti dallo studente quali: «*Mail from V. Wright, Wyvern Cottage, Newmarket, Suffolk*» (AS, 12) e «*Shorthand Note of a cross-examination of Mr Trellis at a later date on the occasion of his being on trial for his life*» (AS, 42).

<sup>18</sup> R. Alter, *Partial Magic*, cit., p. 223.

<sup>19</sup> M. Orvell, *Entirely Fictitious, The Fiction of Flann O'Brien*, «*The Journal of Irish Literature*», [III, 1, January 1974], p. 95.

ad altri romanzi, nei quali ricoprivano ruoli diversi, dimostra la loro capacità di trascendere i confini ontologici del testo, nonché un'indipendenza da un unico discorso narrativo che li fa somigliare ad attori in grado di cambiare ruolo di volta in volta. Inoltre, in numerose occasioni, i personaggi tendono a porre l'accento sulla propria corporalità, disquisendo a lungo sui modi meno dolorosi per morire, oppure scambiandosi consigli per risolvere problemi dermatologici: «If you steam the face, said Shanahan, the pores will – you know – open. That's the man for blackheads, plenty of steam» (AS, 157). I corpi degli scrittori, poi, sono vittime di sofferenze particolarmente dure; non soltanto lo studente ha problemi odontoiatrici e oculistici ed è estremamente cagionevole, ma il gigante Finn «is twisted and trampled and tortured» (AS, 19), Sweeny subisce la metamorfosi in uccello e poi verrà trafitto da pruni di biancospino alla stregua di un martire cristiano e Tracy muore violentemente in seguito a un incidente (AS, 53). Il volto di Trellis, poi, è coperto da bolle virulente, il suo corpo è flaccido, «his legs were puffed and affected with a prickly heat, a result of wearing his woollen undertrunks in bed» (AS, 26) e perderà una delle gambe durante le sadiche torture da parte dei personaggi; il sadismo delle punizioni corporee che questi immaginano di infliggere a Trellis è particolarmente cruento: Furriskey suggerisce di colpirlo con «a varicose vein across the scalp» (AS, 167), oppure di investirlo con una schiaccia-sassi; Shanahan, invece, propone di stritolarlo in un «concrete-mixer» (AS, 167) o di ferirlo con «a slash of razor behind the knee» (AS, 169).

Parallelamente, viene affermata anche la concretezza dell'oggetto-libro<sup>20</sup>, un elemento connesso all'atteggiamento *self-conscious* tipico del metaromanzo particolarmente significativo perché la carta e l'inchiostro, essendo i mezzi tangibili della comunicazione scritta, svolgono il ruolo di 'soglia' tra la dimensione della finzione e quella della realtà. Il fruscio delle pagine è 'reale' e funge da legame oggettivo tra sfere spazio-temporali che, secondo i parametri della razionalità, non potrebbero avere un contatto materiale. La pagina scritta è dunque la testimonianza fisica di quel viaggio immaginario denominato lettura, costituisce la prova tangibile del rapporto 'sovranaturale' tra personaggi, autore e lettore. Il manoscritto dello studente è custodito in una solida cartellina «composed of two boards of stout cardboard connected by a steel spine containing a patent spring mechanism»

<sup>20</sup> L'asserzione della fisicità del testo caratterizza anche l'incipit di *The Poor Mouth*; il narratore dichiara di aver trovato un manoscritto al quale ha in seguito apportato numerosi cambiamenti; il materiale 'originale' sarebbe stato tagliato per insufficienza di spazio – dato che dimostra come la pagina scritta sia strettamente legata ai parametri spazio-temporali del mondo empirico – o per motivi morali, ma al lettore è offerta la possibilità di fare richiesta delle parti omesse: «Much of the original matter has been omitted due to pressure of space and to the fact that improper subjects were included in it. Still, material will be available ten-fold if there is demand from the public for the present volume» (PM, 7).

(AS, 50), è dunque un oggetto consistente che subisce manomissioni, tagli e innesti e si confonde ambiguamente con *At Swim-Two-Birds*. Quando vengono irrimediabilmente smarrite alcune cartelle di tale manoscritto, e con queste le idee che contenevano, allora diventa evidente lo stretto rapporto di dipendenza che lega i mondi dell'immaginario e il materiale utilizzato per descriverli, che è al tempo stesso mezzo e contenuto.

*At Swim-Two-Birds* presenta un'ambiguità di fondo sul tema dell'autorità e del rispetto delle gerarchie, che da un lato risultano essere sovvertite, dall'altro affermate. Apparentemente, tutti i *plot* del romanzo dipendono dagli avvenimenti della cornice realistica perché la vita dello studente sembra influenzare direttamente quella dei personaggi del secondo e del terzo livello narrativo; basti ricordare che il romanzo di Trellis è fin dall'inizio un fiasco letterario, visto che lo studente compie una sorta di sistematico boicottaggio perdendo proprio le pagine del manoscritto che corrispondono a quelle scritte dal romanziere di sua invenzione; allo stesso modo, la decisione di salvare questo personaggio appare strettamente correlata alla riappacificazione con lo zio che ne è, in parte, la controfigura. Così, neppure il finale, malgrado la sua alta portata iconoclasta, sembra turbare il potere assoluto del primo livello narrativo, ma, anzi, potrebbe confermare l'esistenza di una struttura rigidamente gerarchica dei rapporti tra narratori e narrati. Ogni livello diegetico, infatti, risulta essere fatalmente dipendente da quello superiore; quando Teresa distrugge il libro di Trellis, uccide anche tutti i suoi personaggi, dimostrando come il racconto scritto da Orlick fosse totalmente subordinato a quello del padre e non avesse affatto l'autonomia teorizzata dallo studente. In effetti, le sue idee inerenti l'intertestualità prevedrebbero che i personaggi ribelli 'sopravvivano' all'interno del suo manoscritto, in quanto questo rimane immune dal rogo o, in ogni caso, nel romanzo empirico *At Swim-Two-Birds*, e dovrebbe perciò essere impossibile interrompere la loro vendetta.

È anche vero che il romanzo-nel-romanzo-nel-romanzo scritto da Orlick presenta numerosi riferimenti alla propria concretezza materiale; Shanahan, ad esempio, ne imbratta alcune pagine per renderle illeggibili al lettore empirico: «Shanahan at this point inserted a brown tobacco finger in the texture of the story and in this manner caused a lacuna in the palimpsest» (AS, 185). Tuttavia, il testo di Orlick non ottiene lo spessore dei manoscritti presenti nei piani diegetici superiori perché, malgrado la brutalità delle torture infertegli, nel finale, Trellis appare solo poco più che arruffato, non ha neppure un graffio, né, tantomeno, un arto fratturato come era stato indicato dai personaggi: «He was attired in his night-shirt, which was slightly discoloured as if by rain, and some dead leaves were attached to the soles of his poor feet» (AS, 216). Resta quindi il dubbio che il romanziere abbia soltanto vagato nella notte sotto la pioggia in preda a delle visioni e che tutte le vicende narrate dal figlio siano rimaste nell'impalpabile sfera dell'immaginario letterario.

Eppure, nel romanzo, la scrittura possiede anche una profonda intensità fisica<sup>21</sup>. Le quartine declamate da Sweeny sono così impregnate di dolore e sangue da diventare simbolo della creatività dell'artista-*outsider* che, malgrado la sua esclusione dalla società e la sua sofferenza, non può fare a meno di esprimersi attraverso la poesia. Anche l'iperbolica descrizione delle estenuanti prove a cui Finn sottopone gli aspiranti bardi prima di accettarli nel «Finn's people» (AS, 17) evidenzia il coinvolgimento della sfera corporea nella composizione poetica; questi devono correre attraverso i boschi dell'intera Erin con due enormi cinghiali dormienti legati alle caviglie, imparare a nascondersi dietro una foglia o un ramoscello, portare per venti anni una mucca e un secchio di latte all'interno dei pantaloni continuando a declamare poesie e, infine, percorrere nuovamente Erin con cento capi di bestiame sempre nei pantaloni. Che la letteratura comporti un vero e proprio sforzo del corpo come della mente, poi, è dimostrato dal poeta del popolo Jem Casey, il quale è in grado di utilizzare la penna e la vanga nello stesso momento; Casey è «a plain upstanding labouring man [...]. A hard-working well-made block of a working-man [...] with the handle of a pick in his hand like the rest of us. [...] a poor labouring man» (AS, 73), e per lui la composizione poetica è letteralmente un faticoso lavoro agricolo: «[he] work[s] away at a pome in his head with a pick in his hand and the sweat pouring down off his face from the force of his work and his bloody exertions» (AS, 73). Al contrario, la produzione di Trellis, pigro erede dell'illustre tradizione bardica, appare molto più inconsistente ed effimera; l'immagine di leggerezza del finale, in cui sono descritte le pagine del suo manoscritto che si spiegazzano e si alzano in volo per effetto del calore del fuoco, ne dimostra la vacuità: «[the pages] were blazing, curling and twisting and turning black, straining uneasily in the draught and then taking flight as if to heaven through the chimney, a flight of light things red-flecked and wrinkled hurrying to the sky» (AS, 216). Allora, il fatto che l'opera dello studente, malgrado sia ozioso ed emaciato quanto il proprio *alter ego* fittizio, riesca a imporsi grazie alla sua sopravvivenza all'interno di *At Swim-Two-Birds* potrebbe dimostrarne la 'superiorità'. È nella figura dello studente che Clissmann rintraccia la forza unificante dei numerosi *plot* e delle digressioni; anzi, secondo la studiosa, il testo sarebbe privo di trama e andrebbe letto come un lungo *stream of consciousness* del suo protagonista: «All the digressions, extracts

<sup>21</sup> La particolare enfasi posta sul valore commerciale del 'fare' letteratura assume un certo rilievo nel romanzo; per Brinsley, scrivere ha delle interessanti potenzialità economiche: «There are two ways to make big money, he said, to write a book or to *make* a book» (AS, 24, corsivo mio); persino lo scambio intertestuale è presentato come una transazione economica perché viene detto che i personaggi presi da Trellis dagli altri romanzi sono «hired» (AS, 61).



and complications are, therefore, aspects of the mental life of the narrator [...] The focus of the book is the mind of its putative author. Like Tristram Shandy's, his cluttered mind is the main unifying device of the book»<sup>22</sup>. Per questo motivo, probabilmente, Sheridan, l'amico dell'autore a cui fu affidata la revisione delle bozze del romanzo, riuscì a eliminare circa un quinto del testo senza provocare alcun evidente vuoto narrativo.

*At Swim-Two-Birds* può essere definito un metaromanzo soprattutto per la chiara presenza del doppio sguardo descritto da Waugh; l'*escamotage* dei personaggi che sono anche scrittori, infatti, permette una cospicua intrusione di commenti metalinguistici<sup>23</sup> sulla composizione letteraria. Il giovane studente, come si è visto, ha idee estremamente chiare nel campo della teoria estetica e non perde occasione per mostrare la propria erudizione mediante dei pedanti incisi che illustrano diligentemente le figure retoriche utilizzate: «*Name of figure of speech: Litotes (or Meiosis)*» (AS, 20); «*Name of figure of speech: Synecdoche (or Autonomasia)*» (AS, 46); «*Name of figure of speech: Anadiplosis (or Epanastrophe)*» (AS, 94). Anche se il protagonista sostiene di non rileggere mai i propri scritti e di compiere solo una «hasty search» (AS, 60) per correggerne i refusi, esprime comunque numerosi giudizi sul romanzo *in progress*; così, quando individua «an absence of structural cohesion and a general feebleness of literary style» (AS, 60) e una «undoubted mediocrity» (AS, 144) di alcune sequenze, per pigrizia decide di tagliarle oppure di sostituirle con delle stringate sinossi. La presenza di brani narrativi, riassunti e vuoti testuali che ne derivano, rinforza l'instabilità temporale dell'opera, causando delle accelerazioni e dei rallentamenti nella durata del racconto. Lo studente sembrerebbe per questo imporsi con determinazione sulla propria creazione come un *God-like artist* che giudica con altezzoso distacco e organizza la propria opera in base ai propri gusti personali; tuttavia, l'atteggiamento maldestro che causa lo smarrimento di numerose cartelle del manoscritto, i problemi di caratterizzazione psicologica dei personaggi e l'ammissione della propria incompetenza tecnica per affrontare alcune sequenze descrittive evidenziano la sua inesperienza e inaffidabilità e lo fanno vacillare sul trono di sovrano assoluto del regno finzionale. In ultima analisi, dunque, malgrado l'apparente mantenimento del tradizionale ordine gerarchico tra i diversi piani diegetici, colui che dovrebbe incarnare la figura dell'autore viene spogliato della propria aura di onnipotenza e, anzi, come si è visto, finisce per essere messo a tacere da una voce narrante di un livello 'superiore'.

<sup>22</sup> A. Clissmann, *A Critical Introduction*, cit., p. 87.

<sup>23</sup> 'Metalinguaggio' è un termine mutuato dalla linguistica che designa le interpolazioni che commentano e giudicano le strutture narrative e le scelte stilistiche e lessicali; nella *metafiction*, è lo strumento che funge da raccordo tra il mondo empirico – l'occhio che osserva dall'esterno – e il mondo della finzione e che permette al testo di guardare se stesso.

È importante ricordare che la presenza di Brinsley come amico e consigliere è altrettanto fondamentale per il discorso metanarrativo; questo personaggio, infatti, giudica, critica, incoraggia ed espone le proprie teorie letterarie, spesso in disaccordo con quelle dello studente. Per lui, i dialoghi hanno la funzione di creare un'opposizione tra i personaggi:

From a perusal of the manuscript which has just been presented in these pages, he had expressed his inability to distinguish between Furriskey, Lamont and Shanahan, bewailed what he termed their spiritual and physical identity, stated that true dialogue is dependent on the conflict rather than the confluence of minds and made reference to the importance of characterization in contemporary literary works. (AS, 160-161)

I teorici della letteratura sembrano moltiplicarsi quanto le voci narranti e, nel collaborare alla composizione del romanzo, evidenziano una varietà di approcci critici diversi. Il motto di Trellis «*Ars est celare artem*» (AS, 216), ad esempio, sembra esprimere un'idea in contrasto con la teoria dello studente del «*self-evident sham*» (AS, 25). Ma non sono solo i due studenti di letteratura e il romanziere professionista a esternare giudizi narratologici, anche i personaggi meno colti si cimentano nell'ambito della critica letteraria. Così, Shanahan, dopo avere elogiato i meriti della poesia pragmatica dell'autore di «*A PINT OF PLAIN IS YOUR ONLY MAN*» (AS, 77, maiuscole del testo originale), mosso dall'impellenza di punire Trellis prima possibile, incita Orlick a scrivere in modo più sintetico e ad abbandonare i giri di parole della letteratura colta per descrivere, invece, qualche insopportabile sofferenza fisica da infliggere al padre: «*I beg your pardon, Sir [...] but this is a bit too high up for us. This delay, I mean to say. The fancy stuff, couldn't you leave it out or make it short, Sir? Couldn't you give him a dose of something, give him a varicose vein in the bloody heart and get him out of bed?*» (AS, 166-167); ma lo scrittore – pur volendo difendere i diritti dei personaggi dai soprusi del loro autore – ha una sua precipua poetica che non intende tradire, infatti: «*You overlook my artistry [...]. You cannot drop a man unless you lift him. See the point?*» (AS, 167). Parallelamente, Lamont descrive la propria inclinazione per la letteratura tradizionale e si rivolge a Finn chiedendogli di mantenere la linearità spazio-temporale del racconto: «*I like to meet a man that can take in hand to tell a story and not make a balls of it while he's at it. I like to know where I am, do you know. Everything has a beginning and an end*» (AS, 63), ma anche questo narratore si oppone piuttosto candidamente a qualunque critica gli venga mossa perché risponde: «*It is true, said Finn, that I will not*» (AS, 63); oppure, quando Orlick, volendo elencare in modo esaustivo tutti i vizi attribuibili a Trellis, sceglie di adottare una rigorosa organizzazione alfabetica che imita lo stile enciclopedico, Lamont si prende gioco degli sperimentalismi delle avanguardie di inizio Novecento: «*It's the sort of queer stuff they look for in*

a story these days» (AS, 170). L'ironia e l'autoironia di questi punti di vista è del tutto evidente. Come si può osservare, privilegiando l'ordine alfabetico rispetto a quello logico-consequenziale, il brano in questione decostruisce completamente il sistema linguistico mostrando l'arbitrarietà dei segni che lo compongono:

ANTHRAX, paid no attention to regulations governing the movement of animals affected with.

BOYS, corner, consorted with.

CONVERSATIONS, licentious, conducted by telephone with unnamed female servants of the Department of Posts and Telegraphs.

DIRTINESS, all manner of spiritual mental and physical, gloried in.

ECCLECTICISM, practiced amorous. (AS, 171)

Come ha osservato Kiberd<sup>24</sup>, tali digressioni e, più in generale, la struttura corale del romanzo sembrano imitare la forma del racconto orale, alla quale la letteratura irlandese sarebbe tradizionalmente legata, predilezione peraltro espressa dalle parole di Finn che denigrano la cultura moderna scritta: «Who but a book-poet would dishonour the God-big Finn for the sake of a gap-worded story?» (AS, 19). Per questo, voci 'altre' rispetto a quelle degli *story-teller* ufficiali possono intervenire liberamente per chiedere delucidazioni, commentare, oppure aggiungere nuove storie più o meno estese, ispirate a quella centrale che, di conseguenza, subisce una costante decentralizzazione<sup>25</sup>. La cospicua presenza della forma dialogica svolge un ruolo molto importante perché, oltre a confermare l'importanza dell'oralità e della partecipazione di una pluralità di voci all'interno del romanzo, permette la trascrizione in presa diretta delle reazioni dei personaggi contribuendo alla creazione dell'illusione di autenticità. Shanahan può esprimere la propria noia di fronte alla complessità delle narrazioni di Finn e di Dermot; Lamont interrompe i racconti del bardo per chiedere la ripetizione di alcuni dettagli che non gli sono chiari, creando così una palese incongruenza con la forma scritta che, invece, permette al fruitore

<sup>24</sup> Cfr. D. Kiberd, *Gaelic Absurdism*, cit.

<sup>25</sup> Tale visione della scrittura come atto collettivo che imita la forma orale pervade tutta la narrativa di O'Brien. Il moltiplicarsi dei potenziali autori che caratterizza *At Swim-Two-Birds* come *The Third Policeman* potrebbe essere stato influenzato dal progetto, mai realizzato, di condurre un esperimento con alcuni amici-colleghi di UCD di stesura di un romanzo corale. Sheridan riporta che fu proprio O'Brien a proporre la composizione di una saga familiare ambientata in Irlanda nel periodo tra la Carestia e gli anni Trenta scritta a più mani; un esperimento analogo alle attività dadaiste di inizio Novecento: «Brian proposed that he, Devlin, MacDonagh and me should write the book in sections and then stick the pieces together in committee [...] *Children of Destiny* would be the precursor of [...] the Ready-Made or Reach-Me-Down School». Cfr. N. Sheridan, *Flann, Brian and Myles*, cit., pp. 41-42.

del testo di tornare alle pagine precedenti in qualsiasi momento per rileggere ciò che gli è sfuggito; persino Slug Willard, quando prende la parola per narrare la storia dello scontro tra bande di cowboy, viene interrotto da una voce fuori campo non meglio identificata, 'convenzionalmente' rappresentata da brevi incisi tra parentesi tonde, che esprime le proprie reazioni al racconto: «(You were out to get your own?) [...] (Don't tell me you were seen?) [...] (You were in the right, of course. What was the upshot?) [...] (If I was there I don't know what I'd do) [...] (O trust Slug) [...] (Fair enough, fair enough) [...] (Well that was a sight to see) [...] (Boys-a-dear)» (AS, 55-57).

L'unico narratore a mostrare consapevolezza della natura scritta della narrazione in cui è coinvolto sembra lo studente, che fa espliciti riferimenti ai destinatari del testo trasformandoli in quelle figure paradossali, al contempo reali e fittizie, descritte da Genette. Tre sinossi «FOR THE BENEFIT OF NEW READERS» (AS, 60, 150, 164 maiuscole nel testo originale), scritte con l'intento di riassumere gli aspetti più salienti del *plot*, sembrano essere inserite per aiutare il lettore distratto che abbia ignorato l'inizio del romanzo; come se ciò non bastasse, lo studente offre dei rimandi a questi riassunti per guidarlo nel caso si sia perso durante le lunghe digressioni: «*Note for the Reader before proceeding further: Before proceeding further, the Reader is respectfully advised to refer to the Synopsis or Summary of the Argument on Page 60*» (AS, 103). Questa volontà di accompagnare per mano il narratario, che, alla stregua del *Plain People of Ireland*, viene trasformato in un personaggio interno alla storia e descritto in modo non troppo lusinghiero – è disattento, confusionario e non molto perspicace – è stata interpretata da Brooke-Rose come indice di un'eccessiva ricerca di chiarezza, una «over-determination»<sup>26</sup> del codice simbolico che configura un lettore «subcritical» o «hypocritical»<sup>27</sup>, perché trattato come un «fool who has to be told everything»<sup>28</sup>. Tali interventi hanno anche un profondo effetto destabilizzante sia sulle convenzioni strutturali del romanzo, perché tentano di renderlo non-lineare, che sul patto di lealtà tra scrittore e lettore, dato che in alcune sinossi vengono introdotti personaggi e fatti del tutto nuovi, la cui presenza tradisce la funzione del «Summary». L'apparente zelo dello studente e l'accurato apparato paratestuale da lui adottato, di fatto, si rivelano una beffa ai danni dei lettori.

A tal proposito, Orvell ha osservato che «like *Tristram Shandy*, *Swim* derives its primary impulse from the author's delight in controlling the reader's response»<sup>29</sup>, questo fa sì che la voce narrante instauri con i lettori

<sup>26</sup> C. Brooke-Rose, *A Rhetoric of the Unreal*, cit., p. 112.

<sup>27</sup> Ivi, p. 106.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> M. Orvell, *Entirely Fictitious*, cit., p. 95.

un rapporto più di sfida di tipo empatico. Per questo, allora, i giochi di potere connessi alla questione del controllo sull'Altro svolgono una funzione così importante nelle dinamiche del romanzo. La pulsione verso forme di autoritarismo violento, come si è visto, si alterna a istanze più democratiche: malgrado lo studente metta sotto accusa il despotismo di Trellis, assume, poi, atteggiamenti sadici sia nei confronti dei propri personaggi – basti ricordare il trattamento riservato proprio a Trellis – che, appunto, dei lettori. L'inserimento di brusche interruzioni e variazioni stilistiche, allora, non è soltanto un tentativo di imitare l'estemporaneità della forma orale e la libertà dei mondi dell'immaginario, ma ha anche un profondo effetto di disturbo sul fruitore del testo, che sarebbe pronto a sospendere la propria incredulità per immergersi nelle vicende romanzesche, ma viene costantemente 'tradito' dal disvelamento dell'artificio delle tecniche narrative.

Innestando segmenti di (presunto) mimetismo su brani dichiaratamente anti-mimetici o, al contrario, contaminando con elementi di finzione un mondo preteso reale, la *metafiction* tende ad autoinvalidarsi e, apparentemente, a svuotare di significato i mondi che proietta, come appare evidente dalle parole contenute nell'epigrafe del primo romanzo di O'Brien: «All the characters represented in this book, including the first person singular, are entirely fictitious and bear no relation to any person living and dead» (AS, 5). Tale epigrafe, oltre a costituire un'evidente menzogna dati i numerosissimi riferimenti autobiografici del romanzo, è ironicamente speculare a quella di *The Hard Life* nella quale si legge: «All the persons in this book are real and none is fictitious even in part» (HL, viii). È del tutto evidente il gioco compiuto dall'autore sulle soglie del reale e del fittizio. L'illuminante definizione di «fantastico del discorso»<sup>30</sup> proposta da Campra, allora, potrebbe essere in grado di chiarire i legami tra il fantastico e tale abolizione grammatica di referenti esterni. La dissoluzione di una netta distinzione tra realtà e finzione, infatti, permette di estendere la nozione di 'verosimile' e di proiettare infiniti mondi possibili che, grazie alla loro assoluta autoreferenzialità, ottengono il ruolo di referenti autenticanti della storia; il fantastico, allora, si svilupperebbe entro i confini di queste realtà create ex novo, conducendo alle estreme conseguenze l'effetto di straniamento causato dalla confusione tra verità, possibilità e invenzione.

Anche in *John Duffy's Brother* [in *Stories and Plays*, 1973] la componente metanarrativa assume particolare rilievo. Il primo paragrafo del racconto attira l'attenzione del lettore sul rapporto tra vita e scrittura mostrando l'assurdità di ogni opera letteraria e quindi anche della lettura<sup>31</sup>; poiché il pro-

<sup>30</sup> R. Campra, *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*, cit., p. 133.

<sup>31</sup> In *Cruiskeen Lawn*, Myles sostiene che la letteratura sia una menzogna e che leggere sottragga tempo prezioso a chi vi si dedica; il giornalista mette così in opposizione due diverse dimensioni esistenziali, quella della lettura e quella della vita: «You have discovered

tagonista non ha mai rivelato a nessuno la propria esperienza eccentrica, è infatti impossibile che qualcuno possa raccontarla in terza persona, dunque «strictly speaking, this story should not be written or told at all. To write it or to tell it is to spoil it» (S&P, 75). L'inizio della narrazione viene così preceduto dalla rivelazione della sua finzione: «It is absurd for us to tell the story, absurd for anybody to listen and unthinkable that anybody should believe it» (S&P, 75). Riflettendo sull'alta diffusione del cognome Duffy, la voce narrante precisa che «even at this moment there is probably a new Duffy making his appearance in some corner of [the world]» (S&P, 75), probabile richiamo alla tecnica dell'*aestho-autogamy*: un «nuovo Duffy», già adulto e con un bagaglio di conoscenze ed esperienze 'posticce', sta effettivamente «facendo la sua comparsa» in un ben preciso «angolo del mondo», quello della pagina scritta. Come in *At Swim-Two-Birds*, il narratore (apparentemente) extradiegetico fornisce una propria premessa alla narrazione e il 'vero' inizio viene posticipato al secondo paragrafo.

Il racconto sembra proporre una parodia del potere assoluto degli autori tradizionali e di questo tipo di commenti paternalistici; il narratore utilizza un ambiguo *we* – che, oltre a richiamare le narrazioni corali e molteplici caratteristiche dei romanzi dello scrittore, suona come un ampolloso plurale *maiestatis* – e si diverte a fornire informazioni dettagliate del tutto inutili nell'economia testuale su personaggi e fatti completamente estranei all'insolita vicenda vissuta dal protagonista, apparentemente solo per il gusto di sfoggiare la propria onniscienza. A partire dalla descrizione di un passante viene così sviluppato il racconto delle vite dei suoi parenti vicini e lontani con dettagli superflui sulla sorella e su un cugino mai conosciuto. Tale digressione è poi seguita da un paragrafo interamente dedicato alla riflessione di teoria letteraria che parodizza al contempo le convenzioni del realismo e del modernismo:

It could be argued that much of the foregoing has little real bearing on the story of John Duffy's brother, but modern writing, it is hoped, has passed the stage when simple events are stated in the void without any clue as to the psychological and hereditary forces working in the background to produce them. (SP, 77)

Malgrado il *setting* del racconto abbia come referenti spaziali una serie di luoghi familiari ai lettori irlandesi, perché l'appartamento del fratello di John Duffy si trova a Inchicore e dalle sue finestre è possibile vedere il Phoenix Park e il Liffey, alcune similitudini rompono questa illusione realista, da un lato giocando sull'artificialità della figura retorica, dall'al-

by now, I suppose, that the statement made at the beginning of this article is a lie. Do you realize that I have thieved several seconds of your life from you without a hope of recompense? Your little store of life is smaller» (BM, 327). Conseguenza di questa riflessione è, ancora una volta, l'associazione (anche pirandelliana) tra letteratura e morte.

tro mostrando la duplicità del visibile e anticipando la «strange malady» (S&P, 80) del protagonista. Il fiume è descritto come «a long glistening spear in the valley's palm» (S&P, 76) e come «a respectable married man [...] hurrying into Dublin as if to work» (S&P, 76); inoltre, un bastone da passeggio di memoria stepheniana utilizzato da un passante viene scambiato per una pericolosa arma che potrebbe aprire scenari da *spy-story*:

The man carried [...] an instrument which Mr Duffy at first took for a shotgun or patent repeating rifle, but one morning the man held it by the butt and smote the barrels smartly on the ground as he walked, and it was then evident to Mr Duffy – he felt some disappointment – that the article was a walking-stick. (S&P, 76)

Infine, viene suggerita l'esistenza di luoghi invisibili i cui abitanti sembrano vivere solo in funzione del fratello di John Duffy che li sta osservando: «The village of Chapelizod was to the left and invisible in the depth but each morning the inhabitants would erect, as if for Mr Duffy's benefit, a lazy plume of smoke to show exactly where they were» (S&P, 76). Il fatto che il mondo sembri obbedire magicamente alla volontà del protagonista non soltanto ribadisce la sua centralità all'interno del racconto dopo la serie di fuorvianti digressioni, ma insinua anche dubbi sui suoi poteri poetici e, in effetti, la «strana malattia» che lo colpisce sembra corrispondere a una forma di momentaneo blocco della creatività artistica.

Il racconto, poi, si focalizza su un giorno particolare della vita del personaggio, quello in cui si trasforma in un treno. La voce narrante precisa una serie di dettagli volti a conferire verosimiglianza e attendibilità, come il riferimento al giorno e all'anno di questo particolare evento risalente al «9th of March, 1932» (S&P, 77); ma, improvvisamente, qualsiasi marcatore spazio-temporale perde valore, tutti gli oggetti quotidiani assumono una nuova funzione, la stanza da letto e l'ufficio diventano inaspettatamente due stazioni ferroviarie. Allora, le similitudini vengono sostituite dalla descrizione oggettiva della nuova realtà, inclusa la metamorfosi del corpo di Duffy il quale, una volta raggiunto l'ufficio, risponde bruscamente ai colleghi: «Can you not see I am a train? [...] Why do you call me Mr Duffy?» (SP, 78); inoltre, discute con loro a proposito del proprio consumo di carbone e della disposizione delle ruote. È come se il fratello di John Duffy fosse un treno e avesse improvvisamente perso la capacità di osservare la molteplicità del reale, espressa fino a quel momento dall'uso di similitudini e digressioni, per conferirle, invece, un'interpretazione univoca. Il lavoro di Shea<sup>32</sup> sugli intertesti di questo racconto di O'Brien porta in evidenza le due figure letterarie delle quali il protagonista sarebbe la riscrittura pa-

<sup>32</sup>T. Shea, *Flann O'Brien and John Keats*, cit.

rodica. Il riferimento più lampante è al quasi omonimo James Duffy di *A Painful Case* [in *Dubliners*, 1914], un dublinese celibe che abita da solo in un appartamento squallido quanto quello del personaggio obrieniano; l'altro, invece, è all'Io poetico del sonetto keatsiano *On First Looking into Chapman's Homer*<sup>33</sup>. Quando il signor Duffy prende il cannocchiale del padre, «ranging the valley with an eagle eye» (S&P, 76), oltre a emulare lo sguardo 'superiore' dell'autore onnisciente, sembra richiamare «stout Cortez [...] with eagle eyes [...] star'd at the Pacific»<sup>34</sup>. Ciò sarebbe confermato dal fatto che parte di un verso dello stesso sonetto costituisce l'ambiguo finale del racconto; dopo che il protagonista ha riacquisito il senno, infatti, il narratore informa che quella strana esperienza ha lasciato delle tracce indelebili nella memoria del personaggio: «To this day [he] starts at the rumble of a train in the Liffey tunnel and stands rooted to the road when he comes suddenly on a level crossing – silent, so to speak, upon a peak in Darien» (S&P, 80). Nella poesia di Keats, l'immagine di Hernán Cortés immobilizzato dall'euforia della scoperta di una nuova terra era metafora del piacere della scoperta dell'opera di Omero nella traduzione di George Chapman; in *John Duffy's Brother*, la stessa immagine viene usata per rappresentare l'epifania del protagonista che, improvvisamente, comprende il valore profondo della propria esperienza di follia. Da un lato, tale «silenzio» ha una coerente giustificazione infratestuale perché si riferisce a quel segreto tenuto nascosto dal protagonista che, come anticipato dalla voce narrante, rappresenta l'aspetto essenziale dell'intero racconto: «The fact that he kept his secret and sealed it up completely in his memory is the whole point of the story» (S&P, 75); inoltre, paradossalmente, nel finale viene asserito il suo mantenimento, come se il lettore e il narratore – ammesso che questo abbia un'identità diversa dal protagonista – non contassero: «Nobody knew his secret but himself and nobody else would ever know» (S&P, 80). Ma, dall'altro lato, il finale potrebbe anche costituire un *pun* volto a enfatizzare la mera natura intertestuale del racconto e a porre l'accento sulla mente dello scrittore che crea e ri-crea solo letteratura, avendo come referenti altre opere letterarie – altre menzogne – e non la realtà empirica, a dimostrazione del fatto che: «Everything the writer writes is writing; there is no exit from the creative self»<sup>35</sup>.

<sup>33</sup> O'Brien aveva già parodizzato questo sonetto in un articolo di *Cruiskeen Lawn* dal titolo «ON FIRST LOOKING INTO CHAPMAN'S "SUNDAY INDEPENDENT" (note: Chapman is a fellow-traveller on our morning train)» (BM, 226) nel quale, peraltro, figurava già un treno. Lo stesso sonetto sarà anche fonte d'ispirazione per la già menzionata serie di articoli satirici aventi come protagonisti Keats e Chapman.

<sup>34</sup> J. Keats, *On First Looking into Chapman's Homer* (1816), in Id., *Selected Poetry*, Oxford UP, New York (NY) 1998, p. 14. A cura e trad. it. di S. Sabbadini, *Poesie*, Mondadori, Milano 1986, pp. 70-72.

<sup>35</sup> R. Kearney, *A Crisis of Imagination*, «The Crane Bag», III, 1, 1973, p. 394.



Anche *The Third Policeman* presenta interessanti elementi metanarrativi<sup>36</sup>. È infatti possibile condurre una coerente rilettura del romanzo come parabola di un vano tentativo di emancipazione da parte del personaggio, tentativo molto simile a quello intrapreso dalle creature di Dermot Trelis; come suggerisce Silverthorne, infatti, l'anonimo protagonista appare «not only as a character in search of an author but possibly as an author in search of a novel»<sup>37</sup>. Il narratore è certamente anche un *autore*, ma di un testo che, teoricamente, non è il romanzo, bensì un saggio dal titolo *De Selby Index*; al contempo, malgrado la sua apparente passività, il protagonista – brillantemente denominato da Paolo Guarducci «Narratore»<sup>38</sup> – sembra lottare per ottenere la facoltà di definire se stesso attraverso l'uso della prima persona e per prendere il controllo sulla propria storia agendo come se si fosse creato da solo, «made not begotten»<sup>39</sup>. Pur essendo, di fatto, l'artefice della storia perché detiene nelle proprie mani il potere della lingua, come dimostra la sua abilità di modulare tono, registro e lessico in base al contesto, ne è anche vittima inconsapevole, imprigionato nel ruolo tradizionale del personaggio che subisce il destino riservatogli dal proprio autore/inventore. Buona parte del romanzo mantiene l'ambiguità di tale sdoppiamento delle funzioni del suo protagonista, ma il finale, svelando la sua incapacità di impossessarsi dell'*omnium* e di prendere coscienza della

<sup>36</sup> Lanter ha proposto un'analisi del romanzo come *metafiction* a dimostrazione della propria argomentazione e segnala alcuni brani come quello nel quale la voce narrante sembra descrivere i tentativi dell'autore di creare il giusto contesto per le vicende quando, descrivendo la strana apparizione della caserma sostiene che l'intero mondo «[seems] to have no purpose at all save to frame [the barrack] and give it some magnitude and position» (TP, 56). Cfr. J. Lanter, *Fiction Within Fiction: The Role of the Author in Flann O'Brien's At Swim-Two-Birds and The Third Policeman*, «Dutch Quarterly Review of Anglo-American Letters», XIII, 4, 1983, pp. 267-281. Anche Hopper ha individuato nel romanzo degli interessanti rimandi metonimici e metaforici che riconducono a un'interpretazione metanarrativa del testo; per il critico, la presenza di alcuni oggetti simbolici sarebbe particolarmente importante: *house* costituirebbe «a recurrent self-reflexive metaphor for the textual frame»; *box* una metafora del libro e, in particolare, la *black box* oggetto della *quest* del protagonista corrisponderebbe a «the book of knowledge, with the power to manipulate all the other puppet-characters of the text»; infine, i numerosi suoni acuti che caratterizzano la *parish* corrisponderebbero a «the sound of the invisible author, hammering away at his typewriter keys». Cfr. K. Hopper, *Flann O'Brien: A Portrait of the Artist*, cit., pp. 116, 142, 136. Come ulteriore supporto di tale interpretazione del romanzo, occorre ricordare il lavoro di D. Cohen, *Arranged By Wise Hands: Flann O'Brien's Metafiction*, in A. Clune (Clissmann), T. Hurson (eds), *Conjuring Complexities*, cit., pp. 57-70.

<sup>37</sup> J.M. Silverthorne, *Time, Literature, and Failure: Flann O'Brien's At Swim-Two-Birds and The Third Policeman*, cit., p. 72.

<sup>38</sup> P. Guarducci, *Al di là del metaromanzo: The Third Policeman di Flann O'Brien*, Tesi di Laurea inedita, rel. Prof. Guido Fink, Università degli Studi di Firenze, a.a. 1996-1997.

<sup>39</sup> J. Joyce, *Ulysses*, cit., p. 30.

propria condizione, dimostra che il personaggio non è affatto riuscito a spodestare la mente superiore che muove i fili delle vicende narrate per ottenere l'onniscienza. Peraltro, già verso la fine del penultimo capitolo, il protagonista demolisce la propria funzione narrativa poiché ammette di conservare un ricordo estremamente nebuloso di tutto ciò che ha vissuto: «I could not now remember clearly what had happened to me during the last few days. I recalled only that I was fleeing from two monstrous policemen and that I was now near my home» (TP, 181). Ma l'elemento più contraddittorio e inspiegabile sembra il fatto che il *dénouement* del romanzo lasci il narratore del tutto indifferente, malgrado sia proprio lui a riportarlo: «[Divney] said I was not there. He said I was dead. He said that what he had put under the boards in the big house was not the black box but a mine, a bomb [...] I was dead» (TP, 203).

Eppure, appunto, in parte, il protagonista riesce a controllare il racconto; elide o enfatizza quello che più gli torna utile e mostra consapevolezza metaletteraria quando, alla stregua dello studente di *At Swim-Two-Birds*, propone una sorta di riflessione sull'intertestualità, rintracciando come ipotesti del mondo della *parish* le letture infantili di Fox, ritenuto il *deus ex machina* della nuova realtà – «His oafish underground invention was the product of a mind which fed upon adventure books of small boys» (TP, 196) – oppure quando paragona la pompa della bicicletta a una «large fountain pen» (TP, 81)<sup>40</sup>. Inoltre, si dimostra consapevole di creare un racconto incerto nel quale il detto e il non detto si confondono e, spesso, evidenzia la presenza dei propri interventi manipolatori sul resoconto dei fatti. Ciò è evidente nella già citata prolessi dell'*incipit* nella quale riassume la propria infanzia<sup>41</sup> e nei brani seguenti: «My life at this school does not matter except for one thing [...]. Perhaps it is important in the story I am going to tell to remember that it was for de Selby I committed my first serious sin» (TP, 9) e «I shall not recount the passages we walked [...]. It is enough to say that we arrived [...] into a well-lit airy hall» (TP, 136); talvolta, poi, ammette di essere incorso in una ripetizione: «I think I have said before» (TP, 19).

Nel romanzo, il narratore è costantemente esitante poiché la sua autorevolezza è talmente debole che nell'ultimo capitolo il personaggio rischia di diventare oggetto della vendicativa derisione del lettore, il quale ha sofferto per la stessa inconsapevolezza fino a quel momento. Il testo

<sup>40</sup> La bicicletta costituisce allora un'importante metafora della scrittura: se la bicicletta può funzionare solo dopo che la pompa ha gonfiato appropriatamente le gomme, così il testo prende vita grazie alla penna e all'inchiostro. È interessante notare che nel romanzo compare anche un'altra *pump*, vale a dire l'arma del delitto utilizzata da Divney; la scrittura, come in *At Swim-Two-Birds*, si profila come strumento di morte.

<sup>41</sup> Si veda il capitolo 2.1.

è costellato di momenti di incertezza della voce narrante che svelano i dubbi che riguardano sia la percezione delle esperienze vissute sia la coerenza del racconto a cui sta dando vita; la significativa frase «it is hard to write of such a scene or to convey with known words the feelings which came knocking at my numbed mind» (TP, 25) mostra la profonda difficoltà nel presentare questo racconto – in particolare nel farlo nella forma scritta – al proprio pubblico. Il protagonista, infatti, cerca faticosamente i mezzi linguistici per descrivere una realtà ‘altra’, inspiegabile con il linguaggio quotidiano, che lo turba al punto da fargli perdere il controllo delle proprie reazioni emotive, quei «feelings», del tutto assenti nel primo capitolo, che, dopo l’esplosione, si fanno improvvisamente perturbati e indicibili. Talvolta, infatti, giunge persino ad arrendersi di fronte all’impossibilità di esprimere a parole le esperienze straordinarie vissute in compagnia dei poliziotti: «What he showed me was something that I could tell nobody about, there were no suitable words in the world to tell my meaning» (TP, 139).

Tra il primo e il secondo romanzo di O’Brien, come si è visto, esistono numerosi elementi di continuità. Si potrebbe persino giungere a ipotizzare che il narratore di *The Third Policeman* sia lo stesso autore onnisciente condannato a morte in *At Swim-Two-Birds*; la *parish* sarebbe dunque un inferno riservato ai romanzieri, condannati a vagare in eterno ancora con l’illusione di poter scrivere e creare, in realtà totalmente vittime di un destino loro riservato da una volontà superiore. Se così fosse, la bomba di Divney avrebbe colpito il livello extradiegetico uccidendo la figura dell’autore in persona e, verrebbe da aggiungere, mettendo a repentaglio anche la vita del lettore, il quale è lentamente attirato nello stesso inferno, *in primis*, a causa della sua voglia di conoscere la storia narrata, poi, attraverso l’empatia – seppur parziale – con il protagonista e, infine, per mezzo di una sovrapposizione con quest’ultimo. Infatti, mentre al protagonista viene negata la possibilità di appagare il suo sofferto bisogno di comprendere ciò che lo circonda, la curiosità del lettore viene infine acquetata, rendendo così evidente che quella bramosia conoscitiva che caratterizzava il primo al punto da spingerlo a compiere un omicidio, è stata per tutto il tempo condivisa dal destinatario del testo. Si viene così a creare uno slittamento che pone il lettore al centro trasformandolo nel co-protagonista del romanzo. Da questo punto di vista, l’immedesimazione del lettore nel personaggio risulta particolarmente riuscita, non tanto perché condivide i ‘perturbamenti’ dell’altro, quanto piuttosto perché oggetto del romanzo potrebbe essere proprio la storia del lettore alle prese con il testo. Le letture di misteriose cifre raccolte nella dimensione ultra-tecnologica dell’Eternity compiute in modo ossessivamente rigoroso dai due poliziotti – è importante ricordare che questa attività li farà distrarre permettendo al protagonista di evadere – sembrano ammiccare maliziosamente al ruolo del destinatario del libro e alla centralità del suo

atto di *reading* come funzione ‘creatrice’ del significato testuale; è allora importante ricordare l’eloquente frase del Sergente: «The secret of it all-in-all [...] is the daily readings» (TP, 143).

Come è già stato accennato, a partire dal secondo capitolo, in concomitanza con la morte del protagonista, il romanzo si divide in due divenendo letteralmente «double voiced»<sup>42</sup> attraverso un sempre più fitto sistema di note a piè di pagina viene esercitata una forte azione destabilizzante sulla linearità del testo principale che inizia a subire una serie di prolessi. Dal capitolo due al capitolo sette, le note sono brevi e collocate esclusivamente negli *incipit*; a partire dal capitolo otto, invece, iniziano a costituire una presenza estremamente invasiva, talvolta occupando quasi tutto lo spazio della pagina, imponendo così lunghe pause alla narrazione principale. Nel capitolo undici, ad esempio, una sola nota si dipana su sette pagine obbligando il lettore a compiere una scelta tra la lettura dell’uno o dell’altro testo e poi a sfogliare le pagine del libro a ritroso per recuperare quello lasciato in sospeso. In questo modo, non solo l’autorità del testo primario viene messa in dubbio, ma il narratore sembra emergere su un piano extradiegetico per interferire nel rapporto tra lettore e libro stampato, manovrando le azioni compiute dal primo. È interessante notare che il protagonista attira l’attenzione anche sulla fisicità della copia del deselbiano *Golden Hours* in suo possesso quando precisa che mancano le ultime due pagine; il testo di riferimento dei suoi studi appare dunque ‘amputato’ come la sua gamba sinistra. Inoltre, poiché al libro di de Selby manca la conclusione, questo ha anche una significativa analogia con il romanzo che non ha un vero e proprio finale ma si conclude con una parziale risposta – la scoperta della morte del protagonista – e con una domanda: «Is it about a bicycle?» (TP, 206). Vi sarebbero pertanto delle strette affinità tra l’opera di de Selby, il corpo del protagonista e il libro dal titolo *The Third Policeman*. Proprio come nel primo romanzo di O’Brien, dunque, esistono strette interrelazioni tra *body* e *text*.

La presenza delle note, inoltre, aggiunge nuove incongruenze testuali: perché il narratore non ricorda quasi niente della propria vita, eppure è perfettamente in grado di fare lunghe citazioni dalle opere di de Selby e riportare in modo circostanziato titoli, luoghi e date di pubblicazione degli studi critici? È possibile ipotizzare che lo scarto tra testo e note sia da attribuire alla forma orale del primo, che, infatti, è caratterizzato da incongruenze, inceppamenti, lapsus e malapropismi, e alla forma scritta, analitica e impeccabile delle seconde. Diventa quindi sempre più evidente che le note a piè di pagina costituiscono un testo ‘altro’ il quale, come ricorda Cohen, funge da «constant reminder that the reader is reading

<sup>42</sup>J. Lanthers, *Unauthorised Versions*, cit., p. 208.

written words on the page of a book»<sup>43</sup>, un testo prodotto sì dalla stessa voce narrante, ma, presumibilmente, in un momento diverso. Risulta peraltro impossibile collocare il momento della stesura di queste note e persino stabilire se siano state scritte prima o dopo rispetto al testo ‘principale’; malgrado sembrino risalire a un periodo antecedente l’arrivo nella *parish*, perché nel loro insieme probabilmente corrispondono a quel *De Selby Index*<sup>44</sup> che costituisce il movente per l’omicidio descritto nel primo capitolo, una tale ipotesi appare assurda in quanto le note prendono spunto dal testo primario ed è perciò impossibile che siano state scritte prima. Evidentemente, questo problema strutturale riconduce alla visione ciclica del tempo suggerita dalle vicende romanzesche (e dal correlativo oggettivo della bicicletta) e mostra come il primo capitolo non possa essere considerato l’inizio della storia senza produrre controsensi e paradossi. Occorre forse ricordare che per Lanthers «*The Third Policeman* uses a logical paradox to undermine the apparent cohesion of its narrative structure»<sup>45</sup>, vale a dire quello del narratore e del protagonista convogliati inverosimilmente nella stessa figura. Nel romanzo, la separazione suggerita da Genette tra diegesi e mimesi appare annullata; a causa della circolarità del racconto e, appunto, del rapporto tra il testo e le note, la distanza temporale tra storia narrata e momento della narrazione sembra scomparire in quanto si ripete all’infinito sempre identica a se stessa. Se il protagonista è morto e condannato a rivivere per l’eternità la stessa sequenza di eventi, allora, è del tutto inspiegabile come trovi lo spazio e il tempo per narrare il proprio passato – dalle esperienze in vita alle sensazioni del momento del trapasso fino alle avventure nella *parish* – senza che nella storia sia previsto questo momento di ‘narrazione’.

Le note, inoltre, sembrano svolgere la stessa funzione di evidenza documentaria degli estratti da fonti ‘autentiche’ citati dallo studente di *At Swim-Two-Birds*, perché rimandano a loro volta a (presunti) extra-testi, ovvero le opere degli studiosi deselbiani: «See Hatchjaw: *The De Selby Water-Boxes Day by Day*» (TP, 99), oppure riportano la versione in lingua ‘originale’ di un commento presentato in traduzione nel corpo del testo come la citazione in francese di du Garbandier (TP, 95). Ma, poiché Hatchjaw, du Garbandier e tutti gli altri commentatori, compreso il protagonista del romanzo, sono personaggi finzionali creati da O’Brien

<sup>43</sup> D. Cohen, *Arranged by Wise Hands*, cit., p. 60.

<sup>44</sup> Quando il lettore intuisce che si tratta probabilmente del *De Selby Index*, ovvero il movente dell’omicidio della trama ‘principale’, l’effetto anti-eroico si accentua provocando una sorta di *anti-climax* in quanto questo testo si presenta decisamente come «a piece of comic irrelevance» (S. Asbee, *Flann O’Brien*, cit., p. 67) che mostra la futilità di tutti gli sforzi del protagonista e l’insensatezza del sacrificio di Mathers.

<sup>45</sup> J. Lanthers, *Unimaginable Dimensions: The Third Policeman*, cit., p. 209.

– *alias* O’Nolan *alias* Ó Nualláin –, tali rinvii risultano claustrofobicamente e vertiginosamente autoreferenziali<sup>46</sup>. *The Third Policeman*, quindi, crea l’illusione di avere solide basi scientifiche e logiche imitando il rigore delle metodologie di queste discipline ma, al contempo, crea una sorta di circolo vizioso nel quale ogni riferimento risulta essere interno al sistema chiuso del romanzo. Per questo McGuire ha evidenziato che nel romanzo «what is mocked is not meaning, not significance, not understanding, but the attitude towards a particular sign-system, the “objective” ethos itself – its pretence and its precariousness»<sup>47</sup>. Il fatto che la realtà sia esplicitamente esclusa, presentata come artefatto, mera funzione letteraria che cancella le distinzioni tra ‘autentico’ e ‘fanzionale’, del resto, è evidente fin dalle due epigrafi del romanzo: la prima è una citazione fittizia dall’opera di de Selby, la seconda, invece, è tratta dal quinto atto di *Julius Caesar* di William Shakespeare. La giustapposizione di questi due autori pone sullo stesso piano mondo empirico e immaginario, mettendo in dubbio l’autenticità della figura del drammaturgo inglese – che, a sua volta, si esprime per il tramite della voce di un personaggio finzionale – e la finzionalità del filosofo immaginario. Inoltre, come ha notato Mathewes<sup>48</sup>, esisterebbe un ulteriore riferimento shakespeariano visto che la coppia protagonista-Divney potrebbe essere interpretata come un abbassamento *mock-heroic* di quella Cassio-Bruto. È certamente vero che entrambe le coppie complottano ed eseguono di comune accordo un omicidio, tuttavia, mentre tra gli assassini di Cesare esiste una dialettica tra il desiderio di potere di Cassio e la difesa del bene dello Stato di Bruto, i personaggi di *The Third Policeman* sono molto più banalmente tratteggiati come due individualisti: Divney vuole uscire con una ragazza e il protagonista pubblicare il proprio *De Selby Index*.

‘Verità’ e ‘autenticità’ sono fortemente messi in discussione anche attraverso la presentazione della produzione di de Selby che, fin dall’inizio, si rivela del tutto imperscrutabile dato che lo studioso è autore di quattro pubblicazioni – *The Golden Hours*, *The Country Album*, *Layman’s Atlas e Rural Atlas* – e di un manoscritto inedito noto come *De Selby Codex* che è illeggibile: «A collection of some two thousand sheets of foolscap closely hand-written on both sides. The signal distinction of the manuscript is that not one word is legible» (TP, 150). I numerosi tentativi interpretati-

<sup>46</sup> Questo senso di chiusura opprimente, come è stato osservato da McGuire, è rinforzato dalle immagini delle uova evocate dal protagonista: «I felt and almost heard the fabric of his skull crumple up crisply like an empty eggshell» (TP, 17) e «I saw colours often on eggs [...] which have no names» (TP, 160).

<sup>47</sup> J.L. McGuire, *Teasing After Death: Metatextuality in The Third Policeman*, «Éire-Ireland», XVI, 2, Summer 1981, p. 112.

<sup>48</sup> Cfr. J. Mathewes, *The Manichaean Body in The Third Policeman*, cit.

vi dell'opera, prevedibilmente, hanno portato a «fantastic divergencies» (TP, 150) che spaziano tra le disparate possibilità che si tratti di

a treatise on old age [...] a description of lambing operations on an unspecified farm [...] a repository of obscene conundrums, accounts of amorous adventures and erotic speculation [...] a collection of extremely puerile maxims on love, life, mathematics and the like, couched in poor ungrammatical English. (TP, 150)

E, altrettanto assurdamente, ben quattro commentatori sostengono di essere in possesso dell'unica copia autentica del *Codex*: «Four copies at least, all equally meaningless, exist in the name of being the genuine original» (TP, 151). Tale insensata proliferazione di testi 'originali' mostra come gli sforzi esegetici della critica deselbiana siano inesorabilmente condannati al raggiungimento di risultati inattendibili.

Mentre gli studiosi di de Selby sono accecati da una accessissima rivalità descritta nelle note a piè di pagina che richiama gli scontri tra le diverse voci autoriali di *At Swim-Two-Birds*, nel corpo del testo non è presente alcuna competizione tra le figure che concorrono al controllo della narrazione. Joe è una sorta di voce fuori campo udibile solo dal protagonista che, grazie alla sua saggezza ed esperienza, offre una prospettiva esterna ai fatti simile a quella di un bonario narratore extradiegetico e onnisciente; il protagonista obbedisce con mansuetudine ai suoi suggerimenti, talvolta, persino ripetendo *verbatim* le sue indicazioni, in special modo durante il primo interrogatorio del Sergente. Inoltre, come anticipato, le connessioni tra la *parish* e le teorie patafisiche di de Selby destano alcuni sospetti riguardo alla sua vicinanza alla figura dell'autore; lo scienziato sembra infatti incarnare un *deus ex machina*, una presenza impassibile a cui la realtà obbedisce, distaccata e invisibile come si confà a una figura divina, o più appropriatamente, a un demone tentatore che istiga il protagonista a 'peccare'<sup>49</sup> e che poi si presenta come un Lucifero del regno infernale<sup>50</sup>.

<sup>49</sup> *The Third Policeman* fa largo uso del lessico e della simbologia del Cristianesimo; il delitto è definito «sin» (TP, 9); i poliziotti costituiscono una trinità; la falsa testimonianza è presentata come causa di punizione e, come si evince dal finale, costituisce uno dei temi fondamentali del romanzo: «It was this lie which was responsible for the bad things that happened to me afterwards» (TP, 38); il senso di immanenza è espresso più volte, ad esempio: «The air was keen, clear, abundant and intoxicating. Its powerful presence could be discerned everywhere, shaking up the green things jauntily, conferring greater dignity and definition on the stones and boulders, forever arranging and re-arranging the clouds and breathing life into the world» (TP, 40).

<sup>50</sup> Infatti de Selby sostiene di avere due mani sinistre (TP, 66), un dato importante se si considera l'interpretazione manichea suggerita da Mathewes che vede nella parte sinistra del corpo la presenza del male; soprattutto, i suoi scritti sembrano turbare i commentatori a causa dell'assenza di un pensiero religioso coerentemente organizzato:

Anche la sicurezza mostrata dal Sergente e da MacCruiskeen, data dal ruolo sociale di forze dell'ordine e dalla stazza imponente e «inhuman» (TP, 184), sembra testimoniare la loro capacità di tenere sotto controllo l'intero mondo della *parish* e, forse, anche quello testuale; non a caso al primo incontro con il Secondo Poliziotto il narratore commenta: «His face [...] look[s] more like a poet than a policeman» (TP, 60). Nell'undicesimo capitolo, però, improvvisamente, il loro ruolo centrale viene minato dalla comparsa di un altro autore nelle vesti di Fox che spiega al narratore con tono compiaciuto di essersi divertito alle spalle dei propri colleghi manovrando a piacimento la realtà, il tempo e lo spazio grazie ai poteri conferitigli dalle quattro once di *omnium* in suo possesso. Questo ruolo preminente del poliziotto è riconosciuto dal protagonista che gli dichiara la propria totale subalternità rinnegando persino l'unico gesto eroico che abbia mai compiuto, vale a dire la fuga dalla caserma: «My life had been saved by the policeman in front of me» (TP, 196).

Malgrado l'*omnium* possa essere interpretato come simbolo del potere autoriale, Fox non ha alcuna domestichezza con l'uso della penna e il suo utilizzo comporta una fatica che lo fa quasi ansimare; ha poi difficoltà con alcune lettere dell'alfabeto come se avesse appena appreso a scrivere, infatti la sua grafia grande e insicura ricorda quella di un bambino:

He wrote down my replies very laboriously in the book, scratching his pen noisily and breathing heavily through his nose, pausing occasionally in his blowing when some letters of the alphabet gave him special difficulty. [...] He had covered two pages in a large childish hand. (TP, 191)

Come per il poeta contadino di *At Swim-Two-Birds*, la scrittura sembra coinvolgere un vero e proprio impegno fisico oltre che intellettuale.

Nel «world of the dead – and the damned – where none of the rules and laws (not even the law of gravity) holds good»<sup>51</sup> descritto dal romanzo, insieme al sovvertimento delle leggi della fisica, vengono 'demolite' anche alcune fondamentali convenzioni narrative tipiche dei generi letterari dai quali il testo pare prendere le mosse. Il genere dell'autobiografia viene parodiato attraverso un'auto(necro)grafia e frammentato dal resoconto delle imprese deselbiane, le norme del poliziesco tradite perché il colpevole del delitto viene svelato fin dall'inizio e perché il sistema di indagini della polizia risulta totalmente arbitrario, se non fraudolento e, più in generale, vacilla pericolosamente il patto narrativo con il lettore a causa dello *status* ambiguo di colui che dovrebbe avere la responsabili-

«The commentators, it is to be feared, have not succeeded in extracting from the vast store-house of his writings any consistent, cohesive or comprehensive corpus of spiritual belief and praxis» (TP, 149).

<sup>51</sup>F. O'Brien, *Letter to W. Saroyan* (14/02/1940), cit.



tà del racconto della storia. L'uso che O'Brien fa della metanarrazione in questo romanzo sembra giocare sulle tipiche soglie varcate dal fantastico per evidenziare la natura artificiale di ogni tipo di narrazione; come osserva Cohen, infatti, l'illusione realistica viene mantenuta fino al finale: «Instead of denying realism, [...] O'Brien in *The Third Policeman* uses the type of illusion associated with realism, slowly stretches the reader's suspension of disbelief as the situations grow more bizarre and then exposes the illusion and the impossibility of the narrative»<sup>52</sup>.

*The Dalkey Archive* presenta alcune peculiarità rispetto ai romanzi precedenti; innanzitutto, il narratore è extradiegetico, come dimostrano le sue considerazioni sulle scelte tipografiche e i suoi riferimenti alle pagine del libro: «[Saint Augustine's] Dublin accent was unmistakable. The extraordinary utterance can here be distinguished only typographically» (DA, 32) e «the town of Skerries has been referred to on another page» (DA, 117). Ma la focalizzazione è saldamente ancorata al punto di vista del protagonista, il quale, come sarà evidenziato, attraverso alcune riflessioni sull'atto della scrittura tradisce i suoi contatti (mancati) con il ruolo del narratore<sup>53</sup>. Ciò che sembra differenziare questa voce narrante da quelle dei protagonisti-narratori dei romanzi precedenti è soprattutto l'uso della seconda persona, malgrado non sia affatto chiaro a chi corrisponda questo "you" che, ad esempio, viene sollecitato a salire sulle montagne nei pressi di Dalkey per avere una migliore visuale sulla cittadina: «Behold it. Ascend a shaded, dull, lane-like lane, *per iter*, as it were, *tenebricosum*, and see it burst upon you» (DA, 7). L'autore delle numerose domande presenti nel testo è altrettanto oscuro; si tratta del lettore modello mosso da curiosità o del narratore onnisciente che fa delle domande retoriche al mero scopo di replicarvi? Tutte le interpolazioni interrogative inserite all'interno della narrazione in terza persona, in effetti, ricevono delle rassicuranti risposte e ciò sembrerebbe conferire particolare rilievo e credibilità alla voce narrante. È possibile osservare come il narratore tenda a mettere in risalto la propria onniscienza, ostentando competenze botaniche che gli permettono di riconoscere ed elencare i nomi di tutte le specie di alberi che crescono sulle montagne di Dalkey malgrado agli occhi dei più appaiano come un indistinguibile «dazzle of mildly moving leaves» (DA, 7). Inoltre, seppur in modo meno pretenzioso rispetto allo studente di *At Swim-Two-Birds*, sottolinea la propria consapevolezza nell'uso del linguaggio figurato: «The floor of that apartment in Mick's

<sup>52</sup>D. Cohen, *Arranged by Wise Hands*, cit., p. 60.

<sup>53</sup>Nelle prime versioni, l'io narrante era quello di Mick, come si evince da una lettera di O'Brien in cui spiegava al proprio editore che «the first person sing. must be made into a more awful toad than now», F. O'Brien, *Letter to T. O'Keefe* (27/11/1963), cit. in R. Hogan, G. Henderson (eds), *A Sheaf of Letters*, cit., p. 82.

head which he liked to call the spare room was becoming a bit littered and untidy. Several tides seemed to be running simultaneously on the same shore, if that metaphor serves better» (DA, 110).

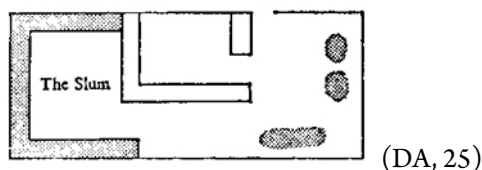
Forse è proprio a causa di tale bisogno di auto-asserzione che il narratore tende a richiamare l'attenzione del lettore sulla finzionalità del racconto. Fin dal suo *incipit*, il romanzo è caratterizzato da una spiccata enfasi posta sulla natura artificiale delle descrizioni paesaggistiche; Dalkey compare come se si trovasse su un proscenio, «as if a curtain had been miraculously whisked away» (DA, 7)<sup>54</sup> e ogni dettaglio descrittivo concorre a suggerire l'impressione di una messa in scena. Inoltre, il narratore fa dell'autoironia riguardo al proprio ruolo di mentore nei confronti del destinatario attraverso l'abuso di punti interrogativi e punti esclamativi e, a partire dal secondo paragrafo, imponendo un brusco abbassamento di registro e iniziando a utilizzare forme più colloquiali: «Good Lord!» (DA, 7), «And to the right?» (DA, 7), «Yes, the Vico Road. But why this name Vico Road? Is there to be recalled in this magnificence a certain philosopher's pattern of man's lot on earth – thesis, antithesis, synthesis, chaos? Hardly. And is this to be compared with the bay of Naples?» (DA, 7-8). Anche il gioco allitterativo presente nella sequenza di termini usati per descrivere il colore della vegetazione che è «vert, verdant, vertical, verticillate, vertiginous, in the shade of branches even vespertine» (DA, 7) appare pretestuoso, soprattutto perché è seguito da un commento che, anticipando un riferimento a un personaggio non ancora presentato, sembra volto a evidenziare il *gap* tra la conoscenza autoriale del contenuto del libro e l'ignoranza del lettore: «Heavens, has something escaped from the lexicon of Sergeant Fottrell?» (DA, 7). Anche alcune delle numerose domande retoriche presenti nella prima parte del romanzo hanno un'evidente funzione assertiva. Nel seguente brano un ironico indovinello porta in primo piano l'assurdità della questione irlandese:

At a great distance ahead higher up, one could see a remote little obelisk [...]. Was the monument erected to honour the Creator of all this splendour? No. Perhaps in remembrance of a fine Irish person He once made – Johannes Scotus Erigena [*sic*], perhaps, or possibly Parnell? No indeed: Queen Victoria. (DA, 8)

<sup>54</sup> La frase potrebbe racchiudere una doppia allusione: da un lato, alla poesia di Yeats e alla sua ricerca spirituale al di là del velo (esplicitata dal titolo della sua autobiografia del 1922, *The Trembling of the Veil*, online: <<http://www.gutenberg.org/files/33505/33505-h/33505-h.htm>> [09/2014]), dall'altro, alle improvvise rivelazioni epifaniche di Joyce. Appena un anno dopo la sua pubblicazione, *The Dalkey Archive* fu adattato da Hugh Leonard per il Gate Theatre con il titolo *When the Saints Go Cycling In*, un *play* che incontrò il consenso dell'autore. È allora necessario sottolineare che l'aspetto della 'teatralità' è stato considerato da Ceserani una delle caratteristiche tipiche dei romanzi fantastici; cfr. R. Ceserani, *Il fantastico*, cit., pp. 82-83.

Il narratore si pone dunque come una figura paternalistica che accompagna per mano il fruitore del testo. Ciò non significa che intenda mostrare la realtà in modo oggettivo, anzi, l'Io narrante ammette che il mimetismo del testo è imperfetto e che il suo racconto costituisce una 'approssimazione': «That account of [De Selby and Mick's] chat is not accurate, but it was substantially the way the queer experience was mentioned» (DA, 56); si tratta, ancora una volta, di un modo per enfatizzare la propria presenza e la propria non-neutralità. Talvolta è come se ammettesse di non essere del tutto padrone del mezzo linguistico di cui fa uso e, alla stregua dello studente di *At Swim-Two-Birds*, rivela le proprie difficoltà nel fornire la descrizione fisica di un personaggio: «It is not easy to outline [Sergeant Fottrell's] personal portrait» (DA, 46). Lo stesso 'impaccio' di fronte ai brani descrittivi è rintracciabile nella rappresentazione del Colza Hotel, nella quale il linguaggio verbale viene sostituito da quello figurativo con la riproduzione della piantina del luogo:

It is not easy to give an account of the Colza Hotel [...]. Here is the layout of the bar in the days when Hackett and Shaughnessy were customers:



A conferma di queste difficoltà espressive, si può notare l'uso di una nota a piè di pagina per spiegare che la sigla «VM» usata nel testo sta per «Virgin Mary» (DA, 25), un chiarimento sulla scelta lessicale che solleva alcune perplessità su chi ne sia l'autore. Se si trattasse del narratore, sarebbe lecito domandarsi perché non faccia quella precisazione direttamente nel corpo del testo, disambiguando immediatamente il sintagma di riferimento, invece di avvalersi di uno strumento più tipico della saggistica scientifico-accademica che della forma romanzesca, se non ad opera di un editore o di un traduttore. Occorre forse ipotizzare che anche all'interno di questo romanzo più mani collaborino alla stesura e, in questo caso, che una, a posteriori, inserisca una postilla che dà delucidazioni sulle forme espressive adottate dall'altra, oppure, come in *The Third Policeman*, che la voce narrante intervenga sul testo in momenti diversi.

Anche i personaggi di *The Dalkey Archive*, pur restando saldamente all'interno del livello infratestuale, propongono alcune riflessioni metalinguistiche e metaletterarie, come se facessero una timida apparizione nella dimensione extradiegetica senza osare abbandonare la loro condizione di oggetti della narrazione e, soprattutto, al contrario dei personaggi 'rivoluzionari' del primo romanzo di O'Brien, senza porsi in conflitto con

il narratore del quale riconoscono la superiorità. Così Mick afferma che «Mary was [...] not an easy subject to write about nor Mick the one to write» (DA, 52), oppure che «at last action was to take the place of dialogue and dissertation» (DA, 143), come se volesse scusarsi per la stasi dei capitoli centrali e promette di rendere più 'avvincente' la propria storia arricchendola di «azioni». La critica mossa dall'intellettuale Mary all'autobiografismo autocelebrativo di certi scrittori appare in sintonia con la condanna dell'aura autoriale presente nel macrotesto obrieniano; la fidanzata di Mick, infatti, richiamando l'idea del «limbo» (AS, 25) a-temporale e a-spaziale descritto dallo studente del primo romanzo, promuove un tipo di 'letteratura-archivio' che trascende barthesianamente la persona scrivente: «One must write outside oneself. I'm fed up with writers who put a fictional gloss over their own squabbles and troubles. It's a form of conceit, and usually it's very tedious» (DA, 191)<sup>55</sup>. L'idea dell'eponimo archivio appare fondamentale per il romanzo, non soltanto perché O'Brien stava liberamente attingendo dall'allora inedito manoscritto di *The Third Policeman* come fosse, appunto, un magazzino di idee, ma anche perché, esattamente come in tutti i romanzi precedenti, anche in questo abbondano prestiti intertestuali da opere di altri autori. Le parole del Joyce fittizio che descrivono il suo metodo compositivo, peraltro, suonano particolarmente significative perché mostrano esattamente questo procedere per accumulazione di materiale preesistente: «Writing is not quite the word. Assembly, perhaps, is better – or accretion» (DA, 125); e, non a caso, lo scrittore viene definito da Mick come «Dublin's incomparable archivist» (DA, 124). Inoltre, la presenza di alcuni personaggi storici all'interno della dimensione finzionale porta alle estreme conseguenze la confusione tra *History* e *Story* e tra vita e letteratura. Il complesso rapporto tra fatti e finzione viene esplicitamente discusso nel romanzo quando Sant'Agostino si difende dall'accusa di libertinaggio mossa da De Selby spiegando di aver raccontato falsi episodi licenziosi nelle Confessioni unicamente per spavalderia: «*There is no evidence against me beyond what I wrote myself. Too vague. [...] I invented obscene feats out of bravado, lest I be thought innocent or cowardly. [...] Book Two of my Confessions is all shocking exaggeration*» (DA, 33-34). Ma poiché tutto ciò che è stato tramandato sul conto del santo sono le sue opere, appare evidente l'indistinguibilità tra la 'verità' e una menzogna ufficialmente tramandata attraverso dei documenti scritti.

<sup>55</sup> O'Brien, coerentemente con le parole di Mary, dichiarò di essere favorevole all'anonimato della letteratura: «I don't believe any author should put his own personal real name. His work should be apart from his actual personality». Cfr. intervista di Peter Duval-Smith per il programma radiofonico della BBC *Bookstand* (18/04/1962), cit. in S. Asbee, *Flann O'Brien*, cit., p. 1.

Nel romanzo sono rintracciabili anche delle esplicite citazioni di intertesti che mostrano la consapevolezza dei personaggi di essere parte di una finzione, malgrado Mick tenti di rivendicare la propria appartenenza al mondo 'reale' quando riflette sul fatto che non può rapire e torturare De Selby perché «it's only in books and films that things are done that way» (DA, 113). Hackett, nel vedere l'amico arrivare al Colza Hotel, esclama «enter the Prince of Denmark!» (DA, 188) esplicitando i suoi contatti con la figura di Buck Mulligan più di quanto faccia Brinsley in *At Swim-Two-Birds*; Mick associa il nome di Molly Bloom a quello di Mary: «Ah, Molly Bloom! Should he use this free and easy day to contact Mary, perhaps ring her at her Boutique [...]?» (DA, 132) e, infine, come se intendesse proporre una sorta di bilancio del testo che si sta per concludere, si chiede persino che romanzo scriverebbe Joyce sulla sua storia (d'amore) con la donna: «Joyce, Mick said in the end, wherever he is and however he feels, was in his day a great writer. I'm wondering what sort of a job he would make of the story of Mary and me» (DA, 191)<sup>56</sup>. Se Mary è la riscrittura di Molly, allora il protagonista del romanzo potrebbe essere associato a quella dell'usurato e inetto Leopold Bloom.

Il testo, poi, presenta anche una delle numerose *mise en abîme* tipiche della narrativa obrieniana creata da un vorticoso 'abisso' di plagii; *The Dalkey Archive* 'rapisce' il personaggio di Sant'Agostino dalle Confessioni e questi, a sua volta, accusa di furto di idee Cartesio:

*You are fond of quoting his Cogito Ergo Sum. Read my works. He stole that. See my dialogue with Evodius in De Libero Arbitrio, or the Question of Free Choice. Descartes spent too much time in bed subject to the persistent hallucination that he was thinking. You are not free from a similar disorder.* (DA, 38; corsivo nel testo)

Attraverso tale apologia della propria opera, peraltro, il santo introduce il tema dell'opposizione tra libero arbitrio e predestinazione, opposizione che potrebbe essere interpretata come una sorta di trasposizione cristiana della riflessione metanarrativa sul rapporto tra l'autore-Dio e le proprie creature. Sarà proprio Mick a suggerire un legame tra la questione teologica della predestinazione e la tirannia degli scrittori sui destini delle proprie opere:

*Quisque faber fortunae suae* the tag says everybody makes his own mess. Still, he did not think this outlook applicable. He was conscious of a pervasive am-

<sup>56</sup> Nel testo, malgrado neghi la paternità di *Ulysses* e di *Finnegans Wake*, Joyce non ha del tutto abbandonato la scrittura, infatti racconta di essere l'autore di una serie di opuscoli religiosi pubblicati «under an assumed name, of course» (DA, 166) dalla Catholic Truth Society sui temi «marriage, the sacrament of penance, humility and the dangers of alcohol» (DA, 165); un'informazione, quest'ultima, che richiama intertestualmente il brano sui pericoli del consumo di alcolici citato dallo studente di *At Swim-Two-Birds*.

biguity: sometimes he seemed to be dictating events with deific authority, at other times he saw himself the plaything of implacable forces. (DA, 162)

Si tratta, evidentemente, dello stesso tipo di «ambiguità pervasiva» che investe il Narratore di *The Third Policeman* nel suo doppio ruolo di narratore e protagonista; sia questo che Mick, anche se per motivi diversi, riescono a ottenere un piccolo margine di controllo sul racconto: mentre il protagonista di *The Dalkey Archive* organizza la trama – ovvero ciò che definisce gli «events» del romanzo – complottando contro De Selby e organizzando incontri tra i vari personaggi in base ai propri piani personali, l'altro sistematizza l'*intreccio*, manovrando esclusivamente la forma del racconto delle vicende e non agendo direttamente su queste ma, anzi, subendole. Entrambi i personaggi sono comunque accomunati da una forte ambivalenza perché continuano a vivere in una condizione subalterna come fossero, appunto, soggetti alla predestinazione.

Taaffe spiega che «for all its colloquy under the sea, *The Dalkey Archive* is certainly the less 'fantastic' book, both in style and substance»<sup>57</sup>; è innegabile che la «incongruity of the resurrected St Augustine and the jibes at the Jesuit order»<sup>58</sup> rendono la minaccia metafisica degli esperimenti deselbiani fin troppo incredibile. Ma questo eccesso di inverosimiglianza e artificialità «incongrue» hanno comunque un effetto paralizzante sul protagonista, il quale, proprio come il tipico personaggio del fantastico, fino alla chiusura, dubita di tutto ciò che lo circonda, persino di se stesso e dei propri sentimenti, tanto è bloccato dall'inefficienza emotiva e dalla paura delle conseguenze degli esperimenti deselbiani. È anche importante ricordare la presenza dell'elemento magico e al contempo «parfaitement possible» (Todorov 1979 [1970], p. 61; trad. it. di Klersy Imberciadori 1991 [1981], p. 60: «perfettamente possibil[e]») all'interno della cornice realistica dell'imperturbata cittadina di Dalkey: il DMP rappresenta il caratteristico elemento di rottura che isola e mette in crisi il protagonista portandolo a *esitare*. Peraltro, il romanzo è marcato anche da quella componente sovversiva individuata da Jackson, perché, come illustra argutamente Booker,

The unravelling of *The Dalkey Archive* in its final pages mirrors the multiple and fragmentary nature of the book as a whole. But, in the tradition of works such as *A Tale of a Tub* and *Tristram Shandy*, this lack of unity itself serves a thematic function. The various languages of science, religion, philosophy and literature meet and clash in the book, all vying for dominance and all failing to achieve supremacy. The lack of a single master discourse leads to fragmentation, but also offers a subversive commentary on mastery in general.<sup>59</sup>

<sup>57</sup> C. Taaffe, *Ireland Through the Looking-Glass*, cit., p. 64.

<sup>58</sup> *Ibidem*.

<sup>59</sup> K. Booker, *The Dalkey Archive: Flann O'Brien's Critique of Mastery*, cit., p. 284.

## 4.2 Giochi linguistici

*Anything can be said in this place and it will have to be believed.* (TP, 88)

Il gioco linguistico e l'invenzione di neologismi sono tipiche strategie del fantastico, volte a insinuare due dubbi: che i mondi descritti siano meri costrutti verbali e che il linguaggio quotidiano sia un mezzo artificiale scollato dalla realtà. Infatti, come mostra Albertazzi, «la presunzione di restituire al lettore l'immagine fotografica della realtà non può che scontrarsi con l'inadeguatezza delle parole. Ma è proprio l'impulso fantastico a soccorrere lo scrittore»<sup>60</sup>. Tale libertà di uso porta la lingua ad attirare l'attenzione su di sé e, conseguentemente, sul ruolo attivo, poietico, del narratore nella creazione di eterocosmi; come mostra Jacquin, che ha condotto un'illuminante catalogazione dei tipi di giochi linguistici presenti nell'opera di O'Brien, queste forme ludiche tendono a ribadire il ruolo dominante dell'autore rispetto al lettore e, anzi, appaiono come «formes de violence et d'agressivité dont l'œuvre abonde»<sup>61</sup>. O'Brien ha fatto ampio uso di *pun* in tutta la propria produzione, basti ricordare gli *sketch* della spassosa serie su Keats e Chapman scritti per l'«*Irish Times*»<sup>62</sup>, in cui l'intera vicenda narrata si sviluppa intorno al doppio senso di un termine o di un'espressione idiomatica che viene rivelato solo nel finale. La conclusione, quindi, si profila come un'anti-epifania che, invece di svelare il significato recondito del racconto, ne dimostra l'assoluta insensatezza mostrando come questo sia stato costruito artificialmente solo per giungere al gioco linguistico. Come spiega Orvell, infatti, «unlike puns, which create a pervasively polysemous texture, O'Brien's stand characteristically (though not always) at the end of the story, giving form to it the way the center of a labyrinth, in retrospect, gives form to the devious turnings»<sup>63</sup>. L'altro motivo comico è che Keats e Chapman sono sradicati dal loro contesto storico originario, trasportati nella realtà irlandese novecentesca e combinati in un inedito binomio solo in virtù del sonetto keatsiano *On First Looking on Chapman's Homer*. O'Brien gioca dunque nuovamente sulla rappresentazione di un sistema di letture speculari: Chapman è lettore di Omero, Keats è lettore di Chapman, O'Brien è lettore di Keats e noi siamo lettori di O'Brien.

<sup>60</sup> S. Albertazzi, *Riflessi in uno specchio opaco*, cit., p. 75.

<sup>61</sup> D. Jacquin, *Le langage, R2JE favorite de Flann O'Brien*, «*Études Irlandaises*», IV, Décembre 1979, p. 121 (trad. it.: forme di violenza e di aggressività di cui l'opera abbonda).

<sup>62</sup> Cfr. F. O'Brien, *The Best of Myles. A Selection from Cruiskeen Lawn* (1967), ed. by K. Nolan, Flamingo, London 1993, pp. 180-201 e Id., *The Various Lives of Keats and Chapman and The Brother*, cit.

<sup>63</sup> M. Orvell, *Entirely Fictitious*, cit., p. 102.

In *At Swim-Two-Birds*, i frequenti *pun* attirano l'attenzione sulla convenzionalità del linguaggio consolidando gli effetti stranianti prodotti dall'uso del metalinguaggio; la polisemia delle singole parole, dunque, rispecchia la molteplicità di *incipit*, stili, forme e fonti che caratterizza il testo. Clissmann ha sottolineato che lo studente tende a trasfigurare sia il mondo della realtà che il mondo della propria immaginazione in meri *cliché* letterari, imitando e parodiando diversi stili tipici di forme letterarie preesistenti:

He tends to translate events into literary clichés, to see things in terms of a previous literary style, and then, almost unconsciously, to parody that style and place it in immediate juxtaposition to another parodied style. [...] The narrator's choice of language, his almost eidetic recall of various styles, prove that he often sees reality in terms of the way it is expressed. He is hyper-conscious of the way in which language and style condition perception.<sup>64</sup>

Il mezzo linguistico si dimostra uno strumento talmente duttile e modulabile su tanti e tali stili che può diventare portatore di significati inattesi. Oltre al neologismo «aestho-autogamy», il romanzo contiene una serie di espressioni insolite e sorprendenti come «he was a terrible drink of water» (AS, 155), «water on the knee is a bad man» (AS, 158), «paralysis is a nice cup of tea» (AS, 159), «evil is even, truth is an odd number» (AS, 216); talvolta sono presenti ridondanze che mostrano come niente debba essere dato per scontato: «a sugar bowl containing sugar was passed deftly from hand to hand» (AS, 151), «my correct name is Good Fairy, said the Good Fairy. I am a good fairy» (AS, 104); oppure le categorie semantiche vengono fatte slittare per creare un effetto di sorpresa: «[Furriskey] sat on a stool and extended his fan to the fire, the fan of his ten fingers» (AS, 62). Grazie a questo uso puntiglioso ma anche libero e liberatorio della lingua, la realtà subisce continue deformazioni; elementi intangibili, quali il riso e il pensiero, acquisiscono consistenza materiale alla stregua della carta dell'«Irish Times» trasformata in tavolo da biliardo, un processo di reificazione dell'astratto che incide in modo importante sull'anti-mimetismo del romanzo: «A small laugh was initiated and gently circulated» (AS, 151); «a laugh was interposed neatly, melodiously, retrieved with skill and quietly replaced» (AS, 155); «a privy laugh, orderly and undertoned, was offered and accepted in reward» (AS, 159); «I saw a blind beggarman the other day, said Mrs Furriskey rummaging with a frown in the interior of her memory [...]. Curiously examining it, she replaced her reminiscence» (AS, 156). Un esempio particolarmente significativo di tale processo di reificazione di entità astratte è fornito dall'idea di Orlick di punire il padre con l'uso di un'arma squisitamente

<sup>64</sup> A. Clissmann, *A Critical Introduction*, cit., p. 88.



linguistica quale un verbo al tempo trapassato: «The tense of the body is the present indicative; but the soul has a memory and a present and a future. I have conceived some extremely recondite pains for Mr Trellis. I will peirce him with a pluperfect» (AS, 168). Anche se, piuttosto prevedibilmente, questo tipo di punizione non convince affatto gli altri personaggi che, invece, preferirebbero qualcosa di più cruento e tradizionale come «a nice simple story with plenty of the razor» (AS, 169), la voce narrante dell'ultimo finale conferma che la parola rappresenta un mezzo assai potente nelle mani degli scrittori, che possono decidere della vita e della morte dei loro personaggi perché «death is a full stop» (AS, 216).

La realtà, allora, potrebbe apparire come un derivato del linguaggio, e non viceversa. In numerose occasioni, è evidente che il testo risponde meramente al gusto per la parola in sé e per le espressioni figurative che può produrre. Molti personaggi si dilungano in liste di termini rari e ricercati che appaiono del tutto fini a loro stesse; lo studente va in cerca di parole complesse all'interno della propria mente come fosse un magazzino-glossario al mero scopo di stupire Brinsley: «Mr Furriskey is of the brachycephalic order, Mr Shanahan of the prognathic. [...] I continued in this strain of perfunctory manner, searching in the odd corners of my mind where I was accustomed to keep words which I rarely used» (AS, 161); i dialoghi tra Shanahan, Lamont e Furriskey corrispondono a lunghe enumerazioni di termini gergali o rari, come se si trattasse di competizioni nelle quali ogni partecipante deve dimostrare di conoscere il maggior numero di parole ricercate che appartengono agli ambiti più disparati:

[They] showered forth pearls of knowledge and erudition, gems without price, invaluable carbuncles of sophistry and scholastic science [...]. Frequent use was made of words unheard of by illiterates and persons of inferior education [...]. Flowers and plants rarely mentioned in ordinary conversation were accorded their technical or quasi-botanical titles without difficulty or hesitation. (AS, 192)

Le loro liste di termini difficili, per lo più sconosciuti al lettore medio, creano una tale opacità del discorso da portare il significante ad assumere maggiore importanza del significato. Ma tale svuotamento di senso del discorso letterario non diventa mai totalizzante, talvolta, infatti, si assiste al processo opposto perché i personaggi si cimentano in accurate spiegazioni lessicografiche. Il nome del tavolo antico a cui siede il Pooka nell'*incipit* viene subito spiegato in modo didascalico dallo studente per eliminare ogni ambiguità: «He was seated at his diptych or ancient two-leaved hinged writing-table with inner sides waxed» (AS, 9) e Furriskey illustra il significato del termine “pianoforte” per dimostrare l'inaccuratezza dell'abbreviazione “piano”: «You have only half the story when you say piano [...] and half the notes as well. The word is pianofurty. [...] the furty stands for the deep notes on your left-hand side. Piano, of course, means our friends on the right» (AS, 152).

L'uso di lunghe enumerazioni pretestuose e caotiche costituisce una delle caratteristiche fondamentali del romanzo. L'elenco degli animali graditi a Finn è ritmato da allitterazioni e da locuzioni sinonimi di «I like» (AS, 13) che ne accentuano la ripetitività e la pura ricerca sonora<sup>65</sup>. All'interno della «lista per eccesso coerente che [...] mette insieme entità che hanno una [...] forma di parentela»<sup>66</sup>, come la serie di nomi di volatili realmente esistenti, vengono inseriti termini in gaelico che costituiscono un «assemblaggio di cose volutamente prive di apparente rapporto reciproco»<sup>67</sup>, quale «the crúiskeen lawn»:

I am friend to the pilibeen, the red-neck chough, the parsnip landrail, the pilibeen móna, the bottle-tailed tit, the common marsh-coot, the speckle-toed guillemot, the pilibeen sléibhne, the Mohar gannet, the peregrine plough-gull, the long-eared bush owl, the Wicklow small-fowl, the bevil-beaked chough, the hooded tit, the pilibeen uisce, the common corby, the fish-tailed mud-piper, the crúiskeen lawn, the carrion sea-crock, the green-lidded parakeet, the brown bog-martin, the maritime wren, the dove-tailed wheatcrake, the beaded daw, the Galway hill-bantam and the pilibeen cathrach. (AS, 14)

La 'variazione sul tema' attraverso la ricerca del maggior numero possibile di sinonimi è un'altra caratteristica tipica della lingua obrieniana e anch'essa produce effetti ridondanti, di iper-accuratezza e «vertigine». Quando Casey decide di seguire il gruppo di personaggi diretti verso il Red Swan Hotel per dare il benvenuto al neonato Orlick, abbandona i propri amici della foresta ai quali sta declamando versi 'operai': «the poet [took] a last look at the clump where he had sat in conclave with a synod of tinkers, thimble-riggers, gombeen-men, beggars, canne-rakers, becaughs, broom-men, and people from every walk in the lower order» (AS, 122). Altri elenchi artificiosi sono rappresentati dalle liste iperboliche dei doni di benvenuto consegnati a Orlick, delle possibili punizioni da infliggere a Trellis e delle canzoni cantate dal gruppo di amici in viaggio verso il Red Swan Hotel<sup>68</sup>.

<sup>65</sup> Il brano, come osserva Donohue, «if read aloud, [...] becomes sonorous to such an extent that its literal meaning virtually disappears». Cfr. K. Donohue, *Irish Anatomist*, cit., p. 38.

<sup>66</sup> U. Eco, *Vertigine della lista*, Bompiani, Orio al Serio 2009, p. 254.

<sup>67</sup> *Ibidem*.

<sup>68</sup> La grandissima varietà di tradizioni espresse dai canti dei personaggi – arie di Puccini e Donizetti si alternano a canzoni tradizionali delle praterie americane, canti cubani, musica sacra e lirica e, ovviamente, brani della tradizione irlandese – contrasta con le ristrette scelte musicali del comitato di cui fa parte lo zio dello studente che sta organizzando un «Ceilidhe» (AS, 133): alla festa saranno ammessi esclusivamente balli tradizionali irlandesi; la proposta di Mr Connors di far suonare anche un waltzer viene duramente criticata dagli altri membri con spiegazioni che rivelano l'ottuso isolazion-

A questa ricchezza culturale e semantica si oppone il registro rigidamente formale adottato dallo studente nelle *Reminiscenze Biografiche*, come se questi volesse racchiudere tanta esuberanza all'interno della cornice realistica nel modo più ermetico possibile per tenere sotto controllo i mondi immaginati. Tale forma di resistenza e di ostinata riaffermazione della 'norma' – linguistica e non solo – fa sì che venga creato quell'attrito tra realtà e fantasia che è tra le condizioni primarie del fantastico; se l'esuberanza dell'immaginario fosse lasciata completamente libera di esprimersi oltre i rassicuranti confini degli estratti del manoscritto dello studente, allora il testo si tramuterebbe in meraviglioso; invece, grazie al mantenimento della tensione tra ciò che è razionalmente accettabile – vale a dire le banali vicende dell'esistenza del protagonista narrate con meticolosità – e la sregolatezza della (sua) creatività letteraria, viene creato il tipico conflitto tra verosimile e inverosimile dei romanzi fantastici.

È importante sottolineare che la riflessione sulla lingua costituisce quasi un elemento imprescindibile per gli autori irlandesi del post-Revival, ancora sottoposti alle pressioni culturali nazionalistiche, e ciò in modo ancora più spiccato nel caso di scrittori bilingui come O'Brien, i quali si trovano a compiere una scelta tra gaelico e inglese, ovvero tra rivolgersi all'esiguo pubblico insulare in grado di leggere l'antica lingua celtica o a quello vasto, internazionale, inserendosi in una tradizione letteraria di più ampio respiro. Il biografo Cronin sostiene che

The basic prose style of the first person narrator of *At Swim-Two-Birds* had sometimes read like a translation from the Irish [...]. At others its very meticulousness, a sort of painstaking clarity and flatness, had given the impression that English was being written as if it were a dead language [...]. We feel that some sort of exercise in de-personalization is taking place, perhaps, in part, O'Nolan's protest against the over-personalized 'stylishness' of so much English prose, [...] but also an expression of surprise that such a language as English exists and can be made to express facts or describe appearances and feelings.<sup>69</sup>

Fin dal titolo, *At Swim-Two-Birds*, pone l'accento sui *distinguo* presenti nell'inglese parlato in Irlanda e mette in evidenza la difficoltà di questa scelta; l'attrito tra l'idioletto analitico e colto dello studente e la creatività linguistica degli altri personaggi che si esprimono con forme ibridate con il gaelico sottolinea la duplicità della cultura irlandese. Contrariamente al romanzo successivo, infatti, in questo sono presenti in modo consistente forme di Hiberno-English, la peculiare varietà di inglese parlata in Irlan-

simo culturale del paese: «The Gaelic League is opposed to the old-time waltz, [...] so are the clergy» (AS, 134).

<sup>69</sup> A. Cronin, *No Laughing Matter*, cit., pp. 106-107.

da; la grafia, poi, viene mutata rispetto a quella dell'inglese standard per imitare la pronuncia irlandese come nei casi di «quare» (AS, 159) per *queer*, «ye» (AS, 160) per *you*, «boyo» (AS, 56) per *boy*. Kiberd, inoltre, ha evidenziato che alcuni giochi linguistici del romanzo sembrano rivolti esclusivamente ai lettori irlandesi, come nel caso dell'allusione all'espressione *it's a hoor of a day* attraverso la parafrasi: «Brinsley utilised an unclean expression in a random fashion and added that the weather was very bad, likening it, in fact to a harlot» (AS, 34).

Probabilmente, anche l'uso del *pun* può essere interpretato come un'espressione della schizofrenia linguistica peculiare dell'isola. L'estratto di giornale che riporta gli scontri tra cowboy a Ringsend gioca sulla polisemia dell'espressione idiomatica *horse-play* per tramutare le gesta di questi avventurieri a "cavallo" in scorribande di *gang* urbane che "schiamazzano" per le strade: «a gang of corner-boys whose horse-play in the streets was the curse of the Ringend district» (AS, 59)<sup>70</sup>. In questo caso, il *pun* viene utilizzato per sovrapporre due diverse culture con connotazioni spazio-temporali distinte – il Far West e la Dublino degli anni Venti – nonché per creare un abbassamento del tono eroico del racconto di Slug, un tipo di riscrittura in chiave pragmatica, quella dell'articolo di giornale, che rispecchia l'evoluzione della poesia dal lirismo di Sweeny alle quartine assai prosaiche di Casey; le sue composizioni, significativamente, non sono *poems* ma *pomes*, un *pun* già joyciano che schernisce le aspirazioni auliche dell'arte. Il penultimo finale del romanzo si chiude con la riflessione metaletteraria di Trellis che, giocando sull'omofonia tra l'inglese *arse* e il latino *ars*, sostiene «ars est celare artem, muttered Trellis, doubtful as to whether he had made a pun» (AS, 216); nel romanzo, in effetti, se il prodotto artistico è spesso assimilato a oggetti concreti come il pomo, il processo creativo – soprattutto se si tratta di autori moderni – è paragonato alle funzioni corporee, come è evidente dalle allusioni dello zio sulle attività svolte dal nipote chiuso a chiave nella propria stanza da letto – «O I know the game you are at above in your bedroom. I am not as stupid as I look, I'll warrant you that» (AS, 12) – e dal *qui pro quo* che coinvolge Casey scovato dietro un cespuglio della foresta a declamare le proprie poesie:

My hard Casey, said Slug. Tell me, what were you doing in that clump there?  
 What do you think, asked Casey. What does any man be doing in a clump?  
 What would you be doing?  
 Here Shorty gave a loud laugh. By God I know what I'd be doing, he laughed.

<sup>70</sup> Il doppio senso del termine *horse-play* richiama quello presente in *Slaterry's Sago Saga*: Crawford appena giunta dagli Stati Uniti chiede a Tim «will you bring in my horse?» (S&P, 37), l'uomo, allora, rimane scioccato e chiede se questo "cavallo" debba essere portato nelle stalle, salvo poi scoprire che si tratta di un «cloth-horse», vale a dire uno "stendino per abiti".

[...] We all have to do that, roared Shorty at the end of his prolonged laugh, the best of us have to do that.

[...] Suddenly Casey turned round and presented stern face to the company. [...] Well I will tell you what I was doing, he said gravely, [...] I was reciting a pome to a selection of my friends. That's what I was doing. It is only your dirty minds. (AS, 119-120)

Hopper ha analizzato la presenza di «discorsi metonimici» nella narrativa obrieniana volti a mettere in rilievo un dato argomento tabù per mezzo della sua elisione: «All formal discourse on the subject [of sexuality] is deferred, with the author preferring the anonymity that the metonymic mask allows»<sup>71</sup>. Il romanzo presenterebbe numerosi esempi di questa tecnica; così, la scelta deliberata di non pronunciare le parole *French letters* – in inglese, espressione colloquiale per “preservativi” – ha l'effetto di enfaticizzare questa assenza e, implicitamente, di fare un implicito riferimento al Board of Censorship che vietava qualsiasi pubblicazione inerente il controllo sulle nascite<sup>72</sup>: «The people who attended the College had banded themselves into many private associations [...] [s]ome were devoted to English letters, some to Irish letters and some to the study and advancement of the French language» (AS, 48). Il rapporto tra O'Brien e la censura, come è stato mostrato da Laners e Taafe, ha natura alquanto ambigua, comprende atteggiamenti contraddittori di aperta sfida – talvolta esasperata, come nel caso di *The Dalkey Archive*<sup>73</sup> – e di rassegnata accettazione. Tale ambivalenza è emblemizzata dal rapporto dello studente con lo zio, incarnazione dei valori devaleriani improntati alla morale cattolica e al nazionalismo, deriso ma mai apertamente contrastato; malgrado le sue critiche e i suoi sospetti, infatti, lo studente prosegue le proprie attività ‘viziose’ dietro la porta della propria stanza e, quando lo zio sopraggiunge inaspettatamente nella sala da pranzo, nasconde «such sheets as contained reference to the forbidden question of the sexual relations» (AS, 91-92).

<sup>71</sup> K. Hopper, *Flann O'Brien: A Portrait of the Artist*, cit., pp. 78-79.

<sup>72</sup> Ma, come già ricordato, concepimento e aborto vengono menzionati esplicitamente in *At Swim-Two-Birds* nell'estratto tratto da *The Athenian Oracle. The Athenian Oracle: Being an Entire Collection of all the Valuable Questions and Answers in the Old Athenian Mercuries* (1703), London, printed, for Andrew Bell, at the Cross-Keys and Bible, in Cornhil, near Stocks Market, 1703.

<sup>73</sup> Come si evince da una lettera di O'Brien scritta durante la stesura del romanzo, la sua speranza era di subire una censura per accrescere la propria popolarità: «No doubt you know of the funny Censorship of Publications Board here. They ban books they don't like and that's all about it. [...] In the case of the ARCHIVE the nitwits will consider part of it blasphemous and ban it without further thought», F. O'Brien, *Letter to T. O'Keefe* (27/11/1963), cit., p. 83.

In *The Third Policeman*, invece, il gioco linguistico è utilizzato per rafforzare la riflessione sull'inconsistenza del sistema speculativo dell'essere umano. L'indecifrabilità delle parole sussurrate da Old Mathers in punto di morte spinge il protagonista a fare una serie di congetture interpretative alquanto improbabili, creando un effetto comico e *self-mocking* all'interno di un romanzo in cui la rappresentazione del passaggio dalla vita alla morte è, come si è visto, centrale e, secondo il filone critico inaugurato da Clissmann, probabilmente ispirato a una seria riflessione religiosa: «As he collapsed full-length in the mud he did not cry out. Instead I heard him say something softly in a conversational tone – something like 'I do not care for celery' or 'I left my glasses in the scullery'. Then he lay very still» (TP, 16). In seguito a questa dipartita rappresentata in modo altamente anti-eroico, il fantasma di Mathers riappare in maniera inaspettata. Durante l'incontro *post mortem*, il vecchio sembra ostinarsi a rispondere in modo negativo a qualsiasi domanda gli venga posta, cadendo numerose volte in contraddizione come quando sostiene di non amare il tè mentre ne sta bevendo a profusione, oppure negando l'evidenza del cattivo tempo. Alla fine, però, grazie a una banale trappola linguistica, il protagonista riesce a obbligare Mathers a parlare; infatti, alla domanda contenente un verbo di senso negativo «Will you refuse to answer a straight question?» (TP, 29), il fantasma risponde prevedibilmente «I will not» (TP, 29) vedendosi poi costretto a interloquire normalmente, «like two ordinary beings» (TP, 29). È così che il fantasma inizia a illustrare alcune delle sue teorie esistenziali che vertono anzitutto sulla scelta delle parole da pronunciare; spiega di essere diventato talmente diffidente verso il prossimo da ritenere che «“No” is, generally speaking, a better answer than “Yes”» (TP, 29) e per questo da molti anni evita di pronunciare la parola *yes*: «It is now many years since I said Yes. I have refused more requests and negated more statements than any man living or dead. I have rejected, reneged, disagreed, refused and denied to an extent that is unbelievable» (TP, 31)<sup>74</sup>. La negazione è indubbiamente un elemento precipuo di questo romanzo, la cui frase iniziale è proprio «not everybody knows» (TP, 7), caratteristica evidenziata anche da Clissmann che definisce il testo «a comedy of negation, nullity and abstraction»<sup>75</sup>. Eppure, come sottolineato da Tigges, il finale sancisce una possibile inversione di tale tendenza perché alla domanda conclusiva «Is it about a bicycle?» (TP, 206) questa volta è possibile aspettarsi che il narratore risponda in modo affermativo

<sup>74</sup> È importante notare che Mathers crea una delle enumerazioni sinonimiche tipiche della narrativa obrieniana e, per Claudia Corti, delle narrazioni fantastiche. Cfr. C. Corti, *Sul discorso fantastico*, ETS, Pisa 1989. Per un'analisi approfondita del valore delle liste nella letteratura e nelle arti visive, si veda U. Eco, *Vertigine della lista*, cit.

<sup>75</sup> A. Clissmann, *A Critical Introduction*, cit., p. 181.

dato che, contrariamente al suo primo arrivo alla caserma che era motivato dalla volontà di denunciare il falso furto dell'orologio d'oro, adesso ha davvero smarrito una bicicletta. Il testo, però, si conclude lasciando il quesito ineso e, anzi, dando adito al sospetto che il protagonista stia per rispondere negativamente a causa dell'amnesia che lo ha colpito.

Nel suo secondo romanzo, O'Brien continua a sviluppare un tema a lui caro: il fascino per l'affabulazione e per il *blathering*<sup>76</sup> fine a se stesso, predilezione che – pur con dei consistenti *distinguo* – avvicina tutti i personaggi del testo all'attività dello *storyteller*. Il narratore prova sollievo quando può ascoltare il suono privo di significato della propria voce che riempie la stanza; il silenzio, invece, è sinonimo di profonda paura, di solitudine e, significativamente, di morte:

Suddenly I began to talk. Words spilled out of me as if they were produced by machinery. My voice, tremulous at first, [...] filled the whole room. I do not remember what I said at the beginning. I am sure that most of it was meaningless but I was too pleased and reassured at the natural healthy noise of my tongue to be concerned about the words [...]. But every time a silence came the horror of my situation descended upon me [...] enveloping me and smothering me and making me afraid of death. (TP, 27-28)

Inoltre, nella fuga dalla *parish* in bicicletta, mentre la sua bramosia di tornare a casa aumenta, tutto eccitato, immagina l'incontro con il vecchio amico-nemico Divney e il suo obiettivo primario sembra essere quello di narrargli la propria storia: «Soon I would see my old friend Divney. We would stand in the bar drinking [...], he smoking and listening and I telling him my strange story» (TP, 180). Anche Mathers, malgrado le iniziali resistenze, è «relieved» (TP, 29) dal fatto di essere stato liberato dal silenzio grazie all'*escamotage* linguistico del protagonista appena menzionato. Allo stesso modo, Finnuane è talmente ammaliato dalla propria voce che viene descritto «listening to his own voice as if he were listening to the sweetest music in the world» (TP, 50) e mostra una finta ricercatezza linguistica perché utilizza una serie di latinismi sottoponendo il narratore a uno sconclusionato interrogatorio: «Have you a desideratum? [...] What way will you bring it about or mature its mutandum and bring it ultimately to passable factivity? [...] Have you an ultimatum?» (TP, 50). La stessa soddisfazione data dall'uso della parola si manifesta nel personaggio del Sergente sotto forma di ossessione per il racconto; infatti, questi si dilunga con estrema dovizia di particolari in narrazioni sul passato della *parish* e sulle stravaganti vicissitudini degli individui

<sup>76</sup> Durante l'ultimo anno di università, O'Nolan diresse una rivista studentesca dall'emblematico titolo *Blather*, alla quale contribuì scrivendo sotto lo pseudonimo Count O'Blather.

che nel tempo l'hanno popolata, ricoprendo il ruolo del *seanchaí*, il cantastorie della tradizione orale irlandese incaricato di tramandare la memoria della comunità.

Infine, persino il poliziotto MacCruiskeen si dimostra sorprendentemente interessato a giochi lessicali e fonetici; così, propone al narratore un indovinello sul significato della parola «bulbul» (TP, 67), dopo numerose e inconcludenti illazioni dell'interlocutore, rivela che il termine indica un esotico «Persian nightingale» (TP, 68), elemento digressivo del tutto scollato dalla loro conversazione e dalla realtà circostante; oppure produce dei frivoli richiami assonantici, come quello tra *spear* e *spare*: «'That spear' he answered quietly, 'is one of the first things I ever manufactured in my spare time'» (TP, 69); il poliziotto si diletta anche nell'invenzione di neologismi, che, tuttavia, non possono essere riportati dal narratore in quanto talmente volgari da rendere il mezzo linguistico inadeguato: «[He] invented dirtier words than the dirtiest ever spoken anywhere [...] too impossible and revolting to be written with known letters» (TP, 116). Infine, è al suo fianco che il protagonista assiste a uno degli esperimenti più inquietanti del romanzo, quello della trasformazione dell'energia, durante il quale le onde emettono un suono stridulo e straziante ad altissima frequenza che somiglia a un «loud shout which could not have come from a human throat» (TP, 111) e il cui contenuto verbale è, secondo MacCruiskeen, la soluzione all'enigma inerente l'*omnium/Dio*/energia cosmica. Tale suggerimento è particolarmente interessante in quanto propone il *logos* come principio ultimo e risposta ai misteri dell'esistenza umana, quell'imperscrutabile «unimaginable ultimum» (TP, 123) sul quale il protagonista si interroga durante la notte che precede la sua presunta impiccagione. Malgrado questa 'inimmaginabilità' che prevedrebbe un abbandono di qualsiasi tentativo di comprensione, narratore e poliziotto si impegnano in una serie di congetture assurde sul significato di quanto udito, 'abbassando' e banalizzando la natura sacra di tale mistero:

The unearthly voice had roared out something very quickly with three or four words compressed into one ragged shout. [...] They bore an eerie resemblance to commonplace shouts I had often heard such as *Change for Tinahely and Shillelagh! Two to one the field! Mind the step! Finish them off!* (TP, 111)

e MacCruiskeen risponde: «Would you say that he said 'Don't press so hard'? [...] 'Second favourites always win'? [...] 'Two bananas a penny'?» (TP, 111-112). L'insensatezza di tali illazioni sembra suggerire che i tentativi umani di dare conto del Verbo – necessariamente con mezzi verbali – si rivelano tanto inutili quanto risibili; infatti il narratore conclude: «I knew, however, that the shout could not be so foolish and trivial because it disturbed me in a way that could only be done by something momentous and diabolical» (TP, 111). Lanter commenta che è proprio l'ossessione



del narratore per il *significato* a condurlo in questo inferno insignificante, i cui fenomeni sfuggono alla mente umana: «The narrator's preoccupation with meaning and interpretation leads him to a hell-world where he is confronted with phenomena that exceed logic and the human imagination, and therefore the capacity of human language»<sup>77</sup>.

Dunque, anche se l'esuberanza verbale offre conforto alla solitudine dei personaggi e sembra in grado di colmare i loro vuoti esistenziali e conoscitivi, il linguaggio è presentato come uno strumento limitato. Innanzitutto, non garantisce la comunicazione e la reciproca comprensione tra i personaggi perché risulta insidioso a causa della sua polisemia, come si evince dal monito dell'assennato Joe quando avverte il protagonista che il «lift» a cui si riferisce il Sergente potrebbe non essere l'"ascensore" per raggiungere l'Eternità, bensì il "colpo" mortale inferito dallo stesso protagonista a Mathers e causa della sua eterna dannazione:

*I know enough about the next world to be sure that you don't get there and come back out of it in a lift [...]. Unless the word 'lift' has a special meaning. Like 'drop' when you are talking about a scaffold. I suppose a smash under the chin with a heavy spade could be called a 'lift'. (TP, 130; corsivo nel testo)*

Inoltre, non sempre il linguaggio è in grado di descrivere la realtà esperienziale. Nell'Eternità, i poliziotti si divertono a fare apparire gli oggetti dei loro desideri, che, contrariamente alla banalità di quelli richiesti dal protagonista, sono talmente misteriosi e inquietanti da essere anche indicibili, possono infatti essere descritti solo per ciò che *non* sono:

*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 since shapelessness is not what I refer to at all. 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 or simply irregularly shaped nor could it be said that their endless variety was due to dimensional dissimilarities. Simply their appearance, if even that word is not inadmissible, was not understood by the eye and was in any event indescribable. (TP, 139-140)*

Allora è possibile ipotizzare che il misterioso colore in possesso di MacCruiskeen che ha il potere di fare impazzire chiunque lo guardi o tocchi abbia tale effetto dirompente proprio in virtù del fatto di essere innominabile. Nessuna delle ipotesi avanzate dal narratore nel tentativo di individuare una definizione risulta adeguata, neppure il policromo

<sup>77</sup>J. Lanter, *Unauthorised Versions*, cit., p. 228.

«green sort of complete white» (TP, 160). Nel romanzo, l'innominabilità – aspetto che affligge il protagonista in prima persona – corrisponde all'incomprensibilità, i confini dello scibile sembrano infatti essere determinati dal vocabolario in possesso dell'essere umano. La scienza, al pari della poesia, appare profondamente radicata nel linguaggio: ha costantemente bisogno di coniare dei neologismi, dei 'nomi senza cosa', dei «thingless names» per poter 'realizzare' – cioè rendere 'reali' – le nuove scoperte, vale a dire trasformarle in 'fatti' che possano essere descritti dalle parole. Tale funzione poetica del linguaggio è illustrata da Hutcheon che spiega «surely vampires, devils, unicorns and hobbits exist only in words. Only language can allow us to conceive of the absent, the unreal, the supernatural»<sup>78</sup>.

Come dimostrato dalla parlata di Finnucane e come si può evincere dagli ironici articoli di *Cruiskeen Lawn* interamente scritti in questa lingua<sup>79</sup>, l'uso del latino per scopi buffoneschi e giocosi è tipico dell'idioletto di O'Brien. In *At Swim-Two-Birds*, i nomi dei due avvocati Timothy Danaos e Dona Ferentes offrono un *pun* sul celeberrimo verso dell'Eneide *timeo danaos et dona ferentes*, vale a dire “temo i greci e coloro che portano doni” e, è già stato mostrato, quanto i due avvocati siano 'temibili'. In *The Third Policeman*, il mistero all'origine del mondo della *parish* e delle vicende inspiegabili che vi accadono si chiama piuttosto significativamente *omnium* – termine che tra l'altro è assonante con il quantum di Einstein e di Planck che funge da modello alle teorie esposte dal sergente – ed è custodito in un'ennesima *box* dal Terzo Poliziotto, il quale, sorprendentemente, designa come suo legittimo proprietario il protagonista. Oggetto dell'estenuante ricerca che è stata causa di tutte le vicende narrate sarebbe dunque questa sostanza in grado di conferire l'onnipotenza a chi la possiede<sup>80</sup>. È allora essenziale ricordare che l'*omnium* corrisponde a una facoltà 'divina' descritta in modo sospettosamente simile ai poteri tipici dell'autore di stampo tradizionale, già oggetto di parodia nel primo romanzo, il cui finale, non a caso, è coronato dal dono di una *black box* contenente l'orologio che suggerisce il compimento – o l'abbandono – dell'opera letteraria dello studente. Uno dei primi desideri espressi dal protagonista di *The Third Policeman* in seguito alla scoperta delle illimitate possibilità offerte dalla quasi ritrovata *black box* è proprio la pubblicazione del libro su de Selby:

<sup>78</sup> L. Hutcheon, *Narcissistic Narrative*, cit., p. 98.

<sup>79</sup> Cfr. F. O'Brien, *Latin Quarter*, in Id., *Further Cuttings from Cruiskeen Lawn* (1976), ed. by K. O'Nolan, Dalkey Archive Press, Champaign (IL) 2000, pp. 73-79.

<sup>80</sup> È da sottolineare la rottura dell'equazione tra denaro e potere suggerita dalla scoperta del contenuto della scatola: per tutto il romanzo il protagonista ha creduto di cercare una *box* contenente i soldi di Mathers mente alla fine scopre che contiene una sostanza 'magica'.

I could do anything, see anything and know anything with no limit to my powers save that of my own imagination. Perhaps I could use it even to extend my imagination. I could destroy, alter and improve the universe at will. [...] I could write the most unbelievable commentaries on de Selby ever written and publish them in bindings unheard of for their luxury and durability. (TP, 195)

L'unico limite dell'*omnium* sembra essere quello dell'immaginazione; lo stesso è vero nei processi di scrittura, in cui il *writer* ha la libertà di spaziare per mondi impossibili, ma, comunque, entro i confini del suo magazzino di immagini mentali. Allora, neanche il simbolo dell'onnipotenza è del tutto libero dal senso di chiusura claustrofobica del romanzo: l'uomo che raggiunga l'anelito della conoscenza assoluta è pur sempre condannato a essere imprigionato dai limiti del proprio pensiero, quella dimensione imprigionante che in *The Third Policeman* viene accentuata dalle immagini ricorrenti di uova e gusci, il cui valore simbolico è stato analizzato da Bachelard<sup>81</sup>.

Infine, anche de Selby manifesta un certo interesse per il problema linguistico e lo fa, prevedibilmente, con un approccio scientifico-sperimentale. Lo studioso, come riporta il narratore in una delle numerose note a piè di pagina, ha formulato una teoria sull'etimologia dei nomi propri e comuni secondo la quale, in origine, questi venivano assegnati attraverso un processo di associazione onomatopeica in base all'aspetto delle persone o degli oggetti da designare. De Selby ha in seguito stilato delle liste di vocali e consonanti corrispondenti a diverse caratteristiche più o meno gradevoli, sostenendo di poter stabilire «the physiological 'group' of any person merely from a brief study of the letters of his name» (TP, 42) per dimostrare i rapporti di attrazione e di repulsione tra questi diversi gruppi in base alle loro affinità fonetiche. Ma il rigore delle ricerche dello studioso è tipicamente contraddetto da un successivo commento: il nipote ha tentato di confutarlo assaltando una cameriera svedese il cui nome doveva appartenere a un gruppo per lui ripugnante.

Un tipico aspetto giocoso della narrativa obrieniana è la «poetica della lista per la lista, stesa per amor di lista, della lista *per eccesso*»<sup>82</sup>. Nei precedenti paragrafi sono già stati citati alcuni dialoghi che assumono la forma di estenuanti interrogatori, come quello sulla vana ricerca del nome del protagonista, in cui la prolungata ripetizione di uno stesso *pattern* potenzialmente infinito e la totale assenza di concatenazioni logiche tra le battute ne fanno un emblematico esempio di questa forma retorica. Il Sergente, infatti, tenta di indovinare il nome del protagonista, ma le probabilità che ci riesca – anche se questo non soffrisse di amnesia – sono assai remote dato il numero pressoché infinito di combinazioni possibili tra nomi e cognomi. Inoltre, ad

<sup>81</sup> Cfr. il già menzionato G. Bachelard, *La coquille*, cit., pp. 105-129. Trad. it. di E. Catalano, *Il guscio*, cit., pp. 129-158.

<sup>82</sup> Si tratta del tipo di enumerazione 'eccessiva' inaugurata dall'opera di Rabelais, cfr. U. Eco, *Vertigine della lista*, cit., p. 250.

esempio, quando il critico deselbiano Hatchjaw parte alla volta della Germania per uccidere l'odiato avversario Kraus/du Garbandier, è armato di un'incredibile quantità di dispositivi mortiferi, l'iperbolica elencazione dei quali costituisce una parodia delle inconcludenti e 'infuocate' diatribe che scuotono il mondo accademico:

Apart from explosive chemicals and the unassembled components of several bombs, grenades and landmines, he had four army-pattern revolvers, two rook-rifles, angler's landing gear (!), a small machine-gun, several minor firing-irons and an unusual instrument resembling at once a pistol and a shotgun, evidently made to order by a skilled gunsmith and designed to take elephant ball. (TP, 176)

Liste più brevi, ma con effetti altrettanto 'eccessivi', compaiono nel corso del romanzo; ne è un esempio l'elenco che si presenta come una variazione sul tema della bicicletta – «a bicycle [...], a tricycle [...], a motor cycle [...], a patent tandem [...], a velocipede [...], a pennyfarthing» (TP, 57-58) – oppure la sconclusionata enumerazione di oggetti che il protagonista desidera portare via dall'Eternità: «A bottle of whiskey, precious stones to the value of £200,000, some bananas, a fountain-pen and writing materials, and finally a serge suit of blue with silk linings. [...] Underwear, shoes and banknotes, and a box of matches» (TP, 141).

Solo nell'ultimo capitolo sembra essere svelato il *pun* che metaforizza l'intera struttura del romanzo. I poliziotti, come si è visto, hanno numerose manie, ma ce n'è una su cui è posta particolare insistenza e che è condivisa, anche se in modo più blando, dal protagonista e da Divney: quella per la bicicletta. Tale ossessiva presenza di biciclette rivela la propria funzione linguistica – e, forse, come avviene nella serie di *Keats and Chapman* ha esclusivamente questa funzione – quando il lettore comprende che il protagonista è vittima di un ciclo presumibilmente infinito: il *cycle* (infernale) spiega le numerose *bicycles* presenti nel romanzo. Anzi, più precisamente, nel romanzo vengono raccontati solo due dei cicli da lui vissuti: «is it about a *bicycle*?» (TP, 206, corsivo mio).

Il personaggio di Collopy, di *The Hard Life*, è un logorroico che trascorre le giornate nel proprio salotto a bere whisky e a disquisire con l'amico dal nome beffardo Father Fahrt; infatti «Collopy was ever fond of an occasion, and with encouragement alike from the company and his crock, he could attain great heights in eloquence» (HL, 99). Questi, peraltro, sembra divertirsi a giocare sulla grafia dei nomi di alcuni personaggi, come «Mose Art» (HL, 22) e «Pagan Neeny» (HL, 22). Per contrappasso, sarà proprio un problema legato al divario tra lingua scritta e orale a portarlo alla morte perché sbaglierà la dose di assunzione di *gravid water* – un medicinale miracoloso per curare i reumatismi prodotto da suo nipote Manus – scambiando un «tea-spoon» per un «table-spoon» perché sull'etichetta compare l'abbreviazione «t-spoon».

In *The Dalkey Archive*, il poliglottismo sembra accentuarsi; termini di lingue diverse dall'inglese diventano oggetto di elaborate analisi metalinguistiche o si trasformano in motivi comici. Così, De Selby spiega il significato della parola gaelica “mór” per introdurre un aneddoto che costituisce un altro affondo ironico sul rapporto conflittuale tra le due lingue nazionali, la cui ‘ibridazione’ non è affatto avvenuta in modo armonioso. Lo studioso racconta di aver chiesto al *factotum* del paese – Teague McGettigan, che funge da tassista, manovale e meteorologo – di dipingere sul cancello della propria casa il nome *mórlawn* unendo la parola gaelica “grande” a quella inglese “prato”, e di aver ottenuto una ridicola insegna con la parola “tagliaerba”:

the word *mór* means big. In front of my house [...] there is a lawn surprisingly large considering the terrain. I thought I would combine *mór* and lawn as a name for the house. A hybrid, of course, but what matter? I found a looderamawn in Dalkey village by the name of Teague McGettigan. [...] I asked him to paint the name on the gate, and told him the words. [...] The house could now be glimpsed [...] and in black letters on the wooden gate was the title: LAWNMOWER. (DA, 10)

Anche la lingua tedesca diventa portatrice di doppi sensi, ad esempio, durante una disquisizione tra gli avventori del Colza Hotel riguardo al nome di alcuni sali purganti: «Nobody can take away Dr Glauber's great triumph, Hackett remarked, grasping his new drink. I've often wondered that since *glauben* means 'to think', whether *Glauber* means thinker? Remember the pensive attitude of the seated one» (DA, 27); ma Mick interviene per negare prudentemente questa possibilità: «It doesn't, Mick said brusquely, for he had briefly studied German» (DA, 27). L'esempio più rappresentativo di tale ricostruzione dell'etimologia dei termini stranieri è senza dubbio l'analisi filologica delle sacre scritture compiuta da Joyce:

The word *ruach* is most important. It means a breath or a blowing. Spiritus we call it in Latin. The Greek word is *pneuma*. All these words mean life. Life and breath of life. God's breath in man. [...] The Hebrew ruach denoted only the Divine Being, anterior to man. Later it came to mean the inflammation, so to speak, of created man by the breath of God. [...] The Holy Spirit was the invention of the more reckless of the early Fathers. We have here a confusion of thought and language. Those poor ignorant men associated *pneuma* with what they called the working of the Holy Spirit. [...] There is not a word about the Holy Ghost or the Trinity in the New Testament. (DA, 170-171)

La dettagliata argomentazione di carattere filologico e teologico proposta da questo personaggio, oltre a costituire uno degli esempi di eccesso di pedanteria teologica tipici della narrativa obrieniana, è collegata a uno dei nodi centrali del romanzo, vale a dire la fallibilità umana. Joyce

spiega che l'errore interpretativo dei Padri della Chiesa è stato originato da un problema meramente linguistico e, più precisamente, di traduzione dall'ebraico al greco e poi al latino, ma, poiché l'esistenza della trinità fu ufficializzata come dogma con il Concilio di Costantinopoli del 381, da quel momento chiunque se ne discosti è considerato eretico. La stessa difficoltà a utilizzare un mezzo di comunicazione polisemico come il linguaggio è comicamente illustrata da Mick quando confonde il problema teologico dell'interpretazione del termine *pneuma* appena illustrato da Joyce con la «pneumatic chemistry» (DA, 172) di De Selby che permette di eliminare l'ossigeno dall'atmosfera, e con le manie di Sergeant Fottrell riguardanti le «pneumamatic tyres» (DA, 173) delle biciclette.

L'esuberante creatività dei malapropismi di Sergeant Fottrell costituisce uno degli aspetti centrali delle peculiarità linguistiche di *The Dalkey Archive*; in particolare, è essenziale sottolineare il suo uso di avverbi modali posti alla fine di ogni frase: «what was he doing perceptively?» (DA, 73), «do you follow me intelligently?» (DA, 76), «when a man dies they say he returns to clay funereally» (DA, 80), «the polis of the time was not sympathetic exiguously» (DA, 81) e «an indiscriminate exacerbation much to be inveighed against meticulously» (DA, 86); il suo ridondante uso aggettivale: «that is a very serious defalcation and an abstruse exacerbation» (DA, 76), «you would know how certain the sureness of certainty is» (DA, 78), «my grandfather was [...] a horse in everything but extraneous externalities» (DA, 81); così come la sua errata aggettivazione di sostantivi: «There were tragedic cases» (DA, 84) e «[I am] one very intelligent, perspicuous and infractious man» (DA, 84). Tuttavia, pur essendo oggetto dell'*understatement* degli altri personaggi, queste forme espressive insolite sembrano essere contagiose. Solitamente la lingua della voce narrante risulta corretta e lineare, talvolta iper-accurata ed eccessiva come nella spiegazione di cosa si debba intendere per "laboratorio": «[De Selby] led the way [...] to a smaller apartment at the back of which, for its shelves and cases and bottles and jars, electrical apparatus, crucibles, scales, measuring vessels and all the conventional paraphernalia of scientific experiment, one must call a laboratory» (DA, 66); ma in alcuni casi si osservano frasi contenenti ridondanze: «Indeed? Hackett said rather coarsely as he coarsely munched» (DA, 18) o «the sergeant was friendly, so to speak, to his friends» (DA, 46), in questo caso, però, la ripetizione è giustificata dalla consapevole derisione verso il sergente; anche la descrizione del cielo «translucent, impenetrable, ineffable and incomparable» (DA, 77) rivela un uso inconsueto del mezzo linguistico. Dopo il furto del DMP, quando il sergente paragona il peso del cofanetto che lo contiene a quello di «a month-old sheep» (DA, 148), Mick riflette con una certa pedanteria – «why didn't he say a month-old lamb?» – e aggiunge che per lui, invece, il cofanetto pesa quanto «a medium-sized typewriter» (DA, 148). In questo modo, il protagonista evidenzia la pro-

pria lontananza dal mondo contadino e svela le proprie segrete velleità letterarie; eppure, si diverte anche a produrre dei malapropismi simili a quelli del sergente quando, volendosi congratulare con De Selby per le sue approfondite conoscenze di ittologia commenta: «Well, well. You seem to be very well versed also in what I will call natural piscine philosophy» (DA, 67). De Selby sfoggia la propria consapevolezza delle varietà della lingua inglese – malgrado il suo nome faccia pensare che sia francofono – precisando la diversa accezione del termine “mouthpiece” in British English (“portavoce”) e in American English (“avvocato difensore”) per criticare in modo pungente i profeti: «Several of those old-time prophets were mouthpieces in the pejorative American meaning» (DA, 68). Parimenti, lo studioso evidenzia l’etimologia del nome Pietro per mostrare come la storia ecclesiastica sia basata su un gioco di parole: «The Redeemer said ‘Thou art Peter and upon this rock I shall found my Church’. Is there any justification for the jeer that He founded his Church upon a pun, since *Petros* means ‘rock’?» (DA, 35). Ma anche il colto De Selby crea neologismi come il termine «hagiarchic» (DA, 33) in luogo di “hagiographic” e, soprattutto, il misterioso acronimo DMP, le cui lettere «are in no sense a formula or even a mnemonic» (DA, 20), ma, alquanto significativamente, «Just a whim» (DA, 20).

L’imitazione grafica della parlata dublinese risulta essere spiccatamente accentuata rispetto ai romanzi precedenti, visto che sono numerosi i personaggi che si esprimono con questa particolare varietà di inglese: oltre ai cowboy, anche Teague McGettigan e il Sergente. Così, è possibile rintracciare una serie di deviazioni dalla grafia standard quali «divil» (DA, 24) per *devil*, «ye» (DA, 26) per *you*, «Wickla» (DA, 29) per Wicklow Mountains, «lave» (DA, 51) per *leave*, «be» (DA, 51) per *by*, «dacent» (DA, 51) per *decent*, «wan» (DA, 51) per *one*, «druv» (DA, 51) per *drove*, «minits» (DA, 51) per *minutes*, «tomorra» (DA, 51) per *tomorrow*, «boyos» (DA, 66) per *boys*, «muryaa» (DA, 68) per Maria/in irlandese “ragazza” e, infine, «me» (DA, 73, 82) per *my*. Il Sergente, inoltre, propone un confuso scambio tra forma orale e scritta quando, ricordando uno degli uomini-bicicletta di sua conoscenza, sostiene che corresse così veloce che «you’d swear he was doing up to fifteen emm pee aitch» (DA, 84); la sigla MPH che sta per *miles per hour*, solitamente adottata per brevità nella forma scritta, viene riprodotta con la trascrizione estesa delle lettere evidenziando la pronuncia irlandese di *eich* e producendo un effetto incongruo tra la convenzione della forma scritta e l’oralità.

Se il linguaggio non è adeguato per descrivere la complessità della realtà, l’invenzione del neologismo alla maniera di Sergeant Fottrell, risulta una risorsa particolarmente preziosa. Così, Joyce ammette di essere in difficoltà con l’uso dell’inglese e con le traduzioni dell’ebraico e del greco – «I’m rather at sea as to *language*. I have a firm grip of my thoughts, my argument... but communicating the ideas clearly in English is my difficul-

ty. You see, there has been considerable variation as between English on the one hand, and Hebrew and Greek as vehicles of epistemology» (DA, 126) – ma, alla fine, spiega che l'esperienza, dunque l'affinamento dello stile, permette di utilizzare in modo appropriato lo strumento linguistico, persino per «afferrare» gli inafferrabili concetti celestiali: «Well... one needs experience in trying to grasp celestial concepts through earthly words» (DA, 170). Sorprendentemente, anche il personaggio di Sant'Agostino insiste sull'importanza del linguaggio: «*Discourse must be in words, and it is possible to give a name to that which is not understood nor cogniscible by human reason. It is our duty to strive towards God by thought and word*» (DA, 38-39). Questa idea di adottare dei significanti che hanno significati inconoscibili riconduce ancora al tema dei limiti umani; infatti, Sant'Agostino, proprio come il Good Fairy e Sergeant Pluck, sostiene che «the first wisdom is sometimes not to know» (DA, 34), ma, appunto, suggerisce anche di continuare il *blathering*.





## CONCLUSIONI

Le opere di O'Brien prese in esame rivelano un compromesso tra sperimentazione e folklore, avanguardia e tradizione, elementi *familiar* e *unfamiliar*, e mantengono un insolito equilibrio tra queste opposte tendenze. Fin dai romanzi di esordio, composti nella seconda metà degli anni Trenta, la narrativa obrieniana sembra anticipare alcuni degli aspetti più dirompenti del Postmoderno, quali l'offuscamento della funzione autoriale e la sovrapposizione dei piani diegetici; tuttavia, la sua visione è stata interpretata dalla maggior parte dei critici come espressione di una 'cautela' ideologica in apparente contrasto con lo sperimentalismo stilistico-formale. A conclusione di questo percorso, allora, è interessante ricordare il pregiudizio critico cui si accennava nell'introduzione per sottolineare il peculiare rapporto tra impegno politico e letteratura fantastica. Questo rapporto non sembra affatto di reciproca esclusione; come è stato evidenziato, il fantastico ha sempre bisogno della presenza di un mondo 'consistente' e realistico dal quale far emergere l'irrealtà e il non-possibile e perciò affonda necessariamente le proprie radici nel vissuto quotidiano: perché, come sottolinea Hutcheon, «the most extreme autonomous universes of fantasy are still referential, if they were not, the reader could not imagine their existence»<sup>1</sup>. Dunque, la natura intrinseca del fantastico è obbedire e trasgredire allo stesso tempo.

Caratterizzata da un apparente disinteresse per la dimensione storica e sociale, la produzione narrativa obrieniana accoglie al suo interno molti rimandi, più o meno evidenti, alla situazione dell'Irlanda dell'epoca. Ma la fusione del duplice registro che la sottende, quello immaginativo e quello storico-referenziale, è tale da non permettere al lettore di distinguerli nitidamente. Questo offuscamento del confine tra realtà e finzione, altro fondamentale punto di contatto con il Postmoderno, viene delineato fin dal primo romanzo attraverso l'alternanza tra brani fittizi e citazioni da fonti presentate come 'autentiche' ma che instaurano rapporti altamente problematici con il mondo empirico per i motivi che sono sta-

<sup>1</sup> L. Hutcheon, *Fantasy*, cit., p. 77.

ti illustrati nel paragrafo dedicato all'analisi delle tecniche metanarrative. Conseguenza ultima di tale ibridazione è una sorta di esasperazione del principio che impone al mondo fantastico di uniformarsi a determinati criteri di verosimiglianza: l'irruzione fantastica, infatti, lacera non soltanto un mondo possibile 'realistico' prodotto dall'immaginario, ma anche il mondo 'reale' abitato dagli scrittori e dai lettori. Per questo, la critica più avveduta ha rintracciato l'esistenza di elementi di sovvertimento dei valori tradizionali, malgrado l'apparente espressione di una visione convenzionale. È essenziale ricordare il commento di Booker, secondo il quale *The Dalkey Archive* rappresenterebbe un «subversive commentary on mastery in general»<sup>2</sup>, e le idee di Bobotis e Hopper in merito allo scardinamento degli stereotipi di genere presente in *At Swim-Two-Birds* e in *The Third Policeman*, in netta opposizione alla repressiva morale cattolica dell'epoca devaleriana.

Come dimostrano la condizione del narratore postumo di *The Third Policeman* e la pretestuosa riservatezza del fratello di John Duffy la cui storia 'segreta' viene pubblicata nell'omonimo racconto, la narrativa di O'Brien gioca spesso sul paradosso, proponendo soluzioni che *non* sono soluzioni, rifiutando di offrire una sola chiave di lettura per il testo e creando deliberate contraddizioni e incongruenze. Questa caratteristica può essere considerata 'fantastica' dato che, come mostrato dalla teoria di Todorov e dagli studi critici successivi, l'aspetto più saliente di questo genere-modo sarebbe costituito dall'*indecidibilità*, ovvero la rappresentazione di un momento di sospensione sia dell'incredulità che della credulità, durante il quale personaggio e lettore sono spinti a *esitare* circa l'attendibilità e la verità delle proprie 'visioni', senza riuscire a risolvere l'enigma davanti al quale vengono posti.

Le strategie adottate dal testo fantastico per descrivere questo 'stallo intellettuale' e denunciare i limiti della mente umana sono molteplici e, secondo quanto emerso dall'analisi dei testi critici condotta nel primo capitolo, interessano sia aspetti prettamente formali che tematici. Come è stato osservato nel corso di questa tesi, il *corpus* obrieniano presenta numerose intersezioni sia con i primi che con i secondi. Da un lato, i protagonisti – quasi sempre anche narratori in prima persona, condizione che per Todorov facilita l'empatia tra personaggio e lettore, necessaria al funzionamento del romanzo fantastico – esprimono la propria sorpresa e le profonde angosce provocate dall'alterazione della normalità, trasformandosi così in 'personaggi esitanti' che mettono in dubbio tutto ciò che li circonda e persino la propria identità, che si frammenta e si dissolve a causa delle amnesie e degli scollamenti tra corpo e mente. Gli avvenimenti straordinari di cui sono testimoni, poi, sono innumerevoli e coinvolgono,

<sup>2</sup>K. Booker, *The Dalkey Archive: Flann O'Brien's Critique of Mastery*, cit., p. 284.

da un lato, la disciplina che per antonomasia si vuole oggettiva e rigorosa, vale a dire la scienza, dall'altro, quanto di più sfuggente alla ragione umana, ovvero la religione. Basti ricordare che i personaggi incontrano e parlano con personaggi ritenuti morti, ascoltano spiegazioni di nuove leggi fisiche completamente diverse da quelle conosciute, si credono gli inventori di scoperte scientifiche dirompenti quale l'aesto-autogamia, che permette il concepimento di figli da parte degli scrittori uomini, e vengono messi in guardia da pericoli insospettabili e privi di riscontri nell'esperienza quotidiana, quale lo scambio molecolare tra l'essere umano e gli oggetti inanimati o gli animali che lo circondano. Posti di fronte a tali e tante situazioni sorprendenti, i protagonisti tentano di trovare spiegazioni logiche e razionali per farvi chiarezza, ma questi sforzi si rivelano del tutto vani perché l'esperienza fantastica è per definizione sfuggente, incomprensibile, irrazionale e illogica; al contempo, l'indagine sensoriale risulta altrettanto inaffidabile perché vista, udito e tatto sono inibiti dal terrore provocato da situazioni *Unheimlich* e tendono a deformare la realtà circostante più che a permetterne un'osservazione lucida.

Dal punto di vista stilistico-formale, si assiste a un processo di emancipazione delle parole che sembrano rendersi indipendenti dai propri referenti extra-testuali e richiamare solo se stesse; per questo motivo, in numerosi brani è la loro sonorità a essere messa in rilievo a discapito del significato, oppure, come è stato più volte evidenziato nel quarto capitolo, vengono create lunghe enumerazioni di termini ricercati e rari che appaiono arbitrarie e idiosincratice; la metafora, poi, si riappropria del senso letterale perduto, trasformando in concreto e tangibile ciò che era astratto, e il costante uso di *pun* denuncia la natura polisemica del linguaggio, rendendo impossibile un'interpretazione univoca del testo letterario. Particolarmente calzante appare il commento di Albertazzi sulla natura contraddittoria del mezzo linguistico nei romanzi fantastici:

[...] il fantastico si pone come prima grande espressione di una coscienza letteraria moderna, del disagio di chi percepisce l'insufficienza della parola rispetto al pensiero e all'evento e al tempo stesso insiste caparbiamente a credere nella potenza del Verbo, cercando di circoscrivere l'indicibile. Gli spazi bianchi tra le parole, l'inespresso e l'inesprimibile da cui nasce ogni narrazione costituiscono la ragion d'essere del fantastico. [...] Non è, infatti, soltanto l'impotenza della parola di fronte all'elemento straordinario a generare il paradosso del fantastico: è piuttosto la volontà testarda di raccontare l'irraccontabile, di oltrepassare i limiti narrativi concessi alla parola umana.<sup>3</sup>

Così, nei mondi finzionali di O'Brien, malgrado il senso di straniamento e di vertigine legato alla rappresentazione di cicli infiniti e/o di

<sup>3</sup> S. Albertazzi, «A che servono le storie che non sono neanche vere?», cit., pp. 58-59.

vorticosi abissi che rendono impossibile qualsiasi progresso, il discorso narrativo continua ad avere il potere 'magico' dell'*omnium*-onniscienza a cui aspira il protagonista di *The Third Policeman*. È importante ricordare che questa sostanza è contenuta in una misteriosa e claustrofobica *black box* (un simbolo della finitezza umana particolarmente ricorrente in tutte le opere dell'autore rafforzato dalla pervasiva presenza di luoghi chiusi e opprimenti quali la camera da letto, la grotta sottomarina e le salette appartate dei pub); il fantastico, allora, diventa strumento per violare il limite e per tentare il superamento di *soglie* ritenute invalicabili.

## BIBLIOGRAFIA

È stata privilegiata un'organizzazione di tipo cronologico da 1.1 a 1.4 al fine di presentare le opere scritte da Brian O'Nolan/Flann O'Brien/Myles na Gopaleen/Myles na gCopaleen come un *corpus* unitario. Da 1.5 è stata adottata un'organizzazione alfabetica.

### 1. Opere di Flann O'Brien

#### 1.1 Romanzi

- O'Brien Flann, *At Swim-Two-Birds* (1939), Penguin, London 1967.  
— (Myles na gCopaleen), *An Béal Bocht*, An Preas Naisiunta, Dublin 1941. Engl. trans. by P.C. Power, *The Poor Mouth* (1973), Flamingo, London 1993.  
—, *The Hard Life* (1961), Scribner, London 2003.  
—, *The Dalkey Archive* (1964), Flamingo, London 1993.  
—, *The Third Policeman* (publ. post. 1967), Flamingo, London 1993.  
—, *Slattery's Sago Saga or From Under the Ground to the Top of the Trees* (unfinished), in Id., *Stories and Plays* (1973), Paladin, London 1991, pp. 19-64.

#### 1.2 Raccolte degli articoli giornalistici

- O'Brien Flann, *At War* (1945), ed. by John Wyse Jackson, Dalkey Archive Press, Champaign (IL) 2003.  
—, *The Best of Myles. A Selection from Cruiskeen Lawn* (1967), ed. by Kevin O'Nolan, Flamingo, London 1993.  
—, *Myles Before Myles: Portraits of Brian O'Nolan* (1973), ed. by John Wyse Jackson, Grafton, London 1988.  
—, *Further Cuttings from Cruiskeen Lawn* (1976), ed. by Kevin O'Nolan, Dalkey Archive Press, Champaign (IL) 2000.  
—, *The Various Lives of Keats and Chapman and The Brother* (1976), ed. by Benedict Kiely, Scribner, London 2003.  
—, *The Hair of the Dogma: A Further Selection from Cruiskeen Lawn* (1977), ed. by Kevin O'Nolan, Grafton, London 1987.  
—, *Myles Away from Dublin*, ed. by Martin Green, Flamingo, London 1985.

#### 1.3 Short-stories, plays e altre pubblicazioni in rivista

- Brother Barnabas, *Scenes in a Novel*, «Comhthrom Féinne», VIII, 2, May 1934, pp. 29-30 (reprinted in Anne Clissmann, David Powell, «The Journal of Irish Literature», III, 1, January 1974, Special Flann O'Brien Issue, pp. 14-18).
- O'Brien Flann, *Going to the Dogs!*, «The Bell», I, 1, October 1940, pp. 19-24 (reprinted in Frank O'Connor, *A Book of Ireland*, Collins, London 1959, pp. 168-170).

- , *Standish Hayes O'Grady*, «The Irish Times», 16 October 1940, p. 3.
- , *The Trade in Dublin*, «The Bell», I, 2, November 1940, pp. 6-15.
- , *The Dance Halls*, «The Bell», I, 6, February 1941, pp. 44-52.
- , *John Duffy's Brother*, «Story», XIX, 90, July-August 1941, pp. 65-68 (reprinted in Id., *Stories and Plays* [1973], Paladin, London 1991, pp. 73-80).
- , *Faustus Kelly: a Play in Three Acts*, Cahill and Co., Dublin 1943.
- , *Enigma*, «The Irish Times», 16 June 1962, p. 2.
- , *The Short Fiction of Flann O'Brien*, ed. by Neil Murphy, Keith Hopper, trans. from Gaelic by Jack Fennell, Dalkey Archive Press, Champaign (IL)-London-Dublin 2013.
- , *Plays and Teleplays*, ed. by D.K. Jernigan, Dalkey Archive Press, Champaign (IL)-London-Dublin 2013.

- na gCopaleen Myles, *Drink and Time in Dublin*, «Irish Writing», I, 1, January 1946, pp. 71-77 (reprinted in Vivian Mercier, D.H. Greene, *1000 Years of Irish Prose*, The Devin-Adair Company, New York [NY] 1952, pp. 509-515).
- , *Baudelaire and Kavanagh*, «Envoy», III, 12, December 1950, pp. 78-81.
- , *Cruiskeen Lawn*, «The Irish Times», 22 December 1950, p. 1.
- , *Joyce Re-Approached (Review of The Sacred River: An Approach to James Joyce, by L. A. G. Strong)*, «Irish Writing», X, 1, January 1950, pp. 71-72.

- na Gopaleen Myles, *J-Day*, «The Irish Times», 16 June 1954, p. 4.
- , *Two in One*, «The Bell», XIX, 8, July 1954, pp. 30-34 (republished in Anne Clissmann, David Powell, «The Journal of Irish Literature», III, 1, January 1974, Special Flann O'Brien Issue, pp. 56-61).
- , *De Me*, «New Ireland», March 1964, pp. 41-42.

- O'Nolan Brian, *The Martyr's Crown*, «Envoy», I, 3, February 1950, pp. 57-62 (reprinted in Flann O'Brien, *Stories and Plays* [1973], Paladin, London 1991, pp. 65-72).
- , *A Bash in the Tunnel*, «Envoy», V, 17, April 1951, pp. 5-11 (reprinted in Flann O'Brien, *Stories and Plays* [1973], Paladin, London 1991, pp. 167-175).
- , *Donabate*, «Irish Writing», 20-21, November 1952, pp. 41-42 (republished in Anne Clissmann, David Powell, «The Journal of Irish Literature», III, 1, January 1974, Special Flann O'Brien Issue, pp. 62-64).

- O'Nolan Brian, *The Man With Four Legs* (1962), «The Journal of Irish Literature», III, 1, January 1974, Special Flann O'Brien Issue, pp. 40-55.

#### 1.4 Traduzioni italiane

- O'Brien Flann, *Una pinta d'inchiostro irlandese* (1968), trad. it. di J.R. Wilcock, Adelphi, Milano 1993 (ed. orig. *At Swim-Two-Birds*, 1939).
- , *Il terzo poliziotto* (1971), trad. it. di Bruno Fonzi, Adelphi, Milano 1992 (ed. orig. *The Third Policeman*, 1967).
- , *Faust Kelly, Arsura. Due commedie*, trad. it. di Gabriella Mannoni Lanzoni, A.R. Falzon, Bonacci, Roma 1984 (ed. orig. *Faust Kelly: a Play in Three Acts* [1943] – *Thirst* [1973]).
- , *La miseria in bocca*, trad. it. di Daniele Benati, Feltrinelli, Milano 1987 (ed. orig. *The Poor Mouth*, 1973).
- , *Due in uno*, trad. it. di Daniele Benati, «Nuovi argomenti», XXXII, ottobre-dicembre 1989, p. 98 (ed. orig. *Two in One*, 1954).
- , *L'archivio di Dalkey*, trad. it. di Adriana Bottini, Adelphi, Milano 1995 (ed. orig. *The Dalkey Archive*, 1964).

- , *Vita dura* (2002), trad. it. di Daniele Benati, Neri Pozza, Vicenza 2009 (ed. orig. *The Hard Life*, 1961).
- , *Il boccale traboccante*, trad. it. di Daniele Benati, Giano, Varese 2005 (traduzione da una selezione di articoli da *The Best of Myles*, 1968).
- , *Cronache dublinesi*, trad. it. di Daniele Benati, Neri Pozza, Vicenza 2008 (traduzione da una selezione di articoli da *The Best of Myles*, 1968).

### 1.5 Adattamenti per il teatro

- Hugh Leonard, *When the Saints Go Cycling In* (dal romanzo *The Dalkey Archive*), Gate Theatre, London 1965.
- O'Riordan Arthur, *Slaterry's Sago Saga*, The National Folk Theatre of Ireland, Tralee 2010.
- Welsh Audry, *At Swim-Two-Birds*, Abbey Theatre, Dublin 1970.

### 1.6 Filmografia

- Bresnihan Rory, *The Martyr's Crown*, Ireland 2007, colour film 10', with David Kelly, Alan Devlin, Brian Cox and Eva Birthistle.
- Gleeson Brendan, *At Swim-Two-Birds*, Ireland 2011 (not yet released), with Michael Fassbender, Colin Farrell and Cilian Murphy.
- Murfi Mikel, *John Duff's Brother*, Ireland 2006, B/W 12', with Mark O'Halloran, Michael Gambon and Terry Byrne.

## 2. Biografie, contributi critici e recensioni sull'opera di O'Brien

- Ackroyd Peter, *In Flight Three Novels*, «The Spectator», CCXXXI, 1 December 1973, p. 705.
- Adams R.M., *Motley: Barth, O'Brien – and then Borges*, in Id., *After Joyce: Studies in Fiction After Ulysses*, Oxford UP, Oxford 1977, pp. 184-193.
- ap Roberts Ruth, *At Swim-Two-Birds and the Novel as Self-Evident Sham*, «Éire-Ireland», VI, 2, Summer 1971, pp. 76-97.
- Asbee Susan, *Flann O'Brien*, Twayne, Boston (MA) 1991.
- Attridge John, *Nonsense, Ordinary Language Philosophy, and Flann O'Brien's The Third Policeman*, «Modern Fiction Studies», LX, 2, Summer 2014, pp. 289-314.
- Baines Jennika, *A Rock and a Hard Place: Sweeny as Sisyphus and Job in Flann O'Brien's At Swim-Two-Birds*, in Edwina Keown, Carol Taaffe (eds), *Irish Modernism. Origins, Contexts, Publics*, Peter Lang, Bern 2010, pp. 145-158.
- , *'Is it about a bicycle?': Flann O'Brien in the Twenty-First Century*, Four Courts Press, Dublin 2011.
- Benati Daniele, *L'ultimo dei dublinesi*, «Leggere», IV, 51, giugno 1993, pp. 35-57.
- Benstock Bernard, *The Three Faces of Brian O'Nolan*, «Éire-Ireland», III, 3, Autumn 1968, pp. 51-65 (reprinted in Rüdiger Imhof, *Alive, Alive O! Flann O'Brien's At Swim-Two-Birds*, Wolfhound Press, Dublin 1985, pp. 59-69).
- , *A Flann for All Seasons*, «Irish Renaissance Annual», III, March 1982, pp. 15-29.
- Birindelli Roberto, *"Gaedhilig Blasta": The Comic Vision of Flann O'Brien*, in Carla Marengo Vaglio, Paolo Bertinetti, Giuseppina Cortese (a cura di), *Le forme del comico*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1990, pp. 363-372.



- Bobotis Andrea, *Queering Knowledge in Flann O'Brien's The Third Policeman*, «Irish University Review», XXXII, 2, Autumn-Winter 2002, pp. 242-258.
- Bohman-Kajala Kimberly, *Reading Games: An Aesthetics of Play in Flann O'Brien, Samuel Beckett and George Perec*, Dalkey Archive Press, Urbana-Champaign (IL) 2007.
- Booker M.K., *O'Brien Among the Benighted Gaels: Linguistic Oppression and Cultural Definition in Ireland*, «Discours Social/Social Discourse», III, 1-2, Spring-Summer 1990, pp. 167-182.
- , *The Bicycle and Descartes: Epistemology in the Fiction of Beckett and O'Brien*, «Éire-Ireland», XXVI, 1, Spring 1991, pp. 76-91 (reprinted as *Menippean Satire in Ireland: O'Brien, Beckett, and the Futility of Epistemological Inquiry*, in Id., *Flann O'Brien, Bakhtin, and Menippean Satire*, Syracuse UP, Syracuse [NY] 1995, pp. 8-27).
- , *Science, Philosophy, and The Third Policeman: Flann O'Brien and the Epistemology of Futility*, «South Atlantic Review», LVI, 4, November 1991, pp. 37-56.
- , *The Dalkey Archive: Flann O'Brien's Critique of Mastery*, «Irish University Review», XXIII, 2, Autumn-Winter 1993, pp. 269-285 (reprinted as *O'Brien's Final Critique of Authorities: The Dalkey Archive*, in Id., *Flann O'Brien, Bakhtin, and Menippean Satire*, Syracuse UP, Syracuse [NY] 1995, pp. 105-120).
- , *Flann O'Brien, Bakhtin, and Menippean Satire*, Syracuse UP, Syracuse (NY) 1995.
- Borges J.L., *Cuando la ficción vive en la ficción* (1939), in Id., *Obras Completas*, vol. IV, Emecé, Barcelona 1996, pp. 433-435. Trad. it. di Maia Daverio, *Quando la finzione vive nella finzione*, in J.L. Borges, *Testi prigionieri*, Adelphi, Milano 1998, pp. 322-325 (ed. orig. *Textos cautivos: ensayos y reseñas en El Hogar*, ed. by E. Sacero Garí, E. Rodríguez Monegal, Tusquets, Barcelona 1939).
- Breuer Rolf, *Flann O'Brien and Samuel Beckett*, «Irish University Review», XXXIX, 1, Spring-Summer 2009, pp. 340-351.
- Brooke-Rose Christine, *The Playful Text: Over-Determination of the Symbolic Code*, in Ead., *A Rhetoric of the Unreal: Studies in Narrative and Structure, Especially of the Fantastic*, Cambridge UP, Cambridge 1981, pp. 112-116.
- Brooker Joseph, *Flann O'Brien*, Northcote House, Horndon 2005.
- , *Mind That Crowd: Flann O'Brien's Authors*, in Kyriaki Hadjiafxendi, Polina MacKay (eds), *Authorship in Context: From the Theoretical to the Material*, Macmillan, Basingstoke 2007, pp. 91-110.
- , *That Carousel Inside and Outside my Head: Flann O'Brien and Pale Fire*, «The Review of Contemporary Fiction», XXXI, 3, Fall 2011, pp. 120-133.
- Brophy Brigid, *Preposterous* (Review of *The Third Policeman*), «The Listener», LXXVIII, 28 September 1967, p. 403.
- Brown Terence, *Two Post-Modernist Novelists: Samuel Beckett and Flann O'Brien*, in John Foster Wilson (ed.), *The Cambridge Companion to the Irish Novel*, Cambridge UP, Cambridge 2006, pp. 205-222.
- Browne Joseph, *Flann O'Brien: Post Joyce or Propter Joyce?*, «Éire-Ireland», XXII, 4, Winter 1987, pp. 148-157.
- Burgess Anthony, *Flann O'Brien, A Note*, «Études Irlandaises», VII, Décembre 1982, pp. 83-86.
- Cahill Susan and Thomas, *If Ever You Go to Dublin Town. The Abbey Theatre. The Dublin of O'Casey, Behan, Flann O'Brien, and Beckett*, in Idd., *A Literary Guide to Ireland*, Wolfhound, Dublin 1973, pp. 295-314.
- Castillo D.A., *Librarians and Madness: Cervantes, Nabokov, O'Brien*, in Ead., *The Translated World: A Postmodern Tour of Libraries in Literature*, Florida State UP, Tallahassee (FL) 1984, pp. 44-79.

- Cataldi Margherita, *Mito edenico, utopia e fantascienza nella narrativa di Flann O'Brien*, in Nicoletta Neri, Valerio Fissore, Enzo Giachino, *Utopia e Fantascienza*, Pubblicazione dell'Istituto di Anglistica dell'Università di Torino, Giappichelli, Torino 1975, pp. 142-158.
- Chase W.M., *Joyce and Flann O'Brien*, «Éire-Ireland», XXII, 4, Winter 1987, pp. 140-152.
- Clissmann Anne, Powell David (eds), «The Journal of Irish Literature», III, 1, January 1974, Special Flann O'Brien Issue.
- Clissmann Anne, *Flann O'Brien: A Critical Introduction to His Writings*, Gill & Macmillan, Dublin 1975.
- Clune (Clissmann) Anne, *Mythologising Sweeney*, «Irish University Review», XXVI, 1, Spring-Summer 1996, pp. 48-60.
- Clune (Clissmann) Anne, Hurson Tess (eds), *Conjuring Complexities. Essays on Flann O'Brien*, The Institute of Irish Studies, Belfast 1997.
- Cohen David, *James Joyce and the Decline of Flann O'Brien*, «Éire-Ireland», XXII, 2, Summer 1987, pp. 153-160.
- , *Arranged By Wise Hands: Flann O'Brien's Metafiction*, in Anne Clune (Clissmann), Tess Hurson (eds), *Conjuring Complexities. Essays on Flann O'Brien*, The Institute of Irish Studies, Belfast 1997, pp. 57-60.
- Cockburn Alexander, *Laughs O'Brien* (Review of *The Best of Myles*), «The Listener», LXXX, 10 October 1968, p. 478.
- Cope Wendy, *The Mysteries of Flann O'Brien*, «The Spectator», CCLX, 30 January 1988, p. 31.
- Cornwell Neil, *Flann O'Brien and the Purloined Absurd*, in Id., *The Absurd in Literature*, Manchester UP, Manchester 2006, pp. 251-278.
- Costello Peter, Van De Kamp Peter, *Flann O'Brien. An Illustrated Biography*, Bloomsbury, London 1987.
- Crivelli R.S., *Tra fantastico e meraviglioso: la casa cubista di Flann O'Brien*, in Lucio Cristante (a cura di), *Incontri triestini di filologia classica IV (2004-2005)*, EUT, Trieste 2006, pp. 335-350; online: <<http://www.openstarts.units.it/dspace/bitstream/10077/948/1/20.pdf>> (09/2014).
- Cronin Anthony, *Dead as Doornails: A Chronicle of Life in Dublin*, Oxford UP, Oxford 1976.
- , *No Laughing Matter: The Life and Times of Flann O'Brien*, Grafton, London 1989.
- Cronin John, *Flann O'Brien (1911-1966)*: At Swim-Two-Birds, in Id., *The Anglo-Irish Novel*, vol. II, Appletree Press, Belfast 1990, pp. 170-182.
- Curran Steven, *'Could paddy leave off from copying just for five minutes': Brian O'Nolan and Eire's Beveridge Plan*, «Irish University Review», XXXI, 2, Autumn-Winter 2001, pp. 353-375.
- Deane Seamus, *Exhausting the National Paradigm: Flann O'Brien*, in Id., *Strange Country: Modernity and Nationhood in Irish Writing since 1790*, Clarendon, Oxford 1997, pp. 157-164.
- Devlin Joseph, *The Politics of Comedy in At Swim-Two-Birds*, «Éire-Ireland», XXVII, 4, Winter 1992, pp. 90-105.
- Dewsnap Terence, *Flann O'Brien and the Politics of Buffoonery*, «Canadian Journal of Irish Studies», XIX, 1, July 1993, pp. 22-36.
- De Zordo Ornella, *At Swim-Two-Birds di Flann O'Brien: pastiche e meta-romanzo*, in Clotilde De Stasio, Maurizio Gotti, Rossana Bonadei (a cura di), *La rappresentazione verbale e iconica: valori estetici e funzionali*, Guerini, Milano 1990, pp. 133-138.

- Dietrich Julia, *Flann O'Brien's Parody of Transubstantiation in The Dalkey Archive*, «Notes on Contemporary Literature», X, 5, November 1980, pp. 5-6.
- Doherty Francis, *Flann O'Brien's Existentialist Heaven*, «Canadian Journal of Irish Studies», XV, 2, December 1989, pp. 51-67.
- Donohue Keith, *The Irish Anatomist: A Study of Flann O'Brien*, Maunsel, Dublin 2002.
- Dotterer D.L., *Flann O'Brien, James Joyce and The Dalkey Archive*, «New Hibernia Review», VIII, 2, Summer 2004, pp. 54-63.
- Downum Denell, *Citation and Spectrality in Flann O'Brien's At Swim-Two-Birds*, «Irish University Review», XXXVI, 2, Autumn-Winter 2006, pp. 304-320.
- Ferrari Roberta, *Il labirinto diegetico: le strategie narrative in At Swim-Two-Birds di Flann O'Brien*, «Il lettore di provincia», XXIV, 84, dicembre 1992, pp. 75-87.
- , *La scrittura come travestimento dell'Io. La narrativa di Flann O'Brien*, Edizioni ETS, Pisa 1995.
- , *Scientists in Wonderland: The Third Policeman di Flann O'Brien*, in Francesco Gozzi, A.L. Johnson (a cura di), *Scienza e immaginario*, ETS, Pisa 1997, pp. 349-362.
- Flor C.V., *Flann O'Brien: A Postmodernist Who Happens to Be a Thomist*, «The Review of Contemporary Fiction», XXXI, 3, Fall 2011, pp. 62-77; online: <<http://www.readperiodicals.com/201110/2606419581.html>> (09/2014).
- Foster Thomas, *A Casebook on Flann O'Brien's At Swim-Two-Birds*, Dalkey Archive Press, 2002; online: <[http://www.dalkeyarchive.com/wp-content/uploads/pdf/O'Brien\\_AtSwim\\_Casebook/foster.pdf](http://www.dalkeyarchive.com/wp-content/uploads/pdf/O'Brien_AtSwim_Casebook/foster.pdf)> (09/2014).
- Gallagher Monique, *"The Full Little Crock" ou la religion de l'ivresse chez Flann O'Brien*, «Études Irlandaises», I, 1, Décembre 1976, pp. 99-110.
- , *Flann O'Brien: Myles from Dublin*, «The Princess Grace Library Lectures», VII, Colin Smythe, Gerrards Cross 1991, pp. 7-24.
- , *Flann O'Brien, Myles et les autres: masques et humeurs de Brian O'Nolan, fou-littéraire irlandais*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq 1998.
- , *The Third Policeman: A Grave Yarn*, in Bruce Stewart (ed.), *That Other World: The Supernatural and the Fantastic in Irish Literature*, Colin Smythe, Gerrards Cross 1998, pp. 196-207.
- , *Frontier Instability in Flann O'Brien's At Swim-Two-Birds*, in T.C. Foster (ed.), *A Casebook on Flann O'Brien's At Swim-Two-Birds*, Dalkey Archive Press, 2004, pp. 1-23; online: <[http://www.dalkeyarchive.com/wp-content/uploads/pdf/O'Brien\\_AtSwim\\_Casebook/gallagher.pdf](http://www.dalkeyarchive.com/wp-content/uploads/pdf/O'Brien_AtSwim_Casebook/gallagher.pdf)> (09/2014).
- Garvin John, *Sweetscented Manuscripts*, in Timothy O'Keeffe (ed.), *Myles: Portraits of Brian O'Nolan*, Martin Brian & O'Keeffe Ltd., London 1971, pp. 54-61.
- Guarducci Paolo, *Al di là del metaromanzo: The Third Policeman di Flann O'Brien*, Tesi di Laurea inedita, rel. Prof. Guido Fink, Università degli Studi di Firenze, a.a. 1996-1997.
- Hassett Joseph, *Flann O'Brien and the Idea of the City*, in Maurice Harmon, *The Irish Writer and the City*, Colin Smythe, Gerrards Cross 1984, pp. 115-124.
- , *Flann O'Brien's Other World of Fantasy*, in Bruce Stewart (ed.), *That Other World: The Supernatural and the Fantastic in Irish Literature*, vol. II, Colin Smythe, Gerrards Cross 1998, pp. 188-195.
- Heath A.M., *Letter to Brian O'Nolan (11/03/1940)*, in Anne Clissmann, *Flann O'Brien: A Critical Introduction to His Writings*, Gill and Macmillan, Dublin 1975, p. 152.

- Henderson Gordon, Hogan Robert, *A Sheaf of Letters*, «The Journal of Irish Literature», III, 1, January 1974, Special Flann O'Brien Issue.
- Henry P.L., *The Structure of Flann O'Brien's At Swim-Two-Birds*, «Irish University Review», XX, 1, Spring 1990, pp. 242-247.
- Hogan Thomas, *Myles na Gopaleen*, «The Bell», VIII, 2, November 1946, pp. 129-140.
- Hopper Keith, *Flann O'Brien: A Portrait of the Artist as a Young Post-Modernist* (1995), Cork UP, Cork 2009.
- Huber Werner, *Flann O'Brien and the Language of the Grotesque*, in Birgit Bramsback, Martin Croghan (eds), *Anglo-Irish and Irish Literature: Aspects of Language and Culture*, vol. II, Uppsala UP, Uppsala 1988, pp. 123-130.
- Hughes Eamon, *Flann O'Brien's At Swim-Two-Birds in the Age of Mechanical Reproduction*, in Edwina Keown, Carol Taaffe (eds), *Irish Modernism. Origins, Contexts, Publics*, Peter Lang, Bern 2010, pp. 111-129.
- Hunt R.L., *Hell Goes Round and Round: Flann O'Brien*, «Canadian Journal of Irish Studies», XIV, 2, January 1989, pp. 60-73.
- Imhof Rüdiger, *Flann O'Brien: A Checklist*, «Études Irlandaises», IV, Décembre 1979, pp. 125-148.
- (ed.), *Alive, Alive O! Flann O'Brien's At Swim-Two-Birds*, Wolfhound Press, Dublin 1985.
- , *Chinese Box: Flann O'Brien in the Metafiction of Alasdair Gray, John Fowles, and Robert Coover*, «Éire-Ireland», XXV, 1, Spring 1990, pp. 64-79.
- Jacek Eva, *The Conundrum of Clichés: Flann O'Brien's The Myles na GCopaleen Catechism of Cliché and Jonathan Swift's A Complete Collection of Genteel and Ingenious Conversation (Polite Conversation)*, «Canadian Journal of Irish Studies», XXV, 1-2, July-December 1999, pp. 497-509.
- Jacquin Danielle, *Never Apply your Front Brake First, or Flann O'Brien and the Theme of Fall*, in Maurice Harmon, Patrick Rafroidi (eds), *The Irish Novel in Our Times*, Publications de l'Université de Lille 3, Lille 1976, pp. 187-197.
- , *Le langage, R2JE favorite de Flann O'Brien*, «Études Irlandaises», IV, Décembre 1979, pp. 106-124.
- , *L'altération à la clef, ou le mode grotesque chez Flann O'Brien*, «Études Irlandaises», VIII, Décembre 1983, pp. 79-89.
- Janik D.I., *Flann O'Brien: the Novelist as Critic*, «Éire-Ireland», IV, 4, Winter 1969, pp. 64-72.
- Johnston Denis, *Myles na Gopaleen*, in Joseph Ronsley (ed.), *Myth and Reality in Irish Literature*, Wilfried Lauriel UP, Waterloo 1997, pp. 297-304.
- Jones Stephen (ed.), *A Flann O'Brien Reader*, Viking Press, New York (NY) 1978.
- Jousni Stéphane, *Écrire Dublin après Joyce*, «Études Irlandaises», XXIX, 1, Printemps 2004, pp. 73-86.
- Kelly Seamus, *Brian O'Nolan: Scholar, Satirist and Wit*, «The Irish Times», 2 April 1966, p. 6.
- Kemnitz Charles, *Beyond the Zone of Middle Dimension: A Relativistic Reading of The Third Policeman*, «Irish University Review», XV, 2, Spring 1985, pp. 56-72.
- Kennedy Conan, *Looking for De Selby*, Morrigan, Killala 1998.
- Kennedy Sighle, *The Devil and the Holy Water – Samuel Beckett's Murphy and Flann O'Brien's At Swim-Two-Birds*, in R.A. Porter, J.D. Brady (eds), *Modern Irish Literature*, Iona College Press, New York (NY) 1972, pp. 251-260.

- Kenner Hugh, *The Mockers*, in Id., *A Colder Eye: The Modern Irish Writers*, Penguin, London 1983, pp. 253-261.
- , *The Fourth Policeman*, North Point Press, San Francisco (CA) 1990.
- Kiberd Declan, *Flann O'Brien, Myles and The Poor Mouth*, in Id., *Inventing Ireland. The Literature of the Modern Nation* (1995), Vintage, London 1996, pp. 497-512.
- , *Gaelic Absurdism: At Swim-Two-Birds*, in Id., *Irish Classics*, Granta, London 2000, pp. 500-519.
- Knight Stephen, *Forms of Gloom: The Novels of Flann O'Brien*, in Don Anderson, Stephen Knight (eds), *Cunning Exiles*, Angus & Robertson, Sydney 1974, pp. 104-128.
- Lanters José, *Fiction Within Fiction: The Role of the Author in Flann O'Brien's At Swim-Two-Birds and The Third Policeman*, «Dutch Quarterly Review of Anglo-American Letters», XIII, 4, 1983, pp. 267-281.
- , *Still Life Versus Real Life: The English Writings of Brian O'Nolan*, in Wim Tigges (ed.), *Explorations in the Field of Nonsense*, Rodopi, Amsterdam 1987, pp. 161-181.
- , *Answers Do Not Matter So much as Questions: At Swim-Two-Birds*, in Id., *Unauthorised Versions. Irish Menippean Satire, 1919-1952*, The Catholic University of America Press, Washington D.C. (MD) 2000, pp. 179-205.
- , *Unimaginable Dimensions: The Third Policeman*, in Id., *Unauthorised Versions. Irish Menippean Satire, 1919-1952*, The Catholic University of America Press, Washington D.C. (MD) 2000, pp. 206-234.
- Long Maebh, *Assembling Flann O'Brien*, Bloomsbury Academic, London-New York (NY) 2014.
- Mackenzie Ian, *Who's Afraid of James Joyce? Or, Flann O'Brien's Retreat from Modernism*, «Études de lettres», I, Janvier-Mars 1983, pp. 55-67.
- Martin Augustine, *Fable and Fantasy*, in Id., *The Genius of Irish Prose*, Mercier, Dublin 1985, pp. 110-120.
- Mathewes Jeffrey, *The Manichaean Body in 'The Third Policeman: or Why Joe's Skin Is Scaly'*, «The Modern Word», 2005, *The Scriptorium: Flann O'Brien*; online: <[http://www.themodernword.com/scriptorium/obrien\\_mathewes.pdf](http://www.themodernword.com/scriptorium/obrien_mathewes.pdf)> (12/2014).
- Mays J.C.C., *Brian O'Nolan: A Literalist of the Imagination*, in Timothy O'Keeffe (ed.), *Myles: Portraits of Brian O'Nolan*, Martin Brian and O'Keeffe Ltd., London 1971, pp. 77-119.
- , *Brian O'Nolan and Joyce on Art and Life*, «James Joyce Quarterly», XI, 3, Spring 1974, pp. 238-256.
- , *Flann O'Brien, Beckett and the Undecidable Text of Ulysses*, «Irish University Review», XXII, 1, Spring-Summer 1992, pp. 127-134.
- Mazzullo Concetta, *La «Buile Suibhne» in At Swim-Two-Birds di Flann O'Brien: tra 'pastiche' e parodia*, «Sicvlorum Gymnasivm». Rassegna semestrale della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Catania, XLIII, 1-2, gennaio-dicembre 1990, pp. 307-318.
- , *Flann O'Brien's Hellish Otherworld: From Buile Suibhne to The Third Policeman*, «Irish University Review», XXV, 2, Autumn-Winter 1995, pp. 318-327.
- , *Textual Retrieval: The Memoir of the Pooka's Father, the Crack MacPhellimey and its Relevance to At Swim-Two-Birds*, «Merope», VIII, 19, settembre 1996, pp. 81-92.
- , *O'Brien and Calvino Between Lightness and Heaviness*, in J.M. Ellis D'Alessandro, Carla De Petris, Fiorenzo Fantaccini (eds), *The Cracked Looking glass. Contributions to the Study of Irish Literature*, Bulzoni, Roma 1999, pp. 185-204.

- McGuire J.L., *Teasing After Death: Metatextuality in The Third Policeman*, «Éire-Ireland», XVI, 2, Summer 1981, pp. 107-121.
- McGurk Tom, *In Paradise with Myles*, «The Listener», CXIV, 26 September 1985, p. 20.
- McLoughlin Michael, *At Swim Sei personaggi ovvero Two-Birds in cerca d'autore: finzione e realtà in Pirandello e in Flann O'Brien*, in John Barnes, Stefano Milioto (a cura di), *Le due trilogie pirandelliane. "Il teatro nel teatro", i "miti" e la loro fortuna nel mondo anglofono*, Palumbo, Palermo 1992, pp. 201-206.
- McNab Gregory, *The Hard Life: Gaelic Autobiography and the Image of the Irish Language*, «Éire-Ireland», XIV, 3, Autumn 1979, pp. 133-141.
- Mellamphy Ninian, *Aestho-Autogamy and the Anarchy of Imagination: Flann O'Brien's Theory of Fiction in At Swim-Two-Birds*, «Canadian Journal of Irish Studies», IV, 1, June 1978, pp. 8-24 (reprinted in Rüdiger Imhof, ed., *Alive, Alive O! Flann O'Brien's At Swim-Two-Birds*, Wolfhound Press, Dublin 1985, pp. 140-160).
- Meneghelli Pietro, *L'Irlanda di Flann O'Brien*, «Studi Inglesi», II, Adriatica, Bari 1975, pp. 283-306.
- Merritt Henry, *Games, Ending and Dying in Flann O'Brien's At Swim-Two-Birds*, «Irish University Review», XXV, 2, Autumn-Winter 1995, pp. 308-317.
- Milli Valentina, *Religione e scienza in The Dalkey Archive di Flann O'Brien*, in Ornella De Zordo, Fiorenzo Fantaccini (a cura di), *Saggi di Anglistica e Americanistica*, vol. III, Firenze UP, Firenze, pp. 275-305; online: <<http://www.fupress.com/archivio/pdf/S652.pdf>> (09/2014).
- Morash Chris, *Augustine... O'Brien... Vico... Joyce*, in Anne Clune (Clissmann), Tess Hurson (eds), *Conjuring Complexities. Essays on Flann O'Brien*, The Institute of Irish Studies, Belfast 1997, pp. 133-142.
- Muir Edwin, *New Novels* (Review of *At Swim-Two-Birds*), «The Listener», XXI, 13 April 1939, p. 805.
- Murphet Julian, McDonald Ronan, Morrell Sascha, *Flann O'Brien and Modernism*, Bloomsbury Academic, New York (NY) 2014.
- Nilsen D.L.F., *Flann O'Brien (Myles na gCopaleen) (né Brian O'Nolan)*, in Id., *Humour in Irish Literature*, Greenwood, London 1996, pp. 181-190.
- Ó Conaire Breandán, *Flann O'Brien, An Béal Bocht and Other Irish Matters*, «Irish University Review», III, 2, Autumn 1973, pp. 121-140.
- O'Grady T.B., *At Swim-Two-Birds and the Bardic Schools*, «Éire-Ireland», XXIV, 3, Fall 1989, pp. 65-77.
- O'Hara Patricia, *Finn MacCool and the Bard's Lament in Flann O'Brien's At Swim-Two-Birds*, «The Journal of Irish Literature», XV, 1, January 1986, pp. 55-61.
- O'Hehir B.P., *Flann O'Brien and the Big World*, in Wolfgang Zach, Heinz Kosok (eds), *Literary Interrelations: Ireland, England and the World. National Images and Stereotypes*, vol. III, Narr, Tübingen 1987, pp. 207-216.
- O'Keeffe Timothy (ed.), *Myles: Portraits of Brian O'Nolan/Flann O'Brien/Myles na gCopaleen*, Martin Brian & O'Keeffe Ltd., London 1973.
- Ó Nualláin Ciarán, *Óigeán Dearthár. i. Myles na gCopaleen, Foilseacháin Náisiúnta Teoranta, Baile Átha Cliath 1973*. Engl. trans. by Róisín Ní Nualláin, *The Early Years of Brian O'Nolan, Flann O'Brien, Myles na gCopaleen*, The Lilliput Press, Dublin 1998.
- Orvell Miles, *Entirely Fictitious, The Fiction of Flann O'Brien*, «The Journal of Irish Literature», III, 1, January 1974, pp. 93-103.
- Orvell Miles, O'Toole M.A., *The Theory of Serialism in The Third Policeman*, «Irish University Review», XVIII, 2, Autumn 1988, pp. 215-225.

- Orvell Miles, Powell David, *Myles Na Gopaleen: Mystic, Horse-Doctor, Hackney Journalist and Ideological Catalyst*, «Éire-Ireland», X, 2, Summer 1975, pp. 44-72.
- Peterson R.F., *Flann O'Brien's Timefoolery*, «Irish Renaissance Annual», III, March 1982, pp. 30-46.
- Pinsker Sanford, *Flann O'Brien's Uncles and Orphans*, «Éire-Ireland», XX, 2, Summer 1985, pp. 133-138.
- Power Mary, *Flann O'Brien and Classical Satire: An Exegesis of The Hard Life*, «Éire-Ireland», XIII, 1, Spring 1978, pp. 87-102.
- , *The Figure of the Magician in The Third Policeman and The Hard Life*, «Canadian Journal of Irish Studies», VIII, 1, June 1982, pp. 55-63.
- Quintelli-Neary Marguerite, *Flann O'Brien: At Swim-Two-Birds, The Third Policeman – Temporal and Spatial Incongruities*, in Ead., *Folklore and the Fantastic in Twelve Modern Irish Novels*, Greenwood Press, London 1997, pp. 83-97.
- Raymond John, *New Novels* (Review of *The Third Policeman*), «Punch», 6 September 1967, p. 366.
- Ricciardi Caterina, *Apertura sulla letteratura irlandese contemporanea: struttura e significato in At Swim-Two-Birds di Flann O'Brien*, «Cultura e Scuola», XII, 52, ottobre-dicembre 1974, pp. 80-97.
- Sage Lorna, *Flann O'Brien*, in Douglas Dunn (ed.), *Two Decades of Irish Writing: A Critical Survey*, Dufour, Chester Springs (PA) 1975, pp. 197-205.
- Shea T.F., *Flann O'Brien and John Keats: John Duffy's Brother and Train Allusions*, «Éire-Ireland», XXIV, 2, Summer 1989, pp. 109-120.
- , *The Craft of Seeming Pedestrian: Flann O'Brien's The Hard Life*, «Colby Library Quarterly», XXV, 4, December 1989, pp. 258-267.
- , *Flann O'Brien's Exorbitant Novels*, Associated UP, London 1992.
- Sheridan Niall, *Literary Antecedents*, «Comhthrom Féinne», XI, 3, June 1935, pp. 62-63.
- , *Brian, Flann and Myles*, in Timothy O'Keeffe (ed.), *Myles: Portraits of Brian O'Nolan, Martin Brian & O'Keeffe Ltd.*, London 1971, pp. 32-53.
- Silverthorne J.M., *Time, Literature, and Failure: Flann O'Brien's At Swim-Two-Birds and The Third Policeman*, «Éire-Ireland», XI, 4, Winter 1976, pp. 66-83.
- Sorrentino Gilbert, *Reading Flann Brian O'Brien O'Nolan*, «Context 1», April 2005; online: <<http://www.dalkeyarchive.com/product/context-n1/>> (09/2014).
- Spencer Andrew, *Many Worlds: The New Physics in Flann O'Brien's The Third Policeman*, «Éire-Ireland», XXX, 1, Spring 1995, pp. 145-158.
- Taaffe Carol, *The Pathology of Revivalism. An Unpublished Manuscript by Myles na gCopaleen*, «Canadian Journal of Irish Studies», XXXII, 2, Fall-Automne 2006, pp. 27-33.
- , *Ireland Through the Looking-Glass: Flann O'Brien, Myles na gCopaleen and Irish Cultural Debate*, Cork UP, Cork 2008.
- Throne Marilyn, *The Provocative Bicycle of Flann O'Brien's The Third Policeman*, «Éire-Ireland», XXI, 4, Winter 1986, pp. 36-44.
- Tigges Wim, *Flann O'Brien*, in Id., *An Anatomy of Literary Nonsense*, Rodopi, Amsterdam 1988, pp. 205-216.

- , *Ireland in Wonderland: Flann O'Brien's The Third Policeman as a Nonsense Novel*, in C.C. Barfoot, Theo D'Haen (eds), *The Clash of Ireland*, Rodopi, Amsterdam 1989, pp. 195-208.
- Tube Henry, *It Goes Without Synge*, «The Spectator», CCXXI, 13, September 1968, pp. 360-361.
- Voelker J.C., «Doublends Jined»: *The Fiction of Flann O'Brien*, «Journal of Irish Literature», XII, 1, January 1983, pp. 87-95.
- Wain John, *To Write for My Own Race: The Fiction of Flann O'Brien*, «Encounter», XXIX, 1, July 1967, pp. 71-85.
- Wäppling Eva, *Four Irish Legendary Figures in At Swim-Two-Birds. A Study of Flann O'Brien's Use of Finn, Suibhne, the Pooka and the Good Fairy*, Academia Upsalien-sis, Uppsala 1984.
- Warner Alan, *Flann O'Brien*, in Id., *A Guide to Anglo-Irish Literature*, Gill & Macmillan, New York (NY) 1981, pp. 153-165.
- Wharton Michael, *Neat Irish* (Review of *The Best of Myles*), «Punch», 2 October 1968, p. 487.

### 3. Testi sul fantastico

- Albertazzi Silvia (a cura di), *Il punto su: La letteratura fantastica*, Universale Laterza, Roma-Bari 1993.
- Alter Robert, *Partial Magic: The Novel as Self-Conscious Genre*, University of California Press, Berkeley (CA) 1975.
- Armitt Lucie, *Theorising the Fantastic*, Arnold, London 1996.
- , *Fantasy Fiction: An Introduction*, Continuum, London 2005.
- Attebery Brian, *Strategies of Fantasy*, Indiana UP, Bloomington (IN) 1992.
- Benini Davide, *Il fairy tale irlandese: racconto orale e paradigma di realtà*, in M.C. Graña (a cura di), *Spiegare l'inspiegabile. Riflessioni sulla letteratura fantastica*, Secondo quaderno del Dottorato in Letterature Straniere e Scienze della Letteratura dell'Università di Verona, Fiorini, Verona 2008, pp. 43-56.
- Borges J.L., *El arte narrativo y la magia* (1932), in Id., *Obras Completas*, vol. I, Emecé, Barcelona 1996, pp. 226-232; online: <<http://biblioteca.org.ar/libros/132517.pdf>> (09/2014). Trad. it., *L'arte narrativa e la magia*, in J.L. Borges, *Tutte le opere*, vol. I, a cura di Domenico Porzio, Hado Lyria, Mondadori, Milano 1984, pp. 353-362.
- , *La postulación de la realidad* (1932), in Id., *Obras Completas*, vol. I, Emecé, Barcelona 1996, pp. 217-221; online: <<http://www.literatura.us/borges/realidad.html>> (09/2014). Trad. it. Domenico Porzio, *La postulazione della realtà*, in J.L. Borges, *Tutte le opere*, vol. I, a cura di Domenico Porzio, Hado Lyria, Mondadori, Milano 1984, pp. 341-347.
- , *Magias parciales del Quijote* (1952), in Id., *Obras Completas*, vol. II, pp. 45-47. Trad. it. di Domenico Porzio, *Magie parziali del «Don Chisciotte»*, in J.L. Borges, *Tutte le opere*, vol. I, a cura di Domenico Porzio, Hado Lyria, Mondadori, Milano 1984, p. 952.
- Borges J.L., Casares A.B., *Prefazione all'edizione italiana*, in Idd., *Antologia della letteratura fantastica* (1940), trad. it. e cura di Silvina Ocampo, Editori Riuniti, Roma 1981, pp. xxi-xxii (ed. orig. *Antología de la literatura fantástica*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires 1976).



- Bozzetto Roger, *Le fantastique dans tous ses états*, Presses de l'Université de Provence, Aix-en-Provence 2001.
- , *Les frontières du fantastique: approches de l'impensable en littérature*, Presses Universitaires de Valenciennes, Valenciennes 2004.
- Brooke-Rose Christine, *A Rhetoric of the Unreal: Studies in Narrative and Structure, Especially of the Fantastic*, Cambridge UP, Cambridge 1981.
- Caillois Roger, *Au cœur du fantastique*, Gallimard, Paris 1965. Trad. it. di Laura Guarino, *Nel cuore del fantastico*, Feltrinelli, Milano 1984.
- Calvino Italo, *Definizioni di territori: Il comico* (pp. 197-198), *Cibernetica e fantasmi* (pp. 205-225), *Due interviste su scienza e letteratura* (pp. 229-237), *Il mondo alla rovescia* (pp. 256-260), *Definizioni di territori: Il fantastico* (pp. 266-268), *I livelli della realtà in letteratura* (pp. 381-398), *Resoconti del fantastico* (pp. 535-564), *Territori limitrofi: Il fantastico, il patetico, l'ironia* (pp. 1635-1703), in Id., *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barengi, vol. I, Mondadori, Milano 1995.
- , *Le cosmicomiche*, Einaudi, Torino 1965.
- , *Il castello dei destini incrociati* (1969), Einaudi, Torino 1973.
- Campra Rosalba, *Territorios de la Ficción. Lo Fantástico*, Renacimiento, Sevilla 2008. Trad. it. di Barbara Fiorellino, *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*, Carocci, Roma 2000.
- Casares A.B., *Prólogo* (1940), *Postdata* (1965), in Id., J.L. Borges, Silvina Ocampo (eds), *Antología de la literatura fantástica*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires 1977, pp. 5-8 e 9. Trad. it. di Luciano Allamprene, *Prefazione, Prefazione alla seconda edizione*, in A.B. Casares, J.L. Borges, Silvina Ocampo (a cura di), *Antologia della letteratura fantastica*, Editori Riuniti, Roma 1981, pp. ix-xvi e xvii-xix.
- Ceserani Remo, Goggi Gianluigi, Lugnani Lucio, *La narrazione fantastica*, Nistri-Lischi, Pisa 1983.
- Ceserani Remo, *Il fantastico*, Il Mulino, Bologna 1996.
- Cornwell Neil, *The "Fantastic"/"Fantasy" Disarray*, in Id., *The Literary Fantastic: From Gothic to Postmodernism*, Harvester Wheatsheaf, New York (NY) 1990, pp. 27-30.
- Corti Claudia, *Sul discorso fantastico*, ETS, Pisa 1989.
- Csilla Bertha, Morse D.E. (eds), *More Real Than Reality: The Fantastic in Irish Literature and the Arts*, Greenwood, New York (NY) 1991.
- , *Worlds Visible and Invisible: Essays on Irish Literature*, Lajos Kossuth UP, Debrecen 1994.
- Domenichelli Mario, *La «scienza» e l'«immaginario»*, in Francesco Gozzi, A.L. Johnson (a cura di), *Scienza e immaginario*, ETS, Pisa 1997, pp. 11-32.
- Ellison David, *Ethics and Aesthetics in European Modernist Literature: From the Sublime to the Uncanny*, Cambridge UP, Cambridge 2001.
- Farnetti Monica (a cura di), *Geografia, storia e poetiche del fantastico*, Olschki, Firenze 1995.
- , *L'irruzione del vedere nel pensare: saggi sul fantastico*, Campanotto, Pasian di Prato 1997.
- Freud Sigmund, *Das Unheimliche* (1919), in Id., *Gesammelte Werke*, Band 12, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1966, pp. 227-268; online: <<http://www.gutenberg.org/files/34222/34222-h/34222-h.htm>> (09/2014). Trad. it. di A.A. Semi, *Il perturbante*, in Sigmund Freud, *Opere scelte*, vol. II, Bollati Boringhieri, Torino 1999, pp. 1013-1051.

- Frye Northrop, *Archetypical Criticism: Theory of Myths*, in Id., *An Anatomy of Criticism. Four Essays* (1957), Princeton UP, Princeton (NJ) 1971, pp. 131-142. Trad. it. di Paola Rosa-Clot, Sandro Stratta, *Critica archetipica: teoria dei miti*, in Northrop Frye, *Anatomia della critica: quattro saggi*, Einaudi, Torino 2000, pp. 171-320.
- Graña M.C. (a cura di), *Spiegare l'inspiegabile. Riflessioni sulla letteratura fantastica*, Secondo quaderno del Dottorato in Letterature Straniere e Scienze della Letteratura dell'Università di Verona, Fiorini, Verona 2008.
- Guidotti Angela, *Surrealismo e fantastico nel Novecento*, Marzorati, Roma 1999.
- Horstkotte Martin, *The Postmodernist Fantastic in Contemporary British Fiction*, Horizonte, Trier 2004.
- Hume Kathryn, *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature*, Methuen, New York (NY)-London 1984.
- , *Postmodernism in Popular Literary Fantasy*, in C.W. Sullivan (ed.), *The Dark Fantastic: Selected Essays From the 9<sup>th</sup> International Conference on the Fantastic in the Arts*, Greenwood Press, Westport (CT) 1997, pp. 173-182.
- Hutcheon Linda, *Fantasy*, in Ead., *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, Methuen, London-New York (NY) 1984, pp. 76-90.
- Jackson Rosemary, *Fantasy: The Literature of Subversion*, Methuen, London-New York (NY) 1981; online: <<http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic134545.files/jackson1.pdf>> (09/2014). Trad. it. di Rosario Berardi, *Il fantastico. La letteratura della trasgressione*, Tullio Pironti, Napoli 1986.
- Kearney Richard, *A Crisis of Imagination*, «The Crane Bag», III, 1, 1973, pp. 390-402.
- Lazzarin Stefano, *Il modo fantastico*, Laterza, Roma 2000.
- Littlewood Derek, Stockwell Peter, *Impossibility Fiction*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta (GA) 1996.
- Manganelli Giorgio, *Letteratura fantastica*, in Id., *La letteratura come menzogna*, Feltrinelli, Milano 1967, pp. 54-62.
- Moynahan Julian, *The Politics of Anglo-Irish Gothic: Maturin, Le Fanu and 'The Return of the Oppressed'*, in Heinz Kosok (ed.), *Studies in Anglo-Irish Literature*, Bouvier, Bonn 1982, pp. 43-53.
- Müller Markus, *Reconsidering the Fantastic: An Anthropological Approach*, «Anthropoetics», II, 2, 1997, pp. 1-16; online: <<http://www.anthropoetics.ucla.edu/ap0202/muller.htm>> (09/2014).
- Munari Bruno, *Fantasia*, Laterza, Roma 1977.
- Olsen Lance, *Ellipse of Uncertainty: An Introduction to Postmodern Fantasy*, Greenwood Press, Westport (CT) 1987.
- Quintelli-Neary Marguerite, *Folklore and the Fantastic in Twelve Modern Irish Novels*, Greenwood Press, London 1997.
- Rabkin E.S., *The Fantastic in Literature*, Princeton UP, Princeton (NJ) 1976.

Ronsley Joseph (ed.), *Myth and Reality in Irish Literature*, Wilfrid Laurier UP, Waterloo 1977.

- Sandler D.M., *Fantastic Literature. A Critical Reader*, Praeger, Westport (CT) 2004.
- Sartre J.-P., *Aminadab ou du fantastique considéré comme un langage*, in Id., *Situations, I, Essais critiques*, Gallimard, Paris 1947, pp. 113-132. Trad. it. di Giorgio Monicelli, Domenico Tarizzo, Gisella Tarizzo, *Aminadab o del fantastico come linguaggio*, in J.-P. Sartre, *Che cos'è la letteratura? Lo scrittore e i suoi lettori secondo il padre dell'esistenzialismo*, Il Saggiatore, Milano 2009, pp. 225-242.
- Smith Stan, *Historians and Magicians: Ireland Between Fantasy and History*, in Peter Connolly (ed.), *Literature and the Changing Ireland*, Colin Smythe, Gerrards Cross 1982, pp. 133-156.
- Stewart Bruce (ed.), *That Other World: The Supernatural and the Fantastic in Irish Literature and its Contexts*, Colin Smythe, Gerrards Cross 1998, 2 vols.

- Todorov Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique* (1970), Seuil, Paris 1979. Trad. it. di Elina Klersy Imberciadori, *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano 1991; <<http://goo.gl/2Q41CE>> (09/2014).
- Tortonese Paolo, *La follia tra miracolo e prova: la terza soluzione del fantastico*, in Michela Vanon Alliata (a cura di), *Desiderio e trasgressione nella letteratura fantastica*, Marsilio, Venezia 2002, pp. 177-185.

Vanon Alliata Michela (a cura di), *Desiderio e trasgressione nella letteratura fantastica*, Marsilio, Venezia 2002.

Warner Marina, *Fantastic Metamorphoses, Other Worlds: Ways of Telling the Self*, Oxford UP, Oxford 2002.

#### 4. Altre opere di riferimento

##### 4.1 Fonti primarie

- Sant'Agostino, *Confessionium Libri XIII* (A.D. 398), trad. it. di Carlo Vitali, *Confessionni*, Rizzoli, Milano 1987.
- Beckett Samuel, *Molloy*, Editions de Minuit, Paris 1951. Engl. trans. by Patrick Bowles, *Molloy*, Grove Press, New York (NY) 1955.
- , *Waiting for Godot* (1952), in Id., *The Complete Dramatic Works*, Faber & Faber, London 1986, pp. 7-88.
- Borges J.L., *El tiempo y J. W. Dunne* (1939), in Id., *Obras Completas*, vol. II, pp. 25-26. Trad. it. di Domenico Porzio, *Il Tempo e J. W. Dunne*, in J.L. Borges, *Tutte le opere*, vol. I, Mondadori, Milano 1984, p. 924.
- Borges J.L., *Pierre Menard, autor del Quijote* (1939), in Id., *Obras Completas*, vol. I, pp. 485-490. Trad. it. di Domenico Porzio, *Pierre Menard, autore del «Chisciotte»*, in J.L. Borges, *Tutte le opere*, vol. I, a cura di Domenico Porzio, Hado Lyria, Mondadori, Milano 1984, pp. 649-658.
- Boucicault Dion, *The Colleen Bawn, or the Brides of Garryowen* (1860), in Id., *The Dolmen Boucicault*, ed. by David Krause, Dolmen, Dublin 1964, pp. 49-105; online: <[http://www.archive.org/stream/colleenbawnorbri00boucrich/colleenbawnorbri00boucrich\\_djvu.txt](http://www.archive.org/stream/colleenbawnorbri00boucrich/colleenbawnorbri00boucrich_djvu.txt)> (09/2014).

- Calvino Italo, *Il visconte dimezzato* (1952), *Il barone rampante* (1957), *Il cavaliere inesistente* (1959), in Id., *I nostri antenati*, Einaudi, Torino 1960.
- , *Le città invisibili* (1972), in Id., *Romanzi e racconti*, a cura di Mario Barenghi, Bruno Falchetto, vol. II, Mondadori, Milano 1984, pp. 357-497.
- , *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Einaudi, Torino 1979.
- Carroll Lewis, *Alice's Adventures in Wonderland* (1865), The Folio Society, London 1995; online: <<http://www.gutenberg.org/files/11/11-h/11-h.htm>> (09/2014).
- , *Through the Looking Glass and What Alice Found There* (1871), The Folio Society, London 1995; online: <<http://www.gutenberg.org/files/12/12-h/12-h.htm>> (09/2014).
- Cazotte Jacques, *Le Diable amoureux*, Le Jay Éditeur, Paris 1772; online: <<http://www.gutenberg.org/files/23289/23289-h/23289-h.htm>> (09/2014).
- Ó Criomhthain Tomás, *An tOileánach* (1929), Cló Talbot, Baile Átha Cliath 1973. Engl. trans. by Robin Flower, *The Islandman*, Oxford UP, Oxford 1978.
- de Nerval Gérard, *Aurélia ou Le rêve et la vie*, Victor Lecou Éditeur, Paris 1855.
- Descartes René, *Discours de la méthode* (1637), Bordas, Paris 1996. Trad. it. di Guido De Ruggiero, *Discorso sul metodo*, Mursia, Milano 1994.
- Dunne J.W., *An Experiment with Time* (1927), Macmillan, London 1981; online: <<https://archive.org/details/AnExperimentWithTime>> (09/2014). Trad. it. di Camillo Pellizzi, *Esperimento col tempo*, Longanesi, Milano 1984.
- Dyce Alexander, *Memoir of James Beattie*, in James Beattie, *The Poetical Works*, ed. by Alexander Dyce, William Pickering, London 1831; online: <<http://www.gutenberg.org/files/41760/41760-h/41760-h.htm>> (09/2014).
- Falconer William, *The Shipwreck* (1762), William Baynes (Publisher) & John Jackson (Printer), London 1811; online: <<https://archive.org/stream/shipwreckapoem02clargoog#page/n8/mode/2up>> (12/2014).
- Friel Brian, *Translations*, Faber & Faber, London 1981.
- Gončarov I.A., *Oblomov* (1859), Nauka, Sankt-Petersburg 2003. Trad. it. di Ettore Lo Gatto, *Oblomov*, Einaudi, Torino 1979.
- Griffin Gerald, *The Collegians* (1829), Appletree Press, Belfast 1992; online: <<https://archive.org/details/collegians00grifgoog>> (09/2014).
- Hoffmann E.T.A., *Der Sandmann* (1816), Büchergilde Gutenberg, Wien 1994; online: <<http://www.gutenberg.org/cache/epub/6341/pg6341.html>> (09/2014). Trad. it. di Carlo Pinelli e Alberto Spaini, *L'orco insabbia*, in E.T.A. Hoffmann, *Racconti notturni*, Einaudi, Torino 1974, pp. 5-36.
- Huxley Aldous, *Point Counter Point* (1928), Vintage, London 2004.
- James Henry, *The Turn of the Screw* (1898), Heinemann and The Macmillan Company, London-New York (NY) 1898; online: <<http://www.gutenberg.org/files/209/209-h/209-h.htm>> (09/2014).
- Joyce James, *Dubliners* (1914), Penguin, London 1996; online: <<http://www.gutenberg.org/files/2814/2814-h/2814-h.htm>> (09/2014).
- , *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916), Vintage, New York (NY) 1999; online: <<http://www.gutenberg.org/files/4217/4217-h/4217-h.htm>> (09/2014).
- , *Ulysses* (1922), Penguin, London 2000; online: <<http://www.gutenberg.org/files/4300/4300-h/4300-h.htm>> (09/2014).
- , *Finnegans Wake* (1939), Faber & Faber, London 1939.

- Kafka Franz, *Die Verwandlung* (1915), Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1995; online: <<http://www.gutenberg.org/files/22367/22367-h/22367-h.htm>> (09/2014). Trad. it. di Andreina Lavagetto, *La metamorfosi*, in Franz Kafka, *La metamorfosi e tutti i racconti pubblicati in vita*, Feltrinelli, Milano 2005, pp. 69-122.
- Keats John, *On First Looking into Chapman's Homer* (1816), in Id., *Selected Poetry*, Oxford UP, New York (NY) 1998, p. 14. Trad. it. e cura di Silvano Sabbadini, *Poesie*, Mondadori, Milano 1986, pp. 70-72.
- , *Ode on a Grecian Urn* (1819), in Id., *Poesie*, con testo a fronte, a cura e trad. it. di Silvano Sabbadini, Mondadori, Milano 1986, pp. 286-290; online: <<http://www.gutenberg.org/files/23684/23684-h/23684-h.htm>> (09/2014).
- Mérimée Prosper, *La Vénus d'Ille* (1835), «Revue des Deux Mondes», 1, Mai 1837.
- Pirandello Luigi, *Il fu Mattia Pascal* (1904), Mondadori, Milano 1988.
- , *Carteggi inediti*, a cura di Sarah Zappulla Muscarà, Bulzoni, Roma 1980.
- , *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921), Mondadori, Milano 1981; online: <<http://www.gutenberg.org/files/18457/18457-h/18457-h.htm>> (09/2014).
- , *I quaderni di Serafino Gubbio operatore* (1925), Mondadori, Milano 1996.
- Sartre J.-P., *Huis clos* (1947), Gallimard, Paris 1996.
- Shelley Mary, *Frankenstein* (1818), Macmillan, London 2000; online: <<http://www.gutenberg.org/files/84/84-h/84-h.htm>> (09/2014).
- Sterne Laurence, *The Life and Opinions of Tristram Shandy (1759-1767)*, Oxford UP, Oxford 1998; online: <<http://www.gutenberg.org/files/1079/1079-h/1079-h.htm>> (09/2014).
- Stephens James, *The Crock of Gold* (1912), Macmillan, London 1980.
- Swift Jonathan, *Gulliver's Travels* (1726), Norton, New York (NY)-London 2001; online: <<http://www.gutenberg.org/files/17157/17157-h/17157-h.htm>> (09/2014).
- , *A Modest Proposal: for Preventing the Children of Poor People in Ireland from Being a Burden to Their Parents or Country, and for Making them Beneficial to the Public* (1729), in Id., *A Modest Proposal and Other Prose*, Barnes & Noble, New York (NY) 2004, pp. 226-235; online: <<http://www2.hn.psu.edu/faculty/jmanis/swift/swift-modestproposal6x9.pdf>> (09/2014).
- Synge J.M., *The Playboy of the Western World* (1907), Benn, London 1975.
- Winstanley Adam, “Problems with authority”: *The Second International Flann O'Brien Conference* (University of Rome III, Rome, Italy, 19-21 June 2013), «James Joyce Quarterly», 1L, 3-4, Spring-Summer 2013, pp. 423-427.
- Yeats W.B. (ed.), *The Pooka: Fairy and Folk Tales of the Irish Peasantry* (1888), Dover, New York (NY) 1991; online: <<http://www.gutenberg.org/files/33887/33887-h/33887-h.htm>> (09/2014).
- , *The Trembling of the Veil* (1922), Gutenberg Project, 2013; online: <<http://www.gutenberg.org/files/33505/33505-h/33505-h.htm>> (09/2014).

#### 4.2 Testi critico-teorici generali

- Abbott Jacob, *New Theory of Heat*, «Harper's New Monthly Magazine», XXXIX, 231, August 1869, pp. 322-329.

- Auerbach Erich, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, A. Francke, Bern 1946. Trad. it. di Alberto Romagnoli, Hans Hinterhäuser, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* (1946), 2 voll., Einaudi, Torino 2000.
- Bachelard Gaston, *La dialectique du dehors et du dedans*, in Id., *La poétique de l'espace* (1957), Presses Universitaires de France, Paris 1992, p. 191. Trad. it. di Ettore Catalano, *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari 1989.
- Bachtin Michail, *Problemy poetiki Dostoevskogo* (1963), Hudožestvennaja literatura, Moskva 1972. Trad. it. di Giuseppe Garritano, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Einaudi, Torino 1968.
- , *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaâ kul'tura Srednevekov'â i Renessansa* (1965), Hudožestvennaâ literatura, Sovetskij pisatel', Moskva 1990. Trad. it. di Mili Romano, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare: riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, Torino 2001.
- Barthes Roland, *L'effet de réel* (1968), in Id., *Œuvres complètes. 1966-1973*, éd. par Éric Marty, vol. II, Seuil, Paris 1994, pp. 479-485. Trad. it. di Bruno Bellotto, *L'effetto di reale*, in Roland Barthes, *Il brusio della lingua*, Einaudi, Torino 1988, pp. 151-159.
- , *La mort de l'auteur* (1968), in Id., *Œuvres complètes. 1966-1973*, éd. par Éric Marty, vol. II, Seuil, Paris 1994, pp. 491-496. Trad. it. di Bruno Bellotto, *La morte dell'autore*, in Roland Barthes, *Il brusio della lingua*, Einaudi, Torino 1988, pp. 51-56.
- Bell Andrew, *The Athenian Oracle: Being an Entire Collection of all the Valuable Questions and Answers in the Old Athenian Mercuries*, [printed at the Cross-Keys and Bible, in Cornhil, near Stocks Market], London 1703.
- Benjamin Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: Drei Studien zur Kunstsoziologie*, «Zeitschrift für Sozialforschung», 56, Januar 1936, pp. 40-68. Trad. it. di Enrico Filippini, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1970.
- Bergson Henri, *Le rire. Essai sur la signification du comique* (1900), Presses Universitaires de France, Paris 2007. Trad. it. di Arnaldo Cervesato, Carmine Gallo, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, Laterza, Roma 2003.
- Carlson Julie (ed.), *Banned in Ireland: Censorship and the Irish Writer*, Routledge, London 1991.
- Connolly Peter (ed.), *Literature and the Changing Ireland*, Colin Smythe, Gerrards Cross 1982.
- Corcoran Neil, *After Yeats and Joyce: Reading Modern Irish Literature*, Oxford UP, Oxford 1997.
- Crivelli Renzo (a cura di), *La letteratura irlandese contemporanea*, Carocci, Roma 2007.
- Cronin John, *Irish Fiction 1900-1940*, Appletree, Belfast 1992.
- Deane Seamus (gen. ed.), *The Field Day Anthology of Irish Writing*, Field Day, Derry 1991.
- , *Strange Country: Modernity and Nationhood in Irish Writing since 1790*, Clarendon, Oxford 1997.
- Devine Kathleen (ed.), *Modern Irish Writers and the Wars*, Colin Smythe, Gerrards Cross 1999.
- Di Francesco Michele, *Aspetti logico-linguistici dell'impresa scientifica*, in Giulio Giorello (a cura di), *Introduzione alla filosofia della scienza*, Bompiani, Milano 1994, pp. 79-148.

DITL, *Dictionnaire International des Termes Littéraires/Dictionary of International Terms in Literary Criticism*, A Cooperative Project Initiated by the International Comparative Literature Association (ICLA).

Dunn Douglas (ed.), *Two Decades of Irish Writing: A Critical Survey*, Dufour, Chester Springs (PA) 1975.

Eagleton Terry, *The Illusions of Postmodernism*, Blackwell, Oxford 1996.

Eco Umberto, *Lector in Fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi* (1979), Bompiani, Milano 2006.

—, *Vertigine della lista*, Bompiani, Orio al Serio 2009.

Einstein Albert, *Essays in Science*, Philosophical Library, New York (NY) 1934.

Fokkema D.W., *Literary History. Modernism and Postmodernism*, J. Benjamins Publishing Company, Amsterdam 1984.

Foster J.W. (ed.), *The Cambridge Companion to the Irish Novel*, Cambridge UP, Cambridge 2006.

Genette Gérard, *Figures III*, Seuil, Paris 1972. Trad. it. di Lina Zecchi, *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino 1976.

Hadjiafxendi Kyriaki, MacKay Polina (eds), *Authorship in Context: From the Theoretical to the Material*, Macmillan, Basingstoke 2007.

Hutcheon Linda, *Narcissistic Narratives: The Metafictional Paradox*, Methuen, London-New York (NY) 1984.

—, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms* (1985), University of Illinois Press, Champaign–Urbana (IL) 2001.

—, *A Poetics of Postmodernism*, Routledge, London 1988.

Imhof Rüdiger (ed.), *The Modern Irish Novel. Irish Novelists After 1945*, Wolfhound, Dublin 2002.

Kearney Hugh, *The Irish Mind. Exploring Intellectual Tradition*, Wolfhound, Dublin 1985.

Kenner Hugh, *A Colder Eye. The Modern Irish Writers*, John Hopkins UP, Baltimore (MD) 1989.

Kelleher Margaret, O'Leary Philip (eds), *The Cambridge History of Irish Literature*, vol. II: 1890-2000, Cambridge UP, Cambridge 2006.

Keown Edwina, Taaffe Carol (eds), *Irish Modernism. Origins, Contexts, Publics*, Peter Lang, Bern 2010.

Kiberd Declan, *Inventing Ireland. The Literature of the Modern Nation* (1995), Vintage, London 1996.

Lanters José, *Unauthorised Versions. Irish Menippean Satire 1919-1952*, The Catholic University of America Press, Washington D.C. (MD) 2000.

MacGregor Mathers S.L., *The Kabbalah Unveiled* (1887), Kessinger Publishing, Whitefish (MT) 1996; online: <[http://www.hermetics.org/pdf/Mathers\\_Kabbalah\\_Unveiled.pdf](http://www.hermetics.org/pdf/Mathers_Kabbalah_Unveiled.pdf)> (09/2014).

- McHale Brian, *Postmodernist Fiction*, Routledge, London 1987.
- , *Constructing Postmodernism*, Routledge, London 1992.
- Mercier Vivian, *The Irish Comic Tradition*, Clarendon Press, Oxford 1962.
- O'Donoghue Bernard, *Irish Humour and Verbal Logic*, «The Critical Quarterly», XX-IV, 1, Spring 1982, pp. 33-40.
- Richards Shaun, *Breaking the 'Cracked Mirror': Binary Oppositions in the Culture of Contemporary Ireland*, in Colin Graham, Richard Kirkland (eds), *Ireland and Cultural Theory: The Mechanics of Authenticity*, Macmillan, London 1999, pp. 99-118.
- Ryan John (ed.), *Remembering How We Stood: Bohemian Dublin in the 1930s (1975)*, Lilliput Press, Dublin 1997.
- Smyth Gerry, *Decolonisation and Criticism. The Construction of Irish Literature*, Pluto Press, London 1998.
- Tigges Wim (ed.), *Explorations in the Field of Nonsense*, Rodopi, Amsterdam 1987.
- Waugh Patricia, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Methuen, London-New York (NY) 1984.
- Wondrich R.G., *Exilic Returns: Self and History Outside Ireland in Recent Irish Fiction*, «Irish University Review», XXX, 1, Spring-Summer 2000, pp. 1-16.





## INDICE DEI NOMI

- Abbott, Jacob 125n., 260  
Ackroyd, Peter 247  
Adams, R.M. 247  
Agostino 103, 109, 109n., 110-111,  
136, 172, 176, 220-221, 240, 258  
Albertazzi, Silvia 15n., 20, 28, 35,  
35n., 38, 38n.-39n., 157, 158n., 223,  
223n., 243, 243n., 255  
Alter, Robert 191n., 196, 196n., 255  
Anassimandro 74  
ap Roberts, Ruth 87n., 190n., 247  
Aristotele 74  
Armitt, Lucie 255  
Asbee, Sue 50n., 59n., 127n., 183,  
183n., 195, 195n., 196, 196n.,  
212n., 220n., 247  
Attebery, Brian 29, 29n., 30, 30n., 255  
Auerbach, Eric 36, 36n., 260
- Bachelard, Gaston 24n.-25n., 164n.,  
235, 235n., 260  
Bachtin, Michail XIIIn., 60n, 75n., 248  
Baines, Jennika 247  
Barthes, Roland 19, 55n., 180, 180n.,  
191, 261  
Beckett, Samuel 48n., 73n., 247-248,  
251-252, 258  
Behan, Brendan 124, 248  
Bell, Andrew 229n., 261  
Benati, Daniele 247  
Benini, Davide 88n., 255  
Benjamin, Walter 261  
Benstock, Bernard 66, 66n., 193-194,  
194n., 247  
Bergson, Henri 71n., 75, 146, 261  
Birindelli, Roberto 247
- Bobotis, Andrea 97, 97n., 98, 242, 247  
Bohman-Kajala, Kimberly 247  
Booker, M.K. XII, XIIIn, 60, 60n., 75,  
75n., 97n., 104n., 114, 114n., 135,  
135n., 222, 222n., 242, 242n., 247  
Borges, J.L. 40, 40n., 41, 188, 189n.,  
247-248, 255-256, 258  
Boucicault, Dion 66n., 258  
Bozzetto, Roger 255  
Breuer, Rolf 248  
Brooke-Rose, Christine XII, XIIIn., 15n.,  
23n., 33, 33n., 34, 34n., 36n, 190n.,  
204, 204n., 248, 255  
Brooker, Joseph 67n., 190n., 248  
Brophy, Brigid 248  
Brother Barnabas 45n., 66, 245  
Brown, Terence 248  
Browne, Joseph 248  
Burgess, Anthony 248
- Cahill, Susan 248  
Cahill, Thomas 248  
Caillois, Roger 15, 15n., 255  
Calvino, Italo 25, 25n., 26, 26n., 27,  
27n.-28n., 252, 255, 258  
Campra, Rosalba 24, 24n., 27, 27n., 39,  
205, 205n, 256  
Carlson, Julie 261  
Carroll, Lewis 24n., 120, 141, 157n., 258  
Casares, A.B. 40, 40n., 255-256  
Castillo, D.A. 248  
Cataldi, Margherita 85, 86n., 116,  
117n., 248  
Cazotte, Jacques 20n., 258  
Ceserani, Remo 17n., 20, 20n.-21n., 38-  
39, 39n., 177n., 217n., 256

- Chapman, George 126n., 207, 207n., 208, 223, 223n., 236, 245, 259
- Chase, W.M. 248
- Clissmann, Anne XIIn, 45n., 74, 74n., 86, 86n., 104n., 109n., 114, 119, 119n.-120n., 124n., 126n.-127n., 130, 130n., 140, 140n., 153n., 158, 158n., 195n., 200, 200n., 208n., 223, 224n., 230, 230n., 245-246, 248-250, 253
- Cohen, David 208n., 212, 212n, 216, 216n., 249
- Connolly, Peter 257n., 261
- Cope, Wendy 249
- Corcoran, Neil 261
- Cornwell, Neil 23, 23n., 29n., 185n., 249, 256
- Cortés, Hernán 207
- Corti, Claudia 230, 256
- Costello, Peter 249
- Cowper, William 196n.
- Cratilo 75
- Crivelli, Renzo 249, 261
- Cronin, Anthony 59n., 65n.-67n., 106, 106n., 108, 108n., 114, 114n., 123n., 124, 227, 227n., 249
- Cronin, John 261
- Csilla, Bertha 256
- Curran, Steven 249
- Cusack, Cyril 52n.
- de Nerval, Gérard 20n., 259
- de Valera, Éamon 66, 159
- De Zordo, Ornella VII, 249, 253
- Deane, Seamus 249, 261
- Descartes, René 75, 132, 146, 172, 221, 247, 259
- Devine, Kathleen 261
- Devlin, Joseph 167, 167n., 203n., 246, 249
- Dewsnap, Terence 159, 159n., 249
- Di Francesco, Michele 261
- Dietrich, Julia 249
- Doherty, Francis 249
- Domenichelli, Mario II, 256
- Donohue, Keith 66, 66n., 226n., 249
- Dostoevskij, Fëdor M. 177, 177n., 260
- Dotterer, D.L. 249
- Downum, Denell 249
- Dunn, Douglas 254, 261
- Dunne, J.W. 74, 123n., 124, 131, 133, 133n., 146-147, 182, 258-259
- Duval-Smith, Peter 220n.
- Dyce, Alexander 196n., 259
- Eagleton, Terry 261
- Eco, Umberto 41, 42n., 94, 94n., 226n., 230n., 235n., 261
- Einstein, Albert 74, 114, 123n., 124, 142n., 143-146, 148, 234, 262
- Ellison, David 256
- Falconer, William 196n., 259
- Farnetti, Monica 31n., 256
- Ferrari, Roberta 70n., 86n., 117, 117n., 183, 183n., 250
- Fleming, Alexander 133
- Flor, C.V. 250
- Fokkema, D.W. 262
- Foster, J.W. 248, 262
- Foster, Thomas 250
- Freud, Sigmund 25, 25n., 31-32, 32n., 51, 183, 256
- Friel, Brian 46n., 259
- Frye, Northrop 256
- Gallagher, Monique XIII, XIIIIn., 70n., 119, 119n., 121, 121n., 122, 122n., 172, 250
- Garvin, John 59n., 65n., 69, 192, 192n., 250
- Genette, Gérard 188, 188n., 203, 213, 262
- Gilbert, W.S. 120
- Gogol', Nikolaj V. 33
- Gončarov, Ivan 48n., 259
- Grana, M.C. 88n., 255-256
- Griffin, Gerald 66n., 259
- Guarducci, Paolo 209, 250
- Guidotti, Angela 27n., 117n., 256
- Hadjiafxendi, Kyriaki 67n., 248, 262
- Hamilton, Mark 136n.
- Hassett, Joseph XII, XIIIIn., 250
- Heisenberg, W.K. 144
- Henderson, Gordon 28n., 50n., 58n., 92n., 110n., 129n., 136n., 195, 217n., 250

- Henry, P.L. 250  
 Hoffmann, E.T.A. 25, 259  
 Hogan, Robert 28n., 50n., 92n.,  
 110n., 129n., 136n., 217n., 250  
 Hogan, Thomas 250  
 Hopper, Keith XI, Xin., 74, 75n., 88,  
 88n.-89n., 90n., 123n., 184, 184n.,  
 208n., 229, 229n., 242, 246, 250  
 Horstkotte, Martin 42, 257  
 Howard, Richard 18n.  
 Huber, Werner 250  
 Hughes, Eamon 251  
 Hume, Kathryn 17, 17n., 19n., 23,  
 28, 35, 35n., 36, 36n., 37n., 40,  
 40n., 257  
 Hunt, R.L. 251  
 Hurson, Tess 127n., 130n., 195n.,  
 208n., 249, 253  
 Hutcheon, Linda 35, 35n., 37, 41,  
 41n., 234, 234n., 241, 241n.,  
 257, 262  
 Huxley, Aldous 195, 259  
 Huysmans, J.-K. 74  
  
 Imhof, Rüdiger 247, 251, 253, 262  
  
 Jacek, Eva 251  
 Jackson, Rosemary IX, XI, 18n., 20-  
 21, 21n., 22n., 23, 23n., 29-30, 37,  
 37n., 40, 40n., 48n., 95n., 222, 245,  
 257  
 Jacquin, Danielle 129n., 223, 223n.,  
 251  
 James, Henry 20n., 27, 259  
 Janik, D.I. 251  
 Johnston, Denis 251  
 Jones, Stephen 251  
 Joule, J.P. 125, 125n., 126  
 Jousni, Stéphane 251  
 Joyce, James VII, 50n.-51n., 68, 76n.,  
 79n., 81-83, 99-100, 103, 104n.,  
 105, 112, 130, 130n., 131, 134n.,  
 135, 149n., 163, 165n., 172, 176,  
 185, 195-196, 209n., 217, 220-  
 221, 221n., 237-239, 246-249,  
 251-253, 259-261  
  
 Kafka, Franz 27, 33-34, 37, 259  
  
 Kavanagh, Patrick 124, 246  
 Kearney, Hugh 262  
 Kearney, Richard 208, 257  
 Keats, John 47n., 68n., 126n., 169n.,  
 207, 207n., 223, 223n., 236, 245,  
 254, 259  
 Kelleher, Margaret 262  
 Kelly, Seamus 251  
 Kemnitz, Charles 123n., 142, 142n.,  
 144, 144n., 145, 154, 154n., 158n.,  
 251  
 Kennedy, Conan 68n., 251  
 Kennedy, Sighe 251  
 Kenner, Hugh 127n., 142, 142n., 158,  
 158n., 251, 262  
 Keown, Edwina 247, 251, 262  
 Kiberd, Declan 84, 84n., 85, 85n., 106,  
 107n., 150, 150n., 191, 191n., 202,  
 202n., 227, 251, 262  
 Knight, Stephen 107, 107n., 116, 192,  
 192n., 251  
  
 Lanters, José XII, XIIIn., 63, 63n., 76n.,  
 84, 84n., 89n., 90n., 106, 106n.,  
 117, 117n., 123, 123n., 160, 160n.,  
 190n., 208n., 211n., 212, 213n., 229,  
 232, 233n., 252, 262  
 Lazzarin, Stefano 118n., 196n., 257  
 Lear, Edward 120  
 Leonard, Hugh 28n., 217n., 246  
 Littlewood, Derek 257  
 Long, Maebh 252  
 Lugnani, Lucio 17, 17n., 24, 24n., 31,  
 39, 177, 177n., 256  
  
 MacGregor Mathers, S.L. 127n., 262  
 MacKay, Polina 67n., 248, 262  
 Mackenzie, Ian 252  
 MacNamara, Desmond 124  
 Manganelli, Giorgio 29n., 257  
 Martin, Augustine 252  
 Mathewes, Jeffrey 109n., 214, 214n.-  
 215n., 252  
 Mays, J.C.C. 195n., 252  
 Mazzullo, Concetta 25n., 56n., 252  
 McDonald, Ronan 253  
 McGuire, J.L. 190n., 213, 213n., 252  
 McGurk, Tom 252

- McHale, Brian 31n., 38, 38n., 262  
 McLoughlin, Michael 52n., 252  
 McNab, Gregory 252  
 Mellamphy, Ninian 253  
 Meneghelli, Pietro 253  
 Mercier, Vivian XII, XIIIn., 150n.,  
 246, 252, 262  
 Mérimée, Prosper 20n., 260  
 Merritt, Henry 139n.-140n., 253  
 Milli, Valentina III-V, VII, IX, XI, 15,  
 45, 113, 187, 241, 245, 253, 265  
 Montgomery, Niall 66  
 Morash, Chris 130, 130n., 253  
 Morrell, Sascha 253  
 Moynahan, Julian 257  
 Muir, Edwin 253  
 Müller, Markus 257  
 Munari, Bruno 257  
 Murphet, Julian 253
- na gCopaleen, Myles IX, XIIIn., 58n.,  
 66, 78n., 79, 122n., 245-246, 251,  
 253-254  
 na Gopaleen, Myles 50, 66, 75n., 79,  
 105n., 123, 196n., 245-246, 250-  
 251, 253  
 Newton, Isaac 128, 146  
 Nilsen, D.L.F. 253
- Ó Conaire, Breandan 253  
 Ó Criomhthain, Tomás 78, 78n., 259  
 Ó Nualláin, Ciarán 45n, 65, 65n.-  
 66n., 213, 253  
 O'Brien, Flann III-V, VII, IX, IXn.,  
 XI, Xin., XII, XIIIn., XIII, XIIIIn.,  
 15n., 24, 25n., 27-28, 28n., 33,  
 39, 40, 40n., 43, 45, 45n.-46n.,  
 48n., 50n., 52n., 53, 53n., 57n.,  
 58, 58n.-59n., 60n., 65, 65n.-68n.,  
 70n., 73n., 74, 75n., 77n., 78,  
 78n., 79, 81-82, 82n., 83, 83n.,  
 85, 86n.-87n., 88, 88n.-89n., 90,  
 90n., 91, 92n., 94, 97n., 98, 101,  
 104n., 106-107, 107n., 108, 109n.,  
 110, 110n., 113, 113n., 114-116,  
 117n.-118n., 119, 119n., 120,  
 120n., 121-122, 123n., 124, 124n.,  
 126n.-128n., 129, 129n., 130,  
 130n.-131n., 135, 135n.-136n.,  
 137, 140, 140n., 141, 141n.-142n.,  
 144-145, 145n., 158-159, 159n.,  
 163-164, 169n., 170n., 172-173,  
 177, 180, 183n.-185n., 187n.,  
 189, 192, 195, 196n., 197, 197n.,  
 203n., 204, 207, 207n.-209n., 210,  
 212, 212n., 213, 216, 216n.-217n.,  
 219-220, 220n., 222n., 223, 223n.,  
 227, 229, 229n., 231, 234, 234n.,  
 241, 241n., 242, 242n., 243, 245-  
 255, 260  
 O'Connor, Frank 66, 159, 245  
 O'Donoghue, Bernard 262  
 O'Faolain, Sean 159  
 O'Grady, T.B. 179, 179n., 246, 253  
 O'Hara, Patricia 87n., 253  
 O'Hehir, B.P. 253  
 O'Keefe, Timothy 59n., 110n., 124n.,  
 129, 217n., 229n., 250, 252-254  
 O'Leary, Philip 262  
 Olsen, Lance 29, 33n., 37, 37n., 38, 257  
 Omero 138, 208, 223  
 O'Nolan, Brian IX, XIIn., 48n., 59n.,  
 65, 65n., 66, 67n., 79n., 82n., 86n.,  
 112n., 117n., 127n., 150n., 159,  
 167, 192, 195n., 213, 227, 231n.,  
 245-247, 249-254  
 O'Nolan, Evelyn 59n.  
 Orvell, Miles 123, 197, 197n., 204,  
 204n., 223, 223n., 253  
 Orwell, George 27  
 O'Toole, M.A. 123n., 253
- Parnell, C.S. 62, 134-135, 141, 158, 218  
 Pascal, Blaise 179  
 Peterson, R.F. 253  
 Pinsky, Sanford 53n., 253  
 Pirandello, Luigi 52n., 152n., 252, 260  
 Planck, Max 70n., 234  
 Poe, E.A. 37  
 Polo, Marco 26  
 Powell, David 45n., 245-246, 248, 253  
 Power, Mary IX, 127n.-128n., 253  
 Pynchon, Thomas 37
- Quintelli-Neary, Marguerite XII,  
 XIIIn., 170n., 254, 257

- Rabkin, E.S. 23, 257  
 Raymond, John 254  
 Ricciardi, Caterina 254  
 Richards, Shaun 262  
 Robbe-Grillet, Alain 33  
 Ronsley, Joseph 251, 257  
 Roosevelt, F.D. 134-135  
 Ryan, John 263
- Sage, Lorna 254  
 Sandner, D.M. 257  
 Saroyan, William 50n., 119n.-120n.,  
 216n.  
 Sartre, J.-P. 29n., 53n., 73n., 257, 260  
 Schrödinger, Erwin 124  
 Segre, Cesare 25n  
 Shakespeare, William 213  
 Shea, T.F. 67n.-68n., 169n., 207,  
 207n., 254  
 Shelley, Mary 35n., 260  
 Sheridan, Niall 45, 59n., 67n., 74,  
 74n., 195n., 200, 203n., 254  
 Silverthorne, J.M. 145, 145n., 208,  
 209n., 254  
 Smith, Stan 257  
 Smyth, Gerry 263  
 Sorrentino, Gilbert 254  
 Spencer, Andrew 116, 117n., 124,  
 124n., 143, 143n., 254  
 Stephens, James 260  
 Sterne, Laurence 30n., 188, 260  
 Stewart, Bruce XII, XIIIIn., 250, 258  
 Stockwell, Peter 257  
 Swift, Jonathan 35n., 93, 93n., 251,  
 260  
 Synge, J.M. 109n, 254, 260
- Taaffe, Carol XII, XIII., 58n.-59n.,  
 78n., 117, 117n., 120, 120n.,  
 121n., 153, 153n., 155, 159,  
 159n., 160, 165, 165n., 222,  
 222n., 229, 247, 251, 254, 262  
 Throne, Marilyn 77, 77n., 254  
 Tigges, Wim 117, 117n., 118, 118n., 119,  
 141n.-142n., 230, 252, 254, 263  
 Todorov, Tzvetan XI, XIII, 16, 16n.,  
 18, 18n., 19, 19n., 20-21, 21n.,  
 27n., 28, 31, 33-34, 34n., 35, 37,  
 41n., 43, 43n., 118, 125, 125n.,  
 163, 164n.-165n., 222n., 242, 258  
 Tolkien, J.R.R. 18n.  
 Tortonese, Paolo 23, 23n., 31, 31n., 42,  
 42n., 43, 258  
 Tube, Henry 254
- Van De Kamp, Peter 249  
 Vanon Alliata, Michela 23n., 258  
 Vico, Giambattista 74, 130, 130n., 149,  
 149n., 253  
 Voelker, J.C. 82, 82n., 83, 83n., 254  
 Voltaire 26, 100
- Wain, John 255  
 Wäppling, Eva 255  
 Warner, Alan 255  
 Warner, Marina II, 258  
 Waugh, Patricia 187, 187n., 190n., 200, 263  
 Wittgenstein, Ludwig 74  
 Wondrich, R.G. 263
- Yeats, W.B. 128n., 150, 217n., 260-261  
 Zenone 75



*Opere pubblicate*

*I titoli qui elencati sono stati proposti alla Firenze University Press dal  
Coordinamento editoriale del Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali  
e prodotti dal suo Laboratorio editoriale Open Access*

Volumi

- Stefania Pavan, *Lezioni di poesia. Isosif Brodskij e la cultura classica: il mito, la letteratura, la filosofia*, 2006 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 1)
- Rita Svandrlik (a cura di), *Elfriede Jelinek. Una prosa altra, un altro teatro*, 2008 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 2)
- Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Temi e prospettive di ricerca*, 2008 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 66)
- Fiorenzo Fantaccini, *W. B. Yeats e la cultura italiana*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 3)
- Arianna Antonielli, *William Blake e William Butler Yeats. Sistemi simbolici e costruzioni poetiche*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 4)
- Marco Di Manno, *Tra sensi e spirito. La concezione della musica e la rappresentazione del musicista nella letteratura tedesca alle soglie del Romantismo*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 5)
- Maria Chiara Mocali, *Testo. Dialogo. Traduzione. Per una analisi del tedesco tra codici e varietà*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 6)
- Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Ricerche in corso*, 2009 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 95)
- Stefania Pavan (a cura di), *Gli anni Sessanta a Leningrado. Luci e ombre di una Belle Époque*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 7)
- Roberta Carnevale, *Il corpo nell'opera di Georg Büchner. Büchner e i filosofi materialisti dell'Illuminismo francese*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 8)
- Mario Materassi, *Go Southwest, Old Man. Note di un viaggio letterario, e non*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 9)
- Ornella De Zordo, Fiorenzo Fantaccini, *altri canoni / canoni altri. pluralismo e studi letterari*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 10)
- Claudia Vitale, *Das literarische Gesicht im Werk Heinrich von Kleists und Franz Kafkas*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 11)
- Mattia Di Taranto, *L'arte del libro in Germania fra Otto e Novecento: Editoria bibliofila, arti figurative e avanguardia letteraria negli anni della Jahrhundertwende*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 12)
- Vania Fattorini (a cura di), *Caroline Schlegel-Schelling: «Ero seduta qui a scrivere»*. Lettere, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 13)
- Anne Tamm, *Scalar Verb Classes. Scalarity, Thematic Roles, and Arguments in the Estonian Aspectual Lexicon*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 14)
- Beatrice Töttössy (a cura di), *Fonti di Weltliteratur. Ungheria*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 143)
- Beatrice Töttössy, *Ungheria 1945-2002. La dimensione letteraria*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 15)
- Diana Battisti, *Estetica della dissonanza e filosofia del doppio: Carlo Dossi e Jean Paul*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 16)
- Fiorenzo Fantaccini, Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Percorsi di ricerca*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 144)



- Martha L. Canfield (a cura di), *Perù frontiera del mondo. Eielson e Vargas Llosa: dalle radici all'impegno cosmopolita = Perù frontera del mundo. Eielson y Vargas Llosa: de las raíces al compromiso cosmopolita*, 2013 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 17)
- Gaetano Prampolini, Annamaria Pinazzi (eds), *The Shade of the Saguario / La sombra del saguario: essays on the Literary Cultures of the American Southwest / Ensayos sobre las culturas literarias del suroeste norteamericano*, 2013 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 18)
- Ioana Both, Ayşe Saraçgil, Angela Tarantino (a cura di), *Storia, identità e canoni letterari*, 2013 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 152)
- Valentina Vannucci, *Lectures anticononiche della biofiction, dentro e fuori la metafinzione*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 19)
- Serena Alcione, *Wackenroder e Reichardt. Musica e letteratura nel primo Romanticismo tedesco*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 20)
- Lorenzo Orlandini, *The relentless body. L'impossibile elisione del corpo in Samuel Beckett e la noluntas schopenhaueriana*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 21)
- Carolina Gepponi, *Un carteggio di Margherita Guidacci*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 22)
- Valentina Milli, *«Truth is an odd number». La narrativa di Flann O'Brien e il fantastico*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 23)

#### Riviste

«Journal of Early Modern Studies», ISSN: 2279-7149

«LEA – Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente», ISSN: 1824-484X

«Studi Irlandesi. A Journal of Irish Studies», ISSN: 2239-3978