

L'immram nell'Irlanda del XX secolo Una lettura comparativa dei romanzi di Flann O'Brien

Vito Carrassi

Università di Bari (<vito.carrassi@uniba.it>)

Abstract

This paper seeks to offer a unitary vision of Flann O'Brien's novels through a comparative reading with the *immram*, a genre from the Irish literary tradition with which O'Brien's work bears numerous meaningful affinities and analogies. Particular attention is devoted to the *Immram curtaig Máele Dúin*, whose fundamental characteristics we find, in variable measure and manner, in O'Brien's novels. The intolerance of linearity of plot, the digressive spirit and progression of the narration, the taste for literary artifice and meta-literary play, the centrality of the theme of guilt and above all the complete fluidity of time-space confines which are violated and continually re-defined are essential elements of O'Brien's narrative which can be recognized, albeit *in nuce*, in the *immram*.

Keywords: conceptions of time and space, Flann O'Brien, *immram*, metaliterature, narrative strategies

Prima di cominciare, mi sia concessa una premessa. Vado ad occuparmi di un autore che ho letto e riletto con crescente interesse, provando al contempo la gioia «selvaggia»¹ del lettore che si imbatte in opere da sempre agognate, tanto suonano congeniali al suo spirito, e il disagio dello studioso, che fatica a trovare la via per giungere a un'interpretazione di qualche spessore. Per tanti anni mi sono allora limitato a godere del piacere generato dalle pagine di Flann O'Brien, magari profittandone per la mia modesta attività di narratore, e ad accumulare sulla scrivania materiale critico, nella speranza di individuare, prima o poi, il mio personale percorso interpretativo. Prepotente emergeva il desiderio di offrire un contributo alla comprensione di un autore amato fin dal primo momento e che non credo abbia ancora ricevuto, in Italia, tutta la considerazione che merita. Non è stato affatto semplice scegliere e intraprendere una sola fra le molteplici opzioni d'indagine, specie se si hanno in mente

pretese di generalità, prospettive abbastanza ampie da contenere, in qualche modo, l'intera produzione romanzesca dell'autore in questione². E questo nel breve spazio di un articolo, dopo aver rinunciato, almeno per ora, alla tentazione di una vera e propria monografia³. Necessariamente condizionato dall'orientamento prevalente delle mie ricerche negli ultimi anni, mi sono infine deciso per un approccio mediato dall'illustre tradizione narrativa del Medioevo irlandese, verso cioè le fonti primigenie della scrittura di O'Brien e di tutti i suoi connazionali⁴, un repertorio probabilmente senza eguali, che il genio irregolare di Tyrone ha saputo manipolare con una maestria tutta propria – tanto che, a più di quarant'anni dalla sua morte, non mi pare sia ancora apparso chi possa reclamare un'eredità forse scomoda o forse soltanto inconsistente⁵. Una manipolazione che opera sul duplice e ambiguo registro della parodia e della nostalgia, una coppia di elevato peso specifico nella poetica e nella concezione del mondo di O'Brien, che a mio avviso istituisce uno dei nodi centrali per l'interpretazione dei suoi scritti.

Destinando a tempi più maturi analisi di più vasto respiro, mi sono qui assegnato il compito di tracciare un itinerario sufficientemente originale nel contesto degli studi consacrati a Flann O'Brien. Ho pertanto focalizzato l'attenzione su un particolare settore della tradizione poc'anzi evocata, un genere ben preciso dal quale ho tratto tutta una serie di elementi e di motivi in grado di imbastire una proficua dialettica con i cinque romanzi in questione – in rigoroso ordine cronologico: *At Swim-Two-Birds*, *The Third Policeman*, *An Béal Bocht*, *The Hard Life*, *The Dalkey Archive* (che d'ora in poi saranno indicati, rispettivamente, con le sigle: *SB*, *TP*, *BB*, *HL* e *DA*). Mi riferisco al cosiddetto *immram*, racconto di viaggio in cui eroi o santi infrangono le barriere del quotidiano, del naturale, della realtà comunemente percepita per giungere in luoghi fantastici, immaginari, ultramondani. In esso si fondono mirabilmente tradizione celtica e dottrina cristiana, entrambe orientate all'esplorazione di un aldilà che attrae molto più dell'aldiquà. Il viaggio si svolge preferibilmente in direzione occidentale, sulle onde dell'immenso e misterioso oceano, dove ci si figura la presenza di innumerevoli isole, ognuna depositaria di qualche meraviglia, solitamente anticamera di un paradiso terrestre che assume, a seconda dei casi, una connotazione profana o religiosa. Di un corpus in origine presumibilmente vasto, non molto ci è stato tramandato dai manoscritti medievali⁶, ma l'obiettivo è qui puntato su un testo in particolare, che sembra costituire il classico del genere: *Immram curaig Máele Dúin*, ossia *La navigazione della barca di Máel Dúin*⁷ (d'ora in avanti indicato con *MD*). Di esso mi servirò per abbozzare una comparazione⁸ con cui porre in rilievo rimandi, punti di contatto, analogie che, pur non implicando necessariamente un Flann O'Brien debitore nei confronti dell'*immram*, evidenziano una consonanza significativa, magari una predilezione per un settore della tradizione più di altri congeniale all'estro di uno scrittore per tanti versi inclassificabile.

Un aspetto che va subito sottolineato dell'*immram* in generale è il suo presentarsi come una sorta di 'digressione' dalla linea principale dell'illustre tradizione irlandese, quella che compone i famosi *Cicli* e che aspira a tratteggiare la Storia d'Irlanda, sia pure secondo i canoni della ricostruzione letteraria. *L'immram* rientra nella categoria medievale dei *fo-scéla*, ossia dei racconti secondari, sussidiari, rami che si dipartono dal tronco dei *prim-scéla*, i racconti principali, fondanti, per offrire un piacevole, ancorché edificante, diversivo rispetto alle vicende di maggiore spessore e importanza⁹. In tale ottica è significativa l'episodicità della narrazione, che giustappone personaggi, cose ed eventi non badando a una coerente concatenazione, a un progetto unitario, concentrandosi sulla peculiarità e la fruibilità del singolo episodio. Credo di poter affermare che tutti i romanzi di Flann O'Brien si configurano, sia dal punto di vista formale sia sul piano dei contenuti, come una continua e spassosa digressione, dove ogni occasione è buona per divagare su questo o quel tema, a dispetto di qualsiasi preoccupazione di linearità di intreccio o di argomento. Certo non mancano temi portanti, che si ritrovano lungo tutto un romanzo (si pensi all'ossessione per le biciclette di *TP* o per i gabinetti pubblici femminili di *HL*), ma, a parte la loro palese e irrisoria inconsistenza, essi vengono affogati e rimescolati all'interno di chiacchierate da pub o svagate conversazioni senza capo né coda. La digressione assurge del resto a motivo essenziale, a vera e propria scelta di poetica, in *SB*, la cui lettura è un'esperienza che vale per sé, che prescinde da vicende, personaggi e ambienti messi in scena¹⁰. Mi pare che tutta l'opera di Flann O'Brien, nella sua natura intimamente digressiva, evochi innanzitutto il piacere genuinamente umano, e tipicamente irlandese, di parlare di tutto e di tutti, di raccontare e raccontarsi senza remore, di porre nella stessa pentola gli argomenti più disparati, dalle riflessioni sull'universo e sull'eternità alle idiozie più banali o assurde.

Un genere letterario che narra di viaggi favolosi, di traversate oceaniche alla volta di territori ignoti, comunica, per contrasto, una certa insofferenza nei confronti del quotidiano, del conosciuto e dei rassicuranti confini entro i quali si conduce una vita 'normale'. In *MD* il protagonista, che pure è perfettamente integrato nello spazio chiuso della corte della sua famiglia adottiva, avverte il dovere di partire per vendicare la morte violenta del vero padre, rivelatagli da un compagno invidioso. Si tratterebbe tuttavia di un viaggio breve, verso un'isola vicina, se non fosse che Máel Dúin, avendo violato la raccomandazione del druido – per accogliere sulla barca i tre fratelli adottivi, che minacciano di annegare, mette insieme un equipaggio che eccede i diciassette membri prescrittigli –, sarà trascinato alla deriva, nel lungo e meraviglioso itinerario che costituisce l'argomento dell'opera. In tutti i romanzi in esame i protagonisti trascorrono buona parte del loro tempo in spazi ben più chiusi della corte di *MD*, spazi al limite del soffocante che quasi spontaneamente generano fughe, avventure o semplici (si fa per dire) divagazioni: la stanza da letto del protagonista in *SB*, la casa di Mathers e la caserma dei poliziotti in

TP, la lurida e sovraffollata capanna in *BB*, il soggiorno di casa Collopy in *HL*, la specie di pub del Colza Hotel in *DA*. Invero il peso esercitato dagli spazi chiusi sull'economia dei testi varia da caso a caso: se in *TP* e in *BB* è l'intera ambientazione a dare un senso di assoluta chiusura (un aldilà infernale ermetico e circolare da una parte, un paese della Gaeltacht a cui il sole è ignoto, perennemente in balia di pioggia e oscurità, dall'altra), in *DA* si percepisce invece un'atmosfera molto più ariosa e luminosa, a segnare, come vedremo, una sorta di svolta finale nella poetica o'brieniana.

Si diceva della violazione come causa scatenante del viaggio oceanico in *MD*. È questo un tema, insieme a quello connesso della colpa, che ritorna insistentemente nei nostri romanzi¹¹ e che intrattiene un legame organico con le peregrinazioni di vario tipo affrontate dai protagonisti. Lo studente-scrittore di *SB*, che vaga tra una molteplicità di livelli narrativi e tra personaggi che gli prendono la mano, è colpevole di indolenza, trascorrendo ore e ore a letto invece di studiare, violando così l'autorità dello zio¹²; l'innominato io narratore di *TP*, che dopo la sua morte erra senza sosta nell'inferno presieduto dai tre poliziotti, è colpevole di omicidio e viola pertanto la legge divina e umana; il giovane Bonaparte di *BB*, la cui ascesa al Picco dell'Affamato sa di sfida al destino, sconta la colpa di essere gaelico e figlio di un padre galeotto; il signor Collopy di *HL*, che scomoda addirittura il papa per i suoi progetti, pecca per un'eccessiva intraprendenza che attenta all'ordine costituito; in *DA* il fantomatico De Selby, che riesce a fermare il tempo e a dialogare con i santi sotto il mare, si macchia di superbia intellettuale, nella sua sfida all'ordine naturale e allo stesso volere divino.

Ma vediamo come si configura concretamente la vocazione a 'evadere' dalla norma, a 'scombinare' i piani del reale, a 'scoprire' nuove prospettive da cui osservare il mondo o a 'inventare' veri e propri mondi alternativi. Prima tuttavia una considerazione che giudico doverosa ed essenziale. Tanto nell'*immram* classico quanto in quello moderno disegnato da Flann O'Brien emerge in tutto il suo rilievo il carattere puramente 'letterario' di ciò che è evocato; se per il primo si tratta di un aspetto innato, organico alla cultura in cui è immerso, pur se non apertamente dichiarato – anche perché manca una sicura percezione del confine fra ciò che è reale, tangibile, e ciò che è immaginario, letterario appunto –, per il secondo diventa quasi una missione sbandierare, con tanto d'enfasi, l'armamentario di artifici e di *fictiones* insito nell'elaborazione letteraria, gettando il lettore nel bel mezzo dei processi e delle contraddizioni che animano l'opera dello scrittore e della tradizione a cui si riallaccia¹³; O'Brien non si perita di incamminarsi verso un pericoloso punto di rottura, almeno finché non cede al richiamo di una realtà ordinaria ma rassicurante, in cui ritornare a nutrirsi, almeno apparentemente, delle umane illusioni.

MD si dipana in una peregrinazione composta da trentadue stazioni, ognuna delle quali latrice di uno o più fenomeni destinati a sollecitare la

curiosità dei viaggiatori e dei lettori, a destare il loro stupore ma anche ad accrescere la conoscenza di un creato più eterogeneo e impressionante di quel che si potrebbe credere. Le isole esplorate si rivelano talvolta come fonti di ristoro, per marinai perennemente sul punto di morire di fame o di sete¹⁴, talaltra come fonti di pericolo, allorché ci si imbatte in bestie spaventose o in esseri connotati in senso demoniaco. Talvolta si prestano ad essere semplicemente osservate, magari per leggervi una qualche allegoria¹⁵, talaltra sono teatro di incontri edificanti con eremiti ricoperti soltanto dalla foltissima capigliatura o con devote fanciulle che si prendono cura dei prostrati viandanti¹⁶. Ma tale e tanta è la varietà con cui le frontiere della verosimiglianza vengono allegramente infrante che solo una lettura diretta può darne un'esatta cognizione. Vorrei però rimarcare come il viaggio culmini nell'approdo all'isola dell'eterna giovinezza, una sorta di paradiso terrestre dove gli uomini godono delle grazie e delle premure di splendide donne, dove soprattutto il tempo diventa relativo, arrestando l'inesorabile flusso che caratterizza la vita terrena. Solo l'insistenza dei compagni convince Máel Dúin ad abbandonare la tentazione dell'immortalità per proseguire il viaggio che, dopo ulteriori tappe intermedie, lo condurrà a destinazione, ovvero dall'assassino del padre che egli, su consiglio dell'ultimo eremita incontrato, invece di uccidere perdona. Tutto lo spettacolo offerto dall'*immram* prende forma grazie all'accumularsi di elementi e motivi tratti da un vastissimo repertorio di testi, più o meno classici¹⁷, che costituisce l'orizzonte mentale e fantastico di un autore il quale, al massimo, si concede qualche ricamo personale. È forte, specie per un lettore moderno, la sensazione di un procedere artificioso, quasi meccanico, finalizzato alla 'costruzione' di un testo che deve 'impressionare' il proprio pubblico.

Confini d'ogni sorta vengono non solo oltrepassati, ma confusi e messi in discussione nei romanzi di Flann O'Brien. I primi due ne fanno anzi un'autentica ragion d'essere: il continuo slittare da un livello narrativo all'altro dei personaggi e/o autori di *SB* solleva più di un dubbio sul loro statuto ontologico e su quello della stessa condizione umana; lo svolgersi, a partire dal terzo capitolo, della vicenda di *TP* in un aldilà raccontato da un morto determina una trasgressione che sembra annullare la distanza tra vita e morte. In ciascuno di essi è possibile nondimeno isolare una o più sezioni caratterizzate da veri e propri *immram*, senz'altro differenti per natura, spessore e peso narrativo, ma che sembrano porre in primo piano il tema del tempo, della percezione e della consistenza temporale, magari raffrontandolo direttamente con quello dell'eternità: in tali frangenti il parallelo con la tradizione medievale – e in particolare con l'approdo di *MD* nell'isola di eterna giovinezza – diventa quanto mai probante.

Alla base del disordine diegetico, del *pastiche* metanarrativo¹⁸, del sostanziale caos che caratterizzano *SB* può essere ravvisato un processo di sfasatura temporale, in grado di far convergere in un'inquietante e bizzarra sincronia piani diacronicamente anche molto distanti. Qui l'*immram* ha una consi-

stenza spaziale molto relativa, visto che, a rigore di logica narrativa¹⁹, tutto si svolge all'interno della camera da letto dello studente-scrittore, al massimo con qualche puntata in ordinari interni dublinesi. L'infrazione è perciò data dall'incontro-scontro fra personaggi afferenti a epoche e tradizioni diverse, i quali evadono dai propri ambiti di pertinenza per approdare in una 'terra incognita' che si materializza dal nulla proprio in virtù del loro confluire. Qui non ci sono individui in carne e ossa, almeno in senso stretto, che si muovono in direzione di luoghi fantastici, ma, al contrario, personaggi di fantasia che, sfuggiti alle maglie opprimenti di specifici contesti storico-letterari²⁰, irrompono non solo in un romanzo del XX secolo, ma nella vita stessa del suo autore. In quanto afferenti alla sfera del soprannaturale (Good Fairy e il Pooka Mac Phellimey) o a quella letteraria (da Sweeny e Finn Mac Cool fino a John Furriskey e allo stesso Trellis), tali personaggi risultano peraltro esponenti di una dimensione estranea al flusso temporale, elementi immortali, trascendenti che, in qualche modo, interagiscono con la sfera della terrena immanenza, dell'umana transitorietà. Se in *MD* erano stati Máel Dúin e compagni a partire alla volta dell'aldilà, *SB* inverte i ruoli, come si evince fin dalle primissime pagine: «After an interval Finn MacCool, a hero of old Ireland, came out before me from his shadow»²¹. Finn entra dunque in scena prima ancora che l'io narrante inserisca un estratto del suo dattiloscritto o parli del suo alter-ego Trellis, a sancire l'autonomia di un personaggio che, al pari dei suoi colleghi, appare libero di saltare da un piano all'altro, incurante di qualsiasi norma cronologica. Esempio in tal senso è il viaggio intrapreso dai vari personaggi per assistere alla nascita di Orlick: fianco a fianco, con tutta naturalezza, vediamo procedere esponenti di tempi e mondi, più o meno lontani tra loro, il cui ininterrotto dialogo traccia una fitta e inestricabile rete che connette da un capo all'altro la tradizione narrativa irlandese. E da un capo all'altro della tradizione, appunto, Trellis attinge le figure che gli servono a costruire il suo romanzo nel romanzo, per poi obbligarle a convivere con lui, materialmente, sotto lo stesso tetto: una coesistenza che disegna una condizione del tutto anormale, fonte di indistinzione fra (ri)creatore e (ri)creati, ma anche all'origine delle evasioni di personaggi che, approfittando delle frequenti dormite di Trellis, possono volgersi alla scoperta di una realtà più vasta di quella loro assegnata. Il 'passatempo' letterario dello studente, buono a riempire le lunghe ore trascorse a letto, diventa così funzionale a un inesauribile girovagare nel tempo e nello spazio che apre orizzonti apparentemente sconfinati. Sembra riconoscerlo lo stesso zio, campione di realistica concretezza, che quasi chiude il romanzo con una citazione che, inconsapevolmente e ironicamente, riabilita le stravaganti elucubrazioni del nipote: «There are more things in life and death than you ever dreamt of, Horatio»²².

Il protagonista di *TP*, dopo la sua inopinata morte, si ritrova a peregrinare in un mondo che si caratterizza subito per una stranezza fuori dalla norma, una singolarità "irreale":

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.²³

Un'impressione che si accentua allorché giunge in prossimità della caserma di polizia:

As I came round the bend of the road an extraordinary spectacle was presented to me. About a hundred yards away on the left-hand side was a house which astonished me. It looked as if it were painted like an advertisement on a board on the roadside and indeed very poorly painted. It looked completely false and unconvincing. It did not seem to have any depth or breadth and looked as if it would not deceive a child.²⁴

Questa descrizione ci situa in un luogo dai contorni palesemente, smaccatamente innaturali, artificiali, fittizi, un posto che imita la nostra realtà alla stregua di un disegno infantile, capace d'altra parte di infondere, nel protagonista come nei lettori, lo stesso disagio che si prova dopo un incubo notturno. *L'immram* delineato da *TP* si dipana dunque in un aldilà tutt'altro che desiderabile, una sorta di inferno nel quale la dimensione temporale si ripiega in una circolarità senza sbocco, argutamente evocata dal costante riferimento alle biciclette. In un simile contesto è bandita ogni ipotesi di movimento, di mutamento, tutto ciò che sembra accadere non è che un'illusione offerta da un presente immobile. Non a caso il quarto capitolo si apre con una delle tante teorie stravaganti di De Selby, per cui «a journey is an allucination», teoria senz'altro infondata in una realtà soggetta alle comuni leggi spazio-temporali, ma perfettamente plausibile nel regno governato dai tre poliziotti²⁵. Tant'è che le ultime tre pagine del romanzo, in cui il protagonista si trascina dietro il complice Divney, ricalcano, parola per parola, quelle relative al primo impatto con la caserma. È però nell'ottavo capitolo che si raggiunge il culmine della straordinaria avventura di *TP*, allorché i poliziotti Pluck e MacCruiskeen, in compagnia dell'io narrante, scendono nelle viscere della terra per mezzo di un ascensore. Veniamo così calati nella matrice infera del mondo, nel luogo dove tutto ciò che esiste viene creato, grazie alla sostanza universale, l'*omnium*, una sorta di risposta letteraria alla teoria atomica. All'interno di un ambiente, se possibile, più freddo e inquietante di quanto esperito in precedenza, si entra in contatto con ciò che viene esplicitamente definito «eternità». Qui svanisce totalmente qualsiasi residuo di ordine spazio-temporale, qualunque legge di verosimiglianza; emblematica, in proposito, la reazione del protagonista di fronte agli oggetti prodotti da MacCruiskeen:

I can only say that these objects, not one of which resembled the other, were of known dimensions. [...] Simply their appearance, if even that word is not inadmissible, was not understood by the eye and was in any event indescribable. That is enough to say.²⁶

Si tocca qui il fondo, in ogni senso, dell'evasione narrativa di O'Brien, si giunge ai limiti stessi del concepibile e dell'esprimibile, quasi un punto di non ritorno che pare rispecchiare, sia pure da una prospettiva profondamente ironica, ansie, aspirazioni, timori ben radicati nell'inconscio umano.

Il villaggio di Corkadoragha, che può essere considerato come il (degradato) ombelico dell'(anti)mondo gaelico – quello stereotipato e banalizzato da una politica, da una letteratura, da un'opinione comune del tutto indigeste a Flann O'Brien, cui infatti non risparmia i suoi esilaranti e velenosissimi strali – più che fare da sfondo alle vicende narrate in *BB*, appare il vero protagonista del libro. Al suo interno si svolge una storia tutta chiusa in se stessa, pervicacemente avvinta a una preziosa tradizione che va preservata dalla scomparsa. Le condizioni climatiche cronicamente avverse fungono da vera e propria barriera contro il mondo esterno, non tanto a inibire qualsiasi contatto con esso, quanto a custodire un'unicità che sembra disegnare una cartolina più che un paese, in cui è ospitata un'accozzaglia di personaggi da bassa letteratura piuttosto che una comunità umana: il costante riferimento ai buoni libri gaelici da parte di Old-Grey-Fellow, che su di essi modella la condotta sua e altrui, ci consegna una realtà fatalmente contrassegnata dall'artificio letterario. In questa specie di mondo incantato, dove la vita si compie attraverso una ritualità ossessivamente ripetitiva – magari ad uso e consumo di turisti e studiosi alla ricerca dell'autentico spirito gaelico –, dove un giorno non si distingue dall'altro, dove ciò che è scritto non si discute, dove in definitiva il tempo sembra essersi arrestato, si avverte un bisogno quasi fisico di evasione. Ciò che altrove non sarebbe che un'innocente scampagnata, a Corkadoragha assume proprio i tratti dell'*immram*, giacché tutto ciò che è là fuori rappresenta un altro mondo e un altro tempo. Il viaggio in una landa mitizzata, le Rosses, organizzato da Old-Grey-Fellow per andare a caccia (ovvero per rubare), diventa per il giovane Bonaparte l'occasione per ampliare il proprio angusto orizzonte; se da un lato egli scopre l'esistenza di un cielo sereno e luminoso, dall'altro viene ospitato in una casa in cui ha luogo una scena che rispetta, nei minimi dettagli, una precedente descrizione di Old-Grey-Fellow tratta dai buoni libri gaelici. L'incontro notturno con il mostruoso «Sea-cat» concede finalmente al ragazzo il brivido di un'avventura, che però ne mette a repentaglio la vita: Corkadoragha si trasforma allora in una meta sospirata, nel luogo ancestrale in cui ritrovare le proprie certezze. Ma il vero *immram* Bonaparte lo vive più tardi, allorché, nel bel mezzo di una pioggia torrenziale, decide di intraprendere la scalata al monte dove si dice sia giunto, tempo addietro, l'unico superstite di un diluvio abbattutosi su Corkadoragha. Questo Noè in salsa gaelica, dall'emblematico nome di Maeldoon O'Poenassa, si era salvato a bordo di una barca appositamente costruita, portandosi dietro tutti i beni che era riuscito ad arraffare agli sventurati compaesani: l'obiettivo di Bonaparte è quello di impossessarsi di tale tesoro, unica prospettiva di riscatto da una vita inesorabilmente grama. L'ascesa al Picco dell'Affamato assume

allora il duplice aspetto della fuga da una miseria e da un clima dispensatori di morte, e del viaggio a ritroso nel tempo, alla volta di un passato non troppo lontano ma che sembra delineare una sorta di mitico eden, non a caso collocato sulla cima di un monte. Non solo Bonaparte trova il tesoro – che in seguito rappresenterà la ragione della sua fatale rovina –, non solo scopre l'esistenza di una miracolosa sorgente di whiskey, ma si imbatte nello stesso Maeldoon, la cui inerte carcassa si rianima improvvisamente per ripetere, per filo e per segno, una storia già ascoltata sulle Rosses. Il racconto del morto che torna in vita, invece che aprire scenari meravigliosi, ratifica in maniera inequivocabile un'immobilità temporale che è cifra esistenziale di *BB*; assistiamo anzi a una sorta di passaggio di consegne fra un eroe che, almeno nel nome e nell'eloquio²⁷, rimanda a una tradizione prestigiosa, e un moderno antieroe che di quella tradizione è l'indegno ma ineluttabile erede.

Malgrado l'«insolito» realismo che lo pervade, con quella squallida quotidianità che pare asfissiare la vicenda e i suoi personaggi e tarpare le ali alla fantasia, anche in *HL* è possibile intravedere squarci di *immram*. Il ripiegarsi di *HL* all'interno di confini e ambienti più 'ragionevoli' non deve farci perdere di vista la maestria del nostro autore nel 'modellare' le situazioni più improbabili, offrendoci inconsueti, ingegnosamente spassosi punti di vista da cui osservare – e 'demolire' – la banalità (talvolta solo apparente) del reale. Dalla mancanza di spessore, di sostanza dei fatti narrati sembra uscire ulteriormente esaltata la funzione 'mistificatrice' della letteratura, capace di coprire con i suoi artifici un nulla esistenziale²⁸. Le parole, dette o scritte, assurgono così a un ruolo centrale, antidoto a una stagnazione temporale che viene distintamente avvertita da chi racconta: «The years passed slowly in this household where the atmosphere could be described as a dead one»²⁹. Posto che a Collopy bastano le interminabili e sconclusionate chiacchierate con padre Fahrt per ingannare il tempo – conversazioni la cui ripetitività è esorcizzata dalla varietà tipicamente o'brieniana degli argomenti e l'evocazione di un progetto destinato a rivoluzionare la vita delle donne – e che Finbarr, l'io narrante, il tempo se lo lascia sostanzialmente scivolare addosso, senza tanti patemi, è Manus, «the brother», l'unico a tentare concretamente di smuovere lo *status quo*. La sua inclinazione furfantesca cela una notevole inventiva, la sua capacità di raggirare il prossimo per arricchirsi si basa, in effetti, sulla manipolazione di libri: il suo *immram* si configura in primo luogo come un viaggio nel labirinto della biblioteca, egli naviga nel *mare magnum* della scrittura in cerca delle parole con cui 'incantare' i propri interlocutori a distanza. La decisione di partire per trasferirsi in una metropoli come Londra si impone quale necessità vitale per lui, dal momento che la sua vita ha nel frattempo acquisito un ritmo del tutto inconciliabile con quello compassato e immutabile di casa Collopy. In una delle lettere inviate al fratello minore dalla residenza londinese, Manus, nel delineare le finalità della sua fantomatica London University Academy, evoca una visione utopica del futuro, la creazione di un autentico mondo nuovo:

We plan the world of the future, [...] not really a Utopia but a society in which all *unnecessary* wrongs, failures, and misbehaviours are removed. [...] Every day you meet people going around with two heads. They are completely puzzled by life, they understand practically nothing and are certain of only one thing – that they are going to die. I am not going to go so far as to contradict them in that but I believe I can suggest to them a few good ways of filling up the interval.³⁰

Al pari di uno stregone, Manus si propone di intervenire sul flusso temporale per allontanare il più possibile lo spettro della morte; medita di alterare la percezione del tempo per offrire una vita sempre più depurata dal male e dall'insuccesso, quasi preconizzando un ritorno all'età dell'oro. Lodevoli intenzioni che però, all'atto pratico, si materializzano – come è logico per una storia di Flann O'Brien – in soluzioni troppo strampalate per non dar luogo a esiti imponderabili. Esempio, in tal senso, è la sorte che tocca a Collopy, per curare il quale Manus prescrive «Gravid Water». Il risultato, potere delle parole, è un esorbitante e inarrestabile aumento di peso corporeo, che conduce infine il paziente a una morte assurda, seguita da un'istantanea decomposizione. Un episodio dai contorni favolosi, che pare improvvisamente inghiottire la squallida *routine* fin lì accuratamente descritta. Non credo sia casuale che ciò avvenga in occasione del pellegrinaggio a Roma, finalizzato all'incontro col papa, un autentico *immram* per chi, come Collopy, non aveva mai varcato la soglia di casa e che si rivela, in ultima istanza, letale.

Si potrebbe forse considerare *DA* come l'unico spiraglio di luce nella produzione romanzesca di Flann O'Brien, tutta tesa a sconvolgere e a dissolvere, con la sua ironia dissacrante, qualsiasi umana certezza o illusione; lo si potrebbe in particolare leggere quale terreno e accomodante *pendant* dell'ultraterreno e tenebroso *TP*, con cui condivide, tra l'altro, un personaggio eccentrico come pochi, De Selby, e l'ossessione per le biciclette, ancora una volta incarnata da un poliziotto, che riprende, parola per parola, una teoria già espressa dai suoi predecessori. Tempo ed eternità, infinito e aldilà rappresentano temi di costante dibattito in *DA*, alimentato dalle stravaganti – ma non troppo, se le valutiamo alla luce delle acquisizioni della scienza novecentesca – elucubrazioni del teologo-fisico De Selby, che fanno vacillare le fondamenta stesse dell'ordinaria visione del mondo e della vita. Soprattutto perché colui che dichiara «Consideration of time [...] from intellectual, philosophic or even mathematical criteria is fatuity, and the preoccupation of slovens»³¹, dispone dei mezzi per dimostrare i suoi assunti iconoclastici. E qui subentra forse l'episodio più aderente al modello offerto dall'*immram* di tutta la produzione di Flann O'Brien. De Selby guida infatti Mick e Hackett – la coppia di amici a cui affida le sue confidenze – in un'immersione nelle acque della baia di Dublino dove, servendosi di una sostanza capace di sospendere l'illusorio fluire del tempo, concede loro l'opportunità di incontrare e ascoltare un individuo proveniente dall'altro mondo, sant'Agostino. I due vivono così, in prima persona, un'esperienza che pare confermare le tesi del

loro interlocutore, e sono pure testimoni di una conversazione in cui questioni biografiche e dispute sui massimi sistemi vengono dibattute nei toni irriverenti e scanzonati tipici del nostro autore. Ma De Selby esprime anche l'intenzione di cancellare per sempre ogni forma di vita dalla faccia della Terra, sempre giovandosi del suo diabolico *PMD*, un'intenzione che, dopo l'avventura sottomarina, non può essere sottovalutata. Ecco allora che Mick si accolla il gravoso compito di opporsi ai piani di De Selby, assumendo di fatto, lui uomo qualunque dell'umile e sonnacchiosa Dalkey, i panni dell'eroe leggendario. Soprattutto si carica di una consapevolezza ad ampio spettro, che gli deriva dall'incontro con il suo folle rivale e che gli consente di agire a cavallo tra l'esistenza quotidiana e una prospettiva di respiro universale, tra la vita terrena e la vita ultraterrena, tra la realtà tangibile e quella ricreata in una sorta di commedia:

Hackett, he said, I have been much more mixed up in this supernatural play-acting than you have. One way or another it is going to end soon. But I've learnt something – something deep and valuable. First, that there *is* another world, though my glimpses of it have been uncertain and distorted. Second, that I have an immortal soul, which I have been doing nothing to safeguard. Third, that the life I have been living is futile and, indeed, laughable.³²

In questa riflessione si sommano problematiche che rispecchiano tanta parte della narrativa di O'Brien, con i suoi personaggi eternamente in bilico fra dimensioni più o meno antitetiche, nel bel mezzo di vicende che rimandano appunto all'estenuante peregrinare dell'*immram*. Mick, proprio come Máel Dúin, tentenna affascinato dinanzi agli scenari di eternità spalancatigli da De Selby, ma infine ritorna a immergersi nel tempo mortale, da dove riesce a sventare il rischio di una catastrofe che solo un uomo traboccante di scienza e di presunzione intellettuale può ritenere auspicabile. Mick, invece, come redento dalla sua impresa, si sente fatalmente richiamato dalla sua Mary e dalla comprensibile esigenza di una vita serena e feconda, in una sorta di 'chiusura domestica che è però indispensabile fonte di continuità'³³:

«[...] And the little house? I suppose we'll live there? There's nothing like a roof over your head. It's an old-fashioned idea, but a roof means security – for ourselves and the family».

«The family?».

«Yes, Mick. I'm certain I'm going to have a baby».³⁴

Sembra davvero di leggere il congedo autorassicurante di uno scrittore ormai giunto al capolinea della sua mirabolante parabola letteraria (ed esistenziale). Ma forse dobbiamo leggervi pure il logico approdo di un estremo tentativo di 'costruire' un proprio mondo, magari poco attraente ma di umatissimo spessore, da edificare sulle superbe macerie lasciate da una scintillante attività di 'decostruzione'.

Note

¹ Cfr. D. Jacquin, *Flann O'Brien's Savage Mirth*, in A. Clune, T. Hurson (eds), *Conjuring Complexities. Essays on Flann O'Brien*, The Institute of Irish Studies, The Queen's University of Belfast, Belfast 1997, pp. 1-7.

² Altrettanto interessante sarebbe d'altronde puntare l'obiettivo sul resto della produzione narrativa (e teatrale) e su quella giornalistica, sia per lo stretto legame con la produzione maggiore, sia soprattutto per l'intrinseco valore. Giusto per avere un'idea della particolarità del Flann O'Brien giornalista, con la sua eccelsa capacità di far interagire realtà quotidiana e finzione letteraria, consiglio S. Young, *Fact/Fiction: Cruiskeen Lawn, 1945-66*, in A. Clune, T. Hurson (eds), *Conjuring Complexities*, cit., pp. 111-118.

³ Una tentazione a cui, in effetti, non molti hanno ceduto. Basti pensare che in Italia, a tutt'oggi, disponiamo di un solo studio dedicato all'intero corpus romanzesco di Flann O'Brien: R. Ferrari, *La scrittura come travestimento dell'io. La narrativa di Flann O'Brien*, ETS, Pisa 1995. Ad ogni modo resta ancora unica, per la completezza del suo approccio, l'ormai classica monografia di A. Clissmann, *Flann O'Brien. A Critical Introduction to his Writings*, Gill and Macmillan, Dublin 1975.

⁴ In quest'ottica segnalo l'interessantissimo saggio di M.A. Quintelli-Neary, *Folklore and the Fantastic in Twelve Modern Irish Novels*, Greenwood Press, Westport, CT-London 1997.

⁵ In un primo tempo avevo optato per un saggio intitolato *Flann O'Brien: dall'incontinenza all'inconsistenza*. In esso il concetto di inconsistenza sarebbe stato sviluppato come concetto chiave, e non certo in senso negativo, per comprendere l'opera di Flann O'Brien. Chi ha letto almeno uno dei suoi romanzi o magari qualche suo articolo giornalistico può senz'altro intuire il valore 'catartico' di tale categoria.

⁶ Si veda H.P.A. Oskamp, *The Voyage of Máel Dúin*, Wolters-Noordhoff Publishing, Groningen 1970, pp. 16-19.

⁷ In italiano disponiamo della traduzione, con commento e note, a cura di Melita Cataldi, in *Antiche storie e fiabe irlandesi*, Einaudi, Torino 1985, pp. 188-212. A questa rimando per chi volesse leggere e apprezzare il testo nella sua interezza e autonomia.

⁸ Cfr. J. Farnon, *Motifs of Gaelic Lore and Literature in An Béal Bocht*, in A. Clune, T. Hurson (eds), *Conjuring Complexities*, cit., pp. 89-109, dove si riconosce una «close resemblance», tanto strutturale quanto tematica, tra *BB* e *MD*, all'interno di un più ampio discorso sulle fonti della tradizione poetica e narrativa utilizzate da Flann O'Brien per parodiare il *Gaelic Revival*.

⁹ Su questa distinzione cfr. H.P.A. Oskamp, *The Voyage of Máel Dúin*, cit., p. 15.

¹⁰ Cfr. M. Gallagher, *Flann O'Brien, Myles na Gopaleen et les autres. Masques et humeurs de Brian O'Nolan, fou-littéraire irlandais*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq 1998, p. 99: «De même que l'art moderne suscite au spectateur une réaction indépendante de l'éventuel sujet qui l'inspire, *At Swim* communique au lecteur une expérience qui tient à l'«acte» de lire plus qu'au sujet de la lecture».

¹¹ Cfr. R. Ferrari, *La scrittura come travestimento dell'io*, cit., p. 11: «Impossibile è accostarsi ai cinque romanzi [...] senza notare il continuo ripresentarsi dal primo all'ultimo del duplice tema del peccato e dell'espiazione, all'interno di un'atmosfera kafkiana creata da un ambiguo mescolarsi della mania di persecuzione ad un oscuro senso di colpa, che produce il terrore della condanna e insieme il desiderio di essa».

¹² Un'altra colpa che potrebbe essergli imputata è quella di superbia in campo letterario. Come tale potremmo infatti interpretare la dichiarazione con cui apre il romanzo, allorché invoca un testo con tre inizi indipendenti e paralleli: il caos narrativo (almeno apparente) che segue sarebbe pertanto una sorta di castigo contro chi ha osato spingersi al di là dell'umana (e letterariamente) possibile.

¹³ Sulla natura eminentemente e radicalmente *metafictional* dell'opera di Flann O'Brien rimando a K. Hopper, *Flann O'Brien: A Portrait of the Artist as a Young Post-Modernist*, 2nd edition, Cork UP, Cork 2009.

¹⁴ Esempio, in tal senso, è il caso di isole che ospitano residenze disabitate ma accuratamente apparecchiate per sovvenire alle necessità di Máel Dúin e dei compagni.

¹⁵ Nella sua eccellente analisi di *MD*, Oskamp (*The Voyage of Máel Dúin*, cit.) deve a volte confessare l'insormontabile opacità di episodi troppo legati a un contesto a noi ormai estraneo o magari figli del capriccio fantastico dell'autore.

¹⁶ O magari si viene a conoscenza di persone che potrebbero aver letto con parecchi secoli d'anticipo le opere di Flann O'Brien: mi riferisco all'isola abitata da coloro che giocano e ridono senza sosta ...

¹⁷ Si veda M. Cataldi (a cura di), *Antiche storie e fiabe irlandesi*, cit., p. 211: «Composta molto probabilmente in ambiente monastico, *La navigazione della barca di Máel Dúin* è opera di carattere letterario che attinge ampiamente al patrimonio della cultura secolare e di quella ecclesiastica: vi confluiscono cioè sia i temi delle *echtraí* che quelli edificanti delle *peregrinationes pro Deo* eremitiche, narrate riprendendo motivi biblici (l'Eden, la Terra promessa, i Nazirei) e motivi anacoretici orientali».

¹⁸ Cfr. O. De Zordo, *At Swim-Two-Birds di Flann O'Brien: pastiche e meta-romanzo*, in C. De Stasio, M. Gotti, R. Bonadei (a cura di), *La rappresentazione verbale e iconica: valori estetici e funzionali*, Guerini, Milano 1990, pp. 133-138.

¹⁹ Magari quella invocata da Philip J.M. Sturgess nella sua lettura di *SB* in *Narrativity*, Clarendon Press, Oxford 1992, pp. 235-259.

²⁰ Cfr. M. Cataldi, *Mito edenico, utopia e fantascienza nella narrativa di Flann O'Brien*, in V. Fissore, N. Neri et al., *Utopia e fantascienza*, Giappichelli, Torino 1975, p. 149: «Scopriamo allora che, al di là della molteplicità di gerghi e stili, la successione dei piani prima individuata si ripresenta come successione storica di ambiti linguistici e culturali. Tra questi alcuni ci sembrano chiaramente individuabili e si devono così ordinare: 1) Saga alto-irlandese: Sweeny; 2) Epica medio-irlandese: Finn; 3) Letteratura classico-barocca: Orlick; 4) Romanzo ottocentesco: Trellis». Tralascio lo studente e O'Brien (con cui si conclude l'elenco proposto da Cataldi) in quanto ininfluenti ai fini del mio discorso.

²¹ F. O'Brien, *The Complete Novels*, Everyman's Library, New York-London-Toronto 2007, p. 9.

²² Ivi, p. 213.

²³ Ivi, p. 253.

²⁴ Ivi, p. 265.

²⁵ Ma tutto il corpus teorico di De Selby, accuratamente commentato in note talvolta lunghissime, si presta a riflettere e a sorreggere l'innovativa idea che Flann O'Brien ci offre dell'*otherworld*; una visione che peraltro istituisce una dialettica certamente ironica, ma a suo modo proficua, con le più importanti teorie scientifiche elaborate nel XX secolo, dalla relatività di Einstein alla quantistica di Planck.

²⁶ F. O'Brien, *The Complete Novels*, cit., p. 343.

²⁷ Infatti recita la sua storia in un gaelico del IX secolo, l'aurea lingua in cui è tramandato *MD*. Un anacronismo che da un lato ci autorizza a vedere nel Maeldoon di *BB* una reincarnazione del suo eccelso quasi omonimo, dall'altro accentua l'idea di regressione temporale generata dal viaggio di Bonaparte: cfr. J. Farnon, *Motifs of Gaelic Love and Literature*, cit., p. 108.

²⁸ Cfr. la nota di Gianni Celati in F. O'Brien, *L'ardua vita*, trad. it. di D. Benati, B&Giano, Varese 2002, p. 195: «La narrazione diventa una facciata di parole, dietro a cui non si sa bene se ci sia davvero qualcosa, se ci possa mai essere qualcosa, oppure ci sia solo il buco nero delle cose non dette».

²⁹ F. O'Brien, *The Complete Novels*, cit., p. 509.

³⁰ Ivi, p. 566.

³¹ Ivi, p. 618.

³² Ivi, p. 752.

³³ Cfr. C. Morash, *Augustine... O'Brien... Vico... Joyce*, in A. Clune, T. Hurson (eds), *Conjuring Complexities*, cit., p. 142: «[*The Dalkey Archive*] final action is one of retrenchment in a suburban Eden of the old social and religious verities, such as marriage and childbirth. [...] Mick gets the chance to begin again, firmly rooted in the world of 'common sense'».

³⁴ F. O'Brien, *The Complete Novels*, cit., p. 787.

Opere citate

- Cataldi Melita, *Mito edenico, utopia e fantascienza nella narrativa di Flann O'Brien*, in N. Neri, V. Fissore et al., *Utopia e fantascienza*, Giappichelli, Torino 1975, pp. 142-158.
- (a cura di), *Antiche storie e fiabe irlandesi*, Einaudi, Torino 1985.
- Clissmann Anne, *Flann O'Brien. A Critical Introduction to His Writings*, Gill and Macmillan, Dublin 1975.
- Clune Anne, Hurson Tess (eds), *Conjuring Complexities. Essays on Flann O'Brien*, The Institute of Irish Studies, The Queen's University of Belfast, Belfast 1997.
- De Zordo Ornella, *At Swim-Two-Birds di Flann O'Brien: pastiche e meta-romanzo*, in C. De Stasio, M. Gotti, R. Bonadei (a cura di), *La rappresentazione verbale e iconica: valori estetici e funzionali*, Guerini, Milano 1990, pp. 133-138.
- De Stasio Clotilde, Gotti Maurizio, Bonadei Rossana (a cura di), *La rappresentazione verbale e iconica: valori estetici e funzionali*, Guerini, Milano 1990.
- Farnon Jane, *Motifs of Gaelic Lore and Literature in An Béal Bocht*, in A. Clune, T. Hurson (eds), *Conjuring Complexities. Essays on Flann O'Brien*, The Institute of Irish Studies - The Queen's University of Belfast, Belfast 1997, pp. 89-109.
- Ferrari Roberta, *La scrittura come travestimento dell'io. La narrativa di Flann O'Brien*, ETS, Pisa 1995.
- Gallagher Monique, *Flann O'Brien, Myles na Gopaleen et les autres. Masques et humeurs de Brian O'Nolan, fou-litteraire irlandais*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq 1998.
- Hopper Keith, *Flann O'Brien: A Portrait of the Artist as a Young Post-Modernist*, II edizione, Cork UP, Cork 2009.
- Jacquini Danielle, *Flann O'Brien's Savage Mirth*, in A. Clune, T. Hurson (eds), *Conjuring Complexities. Essays on Flann O'Brien*, The Institute of Irish Studies, The Queen's University of Belfast, Belfast 1997, pp. 1-7.
- Morash Chris, *Augustine... O'Brien... Vico... Joyce*, in A. Clune, T. Hurson (eds), *Conjuring Complexities. Essays on Flann O'Brien*, The Institute of Irish Studies - The Queen's University of Belfast, Belfast 1997, pp. 133-142.
- Neri Nicoletta, Fissore Valerio et al., *Utopia e fantascienza*, Giappichelli, Torino 1975.
- O'Brien Flann, *At Swim-Two-Birds*, Longman's, London 1939.
- , *An Béal Bocht*, Dolmen, Dublin 1941.
- , *The Hard Life*, MacGibbon and Kee, London 1961.
- , *The Dalkey Archive*, MacGibbon and Kee, London 1964.
- , *The Third Policeman*, MacGibbon and Kee, London 1967.
- , *L'ardua vita*, trad. it. di D. Benati, con una nota di G. Celati, Giano, Varese 2002.
- , *The Complete Novels*, Everyman's Library, New York-London-Toronto 2007.
- Oskamp H.P.A., *The Voyage of Máel Dúin*, Wolters-Noordhoff Publishing, Groningen 1970.
- Quintelli-Neary M.A., *Folklore and the Fantastic in Twelve Modern Irish Novels*, Greenwood Press, Westport, CT-London 1997.
- Sturgess P.J.M., *Narrativity*, Clarendon Press, Oxford 1992.
- Young Steven, *Fact/Fiction: Cruiskeen Lawn, 1945-66*, in A. Clune, T. Hurson (eds), *Conjuring Complexities. Essays on Flann O'Brien*, The Institute of Irish Studies - The Queen's University of Belfast, Belfast 1997, pp. 111-118.