

ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

DOTTORATO DI RICERCA IN
LETTERATURE E CULTURE DEI PAESI DI LINGUA INGLESE
L-LIN/10 - LETTERATURA INGLESE
XX CICLO - ESAME FINALE ANNO 2008

L'a(re)ch(ε)tipico Brian O'Nolan

Comico e riso dalla tradizione al post-

PRESENTATA DA GIORDANO VINTALORO

Coordinatrice

Prof. SILVIA ALBERTAZZI

Relatori

Prof. GINO SCATASTA

Prof. ROBERTO BERTINETTI

L'a(rche)tipico Brian O'Nolan

Comico e riso dalla tradizione al post-

Introduzione	V
Parte prima: METODO(LOGIA)	1
Capitolo 1: Il Riso è “proprio dell’Uomo”	5
1. Breve storia del riso	5
2. Blob, il fluido che uccide	32
Capitolo 2: Premette?	55
Parte seconda: STUDIO	93
Capitolo 3: The Show So Far	95
Capitolo 4: Corpus Bacchi	145
1. Corpus et Anima	145
2. Tratti salienti del corpus	175
Capitolo 5: La strategia della figura comica	207
Capitolo 6: Il Comico dalla tradizione al <i>post-</i>	275
Abstract	343
Bibliografia	351

Introduzione

Per quanto ne sappiamo, questa ricerca è la prima che porta nel titolo il vero nome dell'autore che tutti conoscono come Flann O'Brien o Myles na Gopaleen, ed è stata una scelta difficile quella di rinunciare a una collocazione metodologica del lavoro garantita in partenza dal nome dell'autore, perché ci ha costretti a giustificarla, cosa che comunque abbiamo fatto ben volentieri. Quando abbiamo sottoposto il nostro progetto a un professore di *Irish Studies* —del quale non faremo il nome— per averne un parere, ci siamo sentiti dire che avevamo scelto un titolo che era un 'very bad pun'. Puntigli nell'orgoglio professionale, abbiamo replicato che sì, effettivamente il titolo non era proprio all'altezza di un *pay-off* pubblicitario, ma il risultato non andava letto in quella luce, perché non derivava dal non avere insistito abbastanza nella ricerca della giusta etichetta, bensì dal fatto che a mano a mano che la stesura procedeva, le due parole che abbiamo combinato ci apparivano sorgere quasi *motu proprio* dal tessuto che si veniva formando sotto i nostri occhi: non ce n'erano migliori, secondo noi, per definire quello sfuggente personaggio letterario che risponde al nome di Brian O'Nolan.

Il motivo è che proprio questo nome, così come il 'very bad pun', l'abbiamo ritenuto parte del problema che in questa ricerca abbiamo cercato di sviscerare. Brian O'Nolan non si presentava come un autore letterario del quale si poteva cercare di fornire un nuovo inquadramento alla luce di sopravvenuti avanzamenti ideologici o di ricerca, ma come un autore completamente da scoprire o da ricostruire sotto le patine piuttosto ispessite degli *alter ego* che gli hanno sottratto scena e attenzioni fin dal momento della creazione. Com'è intuibile, il problema epistemologico degli pseudonimi sta proprio nel fatto che è l'autore stesso a crearli e nutrirla, favorendo il processo di mascheramento. Un lavoro di critica che si proponesse di indicare direzioni di dibattito innovative, a nostro parere, doveva quindi per

prima cosa vedere meglio che cosa avevano fatto i molti pseudonimi di un autore che per molto tempo in vita nessuno aveva nemmeno collegato alla persona reale, nata nel nord dell'isola, a Strabane, nel 1911 e morta a Dublino nel 1966, e quale fosse appunto la loro relazione con quest'ultima.

I romanzi di cui è autore Flann O'Brien sono quattro. Il primo è il famoso *At Swim-Two-Birds* (1939), in cui si narrano tre racconti a scatola cinese di tre persone che cercano di scrivere un libro: 'A book within a book within a book', come scrisse Graham Greene nella sua recensione. Nel 1961, a più di vent'anni di distanza, uscì il secondo romanzo, *The Hard Life, An Exegesis of Squalor*: è la storia abbastanza ordinaria di una famiglia irlandese dove convivono un anziano zio che si sente moralmente obbligato a far qualcosa perché si costruiscano bagni pubblici per le donne a Dublino, un nipote che emigra in Inghilterra e si costruisce una fortuna come *self-made man* a Londra, il narratore ingenuo (suo fratello) che pare non faccia nulla di particolare, e la figlia dello zio che fa la prostituta ma nessuno in casa sembra accorgersene. Dopo poco (1964) fu la volta di *The Dalkey Archive*, in cui tra un Sant'Agostino un po' sboccato che appare durante una specie di pellegrinaggio sottomarino, e un Joyce cameriere, scarso scrittore ed aspirante gesuita, un ragazzo cerca di impedire che un'arma di distruzione di massa (il DMP) di uno pseudoscienziato di nome De Selby riesca a cancellare la specie umana dalla terra. Nel 1967, postumo, uscì *The Third Policeman*. Scritto nel 1940 subito dopo *At Swim-Two-Birds*, fu rifiutato dagli editori perché inquietante e 'troppo fantastico'. Evidentemente colpito da questo giudizio, O'Nolan ripose il manoscritto in un cassetto dicendo a tutti di averlo perso e lì lo lasciò fino alla morte. Fu pubblicato dalla moglie e dal fratello accademico Kevin O'Nolan, e narra la storia di un personaggio senza nome che parla in prima persona e che a un certo punto della storia si scopre che è morto da un pezzo.

Myles na gCopaleen (poi divenuto na Gopaleen – 'Myles dei cavallini'), nacque come *alter ego* giornalistico di Brian O'Nolan nel 1940, tenendo una regolare rubrica sull'*Irish Times* dal titolo *Cruiskeen Lawn*, che significativamente si può tradurre con 'il boccale traboccante'. Tra alterne vicende,

fortune e frequenze, vi scriverà fino alla morte parlando del ‘Plain People of Ireland’, del ‘Brother’, di strampalate invenzioni registrate al ‘Myles na gCopaleen Research Bureau’, di immaginarie e deludenti avventure comiche dei poeti Keats e Chapman, di fanfaronate sulle proprie conoscenze scientifiche e accademiche, e di molte altre cose che potrebbero essere riassunte con “tutto e niente”, ma sempre in chiave comica. Sotto questo nome come autore nel 1941 uscì in gaelico *An Béal Bocht*, tradotto in inglese nel 1973 col titolo *The Poor Mouth*. Si tratta di una lunga parodia dei diari di vita rurale irlandese che tra le due guerre avevano fatto la fortuna di scrittori come Tomás Ó Criomhthain, in cui vengono esaltate delle anti-virtù che secondo lui possiedono i tipici irlandesi: vita in comune con le bestie, linguaggio incomprendibile fatto di luoghi comuni, dipendenza cronica dalle patate e dal furto per la sopravvivenza, e così via.

George Knowall e John James Doe furono altri due pseudonimi dalla vita piuttosto lunga, attivi in un paio di giornali di provincia come autori di rubriche settimanali dal tono blandamente scherzoso negli anni '50 e '60 fino alla morte dell'autore. Brother Barnabas e Count O'Blather, invece, furono quelli che O'Nolan usò come maschere per scrivere gli articoli durante i suoi anni allo University College, Dublin, dal 1930 al 1935 circa. Il nostro autore, dunque, all'inizio ci si è posto davanti nascosto dietro molti paraventi, e ce lo figuravamo perfino sogghignante soddisfatto della propria abilità a sfuggire a qualsiasi categorizzazione, forte delle sue vite parallele e della maestria nel maneggiare le ambiguità del comico.

Era necessario, dunque, un chiarimento per poterci porre correttamente nei confronti di un autore che aveva sfruttato così diffusamente i potenziali del comico e della risata, considerati campi di studio autonomi e di conseguenza analizzati come tali soltanto nel XX secolo, sebbene siano sempre stati croce e delizia dei filosofi che si sono degnati di occuparsene: è al padre della psicanalisi Sigmund Freud che dobbiamo il primo studio monografico sul motto di spirito impiegato come forma di comunicazione intellettuale e volontaria e le sue relazioni con i fenomeni inconsci come il sogno. Se da un lato i teorici hanno incontrato grosse difficoltà in questo ambito, i co-

mici –i “tecnici” verbali e letterari del riso di ogni tempo– dall’altro si sono curati poco di indagare i moventi reconditi e hanno sempre esercitato la loro arte perché hanno sempre trovato un pubblico discretamente folto ad ascoltarli. Si può dire che lo stimolo alla risata –e quindi un senso, un canone comune dell’umorismo– sia sempre esistito dacché abbiamo testimonianze scritte o orali della storia delle varie civiltà che hanno popolato il nostro pianeta.

Il ruolo del comico –poeta, buffone o stregone– è sempre stato ben definito e riconoscibile all’interno delle società, e la sua missione di grande importanza tuttavia disprezzata. Fare il comico significa vestire metaforicamente i panni sacrificali del capro espiatorio, quando non morire davvero: rappresenta una sorta di sacerdozio laico delle coscienze. La faccia triste del pagliaccio struccato che Pirandello, anche lui autore di un saggio sull’umorismo, ci offre a teatro è la scioccante spoliazione di un falso costume da sempre attribuito al comico, che è quello di essere comico anche al di fuori del suo ruolo. Brian O’Nolan, a nostro parere, in tutta la sua carriera ha vestito i panni dello scrittore indiscutibilmente comico, prima di qualsiasi altro aggettivo. Il fatto che abbia avuto una vita letteraria anomala e in certo qual modo sincopata in periodi e pseudonimi diversi, riteniamo che non ci autorizzi a spezzettare la sua produzione etichettandola semplicemente *ad usum delphini* come giornalistica e narrativa, e a considerare anche noi per brevità persone diverse quelle che in realtà sono *persone*. Basterebbe soltanto il semplice motivo per cui non si dovrebbe mai prendere completamente sul serio ciò che dice un comico quando indossa i suoi vestiti di scena, ma riconoscervi un’ambivalenza intrinseca di significato.

Riteniamo, alla luce degli studi che siamo andati a presentare nei primi due capitoli, che il comico come tecnica letteraria non sia un mero strumento per suscitare il divertimento del lettore, considerandolo in sé un fine senza ulteriori implicazioni, bensì miri a ricreare artificialmente nel ricevente, tramite il suo legame con la funzione del riso e della risata, la condizione che si verifica nella comunicazione umoristica reale: l’unione imprevedibile fra livelli di significato precedentemente autonomi, e la generazio-

ne di conoscenza fra la pluralità dei significati possibili. Il riso, secondo noi, è nella realtà un veicolo privilegiato di conoscenza per lo sguardo che riesce a mostrare sulle convenzioni alternative a quelle che normalmente viviamo senza però lasciarci le ferite che uno scontro più duro provocherebbe; nella pratica del comico, e specialmente in quello letterario, questa funzione continua ad essere perseguita e la riteniamo importantissima. Brian O’Nolan, rivestendo letterariamente i panni del vero buffone, o del vero cantastorie, si è impossessato di quel ruolo sociale che lo ha portato ad essere un punto di riferimento per i suoi lettori, i quali in cambio hanno ricevuto la certezza di avere da lui una costante sollecitazione culturale ed un punto di vista sulle cose molto più affidabile di altri perché non costretto dal ruolo a mentire per salvare apparenze più gravi.

Il lavoro che abbiamo cercato di portare a compimento è stato in certi momenti scoraggiante per la complessità della conformazione di un *opus* comico che sembrava refrattario a qualsiasi molla critica. Tuttavia, la pervicacia secondo noi ha premiato la volontà di affermare in un certo qual modo che l’autore comico si rivela nella società non come un diversivo di un modo di vivere che deve essere sostanzialmente serio e impermeabile a pungolamenti in tal senso, bensì come una forza direttrice potente che indirizza e contrasta i comuni canoni di pensiero, non molto diversamente da come può operare un’opposizione verso un governo democratico. Questo ruolo importante e un po’ ingrato ci è apparso nella sua complessità chiaro quando ci siamo rivolti a recenti studi che hanno inquadrato il riso e la risata in un contesto non solo, diciamo, di filosofia del linguaggio o di estetica, ma anche scientifico nel senso più stretto del termine. La fisiologia del ridere, sottoposta ad esperimenti di laboratorio, ha infatti svelato molti meccanismi che si sono potuti mettere in relazione con il modo psicologico di produzione della comicità e con il ruolo che la pratica ha nelle relazioni sociali. Associati con gli studi antropologici sull’uso del comico e del gioco in natura, sono stati proprio questi esperimenti che ci hanno fatto supporre che il comico non risiedesse alla periferia dei procedimenti conoscitivi ma ne fosse invece al

centro, sotto i nostri occhi eppure perfettamente mascherato come si conviene alle arti più complesse.

L'opera di Brian O'Nolan, calata all'interno di uno schema sociale di questo tipo, assume ai nostri occhi una conformazione totalmente nuova e profondamente indipendente: il comico ora viene a trovarsi in una posizione centrale piuttosto che eccentrica, regista piuttosto che attore di un film, che come tutti i film nasconde la lavorazione e mostra solo il prodotto mimetico finito. Il problema, a questo punto, era stabilire *quale* fosse l'opera comica di Brian O'Nolan, un autore che finora non esisteva. Le sue due identità più famose fra le molte che adottò —Flann O'Brien e Myles na Gopaleen— erano quelle che in realtà avevano editorialmente firmato tutti i prodotti usciti dalla sua penna. Brian O'Nolan era l'"uomo dietro le maschere", un *civil servant* nell'Irlanda post-indipendenza e nel periodo prima e dopo la seconda guerra mondiale, che diligentemente adempiva il proprio lavoro burocratico, una persona e non una *persona* come invece erano il suo romanziere Flann e il giornalista-imbonitore Myles. Richiamandoci al semplice eppure trascurato fatto che dietro una *persona* c'è per l'appunto sempre una persona, abbiamo ritenuto valido il metodo di riunire sotto l'identità di Brian O'Nolan le sue due personalità letterarie più rilevanti per ampiezza e spettro di produzione, per poterle analizzare criticamente come congiunte in uno sforzo artistico che si è rivelato nei fatti come complementare piuttosto che separato o alternativo l'uno all'altro. Il giornalista Myles ha avuto il suo momento di massimo splendore esattamente durante gli anni in cui il romanziere Flann taceva, per poi sparire lentamente verso la fine della vita di O'Nolan, soppiantato dalla ritrovata fama del secondo.

Abbiamo mostrato nel corso dello studio come i temi e i ruoli dei due si possano considerare complementari anche in considerazione dell'impatto socioculturale delle loro opere, attuando così la fondamentale connessione tra il ruolo sociale originario del riso e della risata e la sua elaborazione moderna nella forma dello spettacolo dell'autore comico performativo o letterario. L'autore comico, senza tenerne in conto le personalità che esprime sotto diverse guise, ha comunque un obiettivo specifico che è quello di coin-

volgere attorno a sé un pubblico e portarlo ad estraniarsi momentaneamente dalla convenzionalità del “normale” vivere in società per giocare con le regole ed esplorare il territorio esterno e spaventevole dell’ignoto senza farsi eccessivamente male. L’opera di Brian O’Nolan, dal momento che è questo il risultato che ha ottenuto, è per questo motivo unica ed indivisibile, e la venticinquennale esperienza giornalistica va dunque analizzata accanto alle opere narrative più classiche riguardo alla forma –romanzi, racconti, teatro, sceneggiature televisive.

Il nodo problematico, anche in questo caso, si è presentato subito al pettine metodologico: come considerare criticamente più di quattromila articoli giornalistici ad una media di 500 parole l’uno? Abbiamo scelto di risolvere il quesito ponendoci in una prospettiva –diciamo così– statistica: la *persona* Myles, autore di *Cruiskeen Lawn*, la rubrica in stampa per l’appunto durante più di venticinque anni sull’*Irish Times*, era stata concepita e realizzata letterariamente secondo canoni propri dell’autore comico popolare, protagonista di un carnevale bachtinianamente inteso. Myles entra in scena piuttosto che nella pagina, rivolgendosi ai lettori come se fossero spettatori in una piazza, blandendoli, insultandoli, ringraziandoli e perfino chiedendo loro come proseguire, non diversamente da come vediamo i Pulcinella e gli Arlecchino rivolgersi al pubblico degli spettacoli dei burattini.

Se per dei personaggi della *commedia dell’arte* –verso i quali Myles denota parecchie affinità– nessuno studio è considerato insufficiente se viene applicato soltanto ad una parte delle produzioni che li riguardano, per il preciso motivo che essi hanno dei caratteri fissi da canovaccio sopra i quali gli attori costruiscono trame con variazioni minimali, nemmeno il nostro studio che si basa sui sette libri finora pubblicati di raccolte di articoli, oltre a quelli procurati tramite ricerche d’archivio, dovrebbe essere esposto a osservazioni di incompletezza se decidesse di analizzare O’Nolan attualizzato nel personaggio di Myles senza comunque avere a disposizione l’intera collezione dei suoi articoli. Myles, come personaggio da *commedia dell’arte*, lo vediamo autore di un complesso “romanzo” in capitoli separatamente l’uno dall’altro, un’opera la cui coerenza narrativa è data dalla *persona* e dalla

sua teatralità, caratterizzata da pochi elementi precisi, coerenti e ricorrenti che i lettori potevano identificare e nei quali si riconoscevano.

L'opera di Myles, così come quella di Flann che nessuno ha mai messo in discussione nei suoi costituenti —evitando del tutto, per esempio, la problematica riguardo a come il romanzo postumo *The Third Policeman* sia stato pubblicato sotto le insegne di Flann O'Brien senza che Brian O'Nolan l'avesse deciso— viene così a situarsi meglio, a nostro parere, nel complesso di un'analisi delle opere di Brian O'Nolan quale autore empirico. Il nuovo autore viene così dotato di un *corpus* di opere prodotte dai suoi numerosi gregari: Flann e Myles, ma anche George, Barnabas e John, i quali per un verso sono riconducibili a lui solo, e di ritorno possono venire investiti con ragione di una strategia comica autoriale che si rivela nel ruolo sociale che un comico ha. Questa strategia di influenza nella formazione della cultura comune, a nostro avviso, è un tratto che caratterizza tutte le figure pubbliche in virtù del loro potere sui mezzi di comunicazione. A differenza delle altre figure pubbliche, però, il comico possiede la facoltà esclusiva di *criticare* il potere di governo di cui tuttavia fa parte, consentendo, unico autorizzato a farlo entro i confini della convenzione sociale, una prospettiva esterna alla convenzione stessa pur rimanendovi all'interno. È l'unica figura sociale autorizzata a farlo perché, secondo noi, la prospettiva comica è una tecnica evoluta di comunicazione propria dell'uomo, unica e non riscontrabile in altri animali, sufficientemente riconoscibile perché tutti ne hanno esperienza ma anche sufficientemente raffinata da riuscire a dire più cose contemporaneamente; proprio grazie alla sua intrinseca ambiguità è questo atto linguistico e cognitivo che permette di presentare l'estraneo, l'ignoto e il minaccioso come *potenziali* e non attuali, consentendo così la conoscenza senza il conflitto. Myles e Flann (e gli altri) ci sembra abbiano agito, ognuno nel loro jonsonianesimo *humour*, con questo preciso medesimo obiettivo cui tendeva il loro autore, Brian O'Nolan. Fondamentali sono stati per la formulazione di questa ipotesi gli apporti di Arthur Koestler, Peter L. Berger, Robert R. Provine, Jaak Panksepp e, non ultimo, di Johan Huizinga, che con il suo lavoro *Homo Lu-*

dens ci ha aperto l'orizzonte del gioco come dimensione essenziale della conoscenza umana.

Il destino di una carriera così semplice eppure così complicata da analizzare come quella di un comico, a nostro parere non è sempre quello di finire nel dimenticatoio dopo che è passato il momento di splendore goduto in vita. Certi comici, di cui Brian O'Nolan riteniamo rappresenti un esempio, seppure raro, riescono a portare la loro influenza nella società a un punto in cui la comicità sconfinava in una sorta di messianismo: il latore di un messaggio comico è intrinsecamente un provocatore, anche se la risata rende la provocazione quasi sempre inertizzata in una paura non reale. La provocazione, però, richiede sempre di essere portata oltre il limite precedentemente stabilito se vuole produrre gli stessi effetti di conoscenza che sottostanno al riso, i quali altrimenti nel tempo perdono efficacia per assuefazione. Ad un'estrema provocazione potrebbero però corrispondere degli effetti di rigetto, ed è appunto questo il rischio a cui ogni autore comico nel corso della sua carriera è esposto. Accettare di perdere una parte dell'*audience* pur di veicolare verso chi è disposto a riceverlo un messaggio di contestazione estrema dei valori acquisiti non favorisce la distruzione di questi ultimi, ma al contrario la loro rielaborazione cosciente perché sottende una volontà di adattamento alle esigenze di un mondo che cambia e richiede che tutti, non solo le *élite* culturali come da tradizione, partecipino alla costruzione di una cultura condivisa: una *cultura in comune* secondo le parole di Raymond Williams, al lavoro del quale abbiamo fatto costante riferimento nel nostro studio.

Nel capitolo conclusivo ci siamo dedicati agli ultimi lavori di O'Nolan, che secondo noi nella loro discussa perdita di freschezza comica rivelano invece esattamente l'aspetto che abbiamo appena evidenziato, lanciandosi in provocazioni forse perfino troppo culturalmente ardite per essere comprese come tali, e al rapporto possibile tra il nostro scrittore e alcuni suoi compatrioti che come lui si sono cimentati nella scrittura comica: James Joyce, Samuel Beckett e Jonathan Swift. In comune con questi grandi delle lettere pensiamo abbia la dimensione dell'esperienza umana che lo ha portato ad

esprimersi in uno stile che, come ebbe a dire lui stesso dello scrivere in gaelico, 'was neither profitable nor popular', giudizio che come vediamo si ataglia con la personalità comica in generale. Dall'accostamento con questi riteniamo che emerga anche la maggiore ampiezza di portata della scrittura di O'Nolan, per il modo in cui è stata condotta: il personaggio popolare di Myles ha, diciamo così, curato i rapporti in un modo molto più immediato e riconducibile al ruolo originario del comico performativo, improntando il suo *discourse* giornalistico all'insegna del dialogo accentuato piuttosto che al monologismo tipico di certa narrativa. Joyce, Beckett e Swift, pur grandissimi e non sminuibili autori letterari comici, mancano tuttavia di questa dimensione nelle loro opere, una dimensione del contatto quotidiano che per l'appunto è quella che consente l'interscambio di idee e la generazione di dibattiti ad un livello più generale e pervasivo di quello occasionato dalle sole opere narrative o dai drammi.

Questo sarà il nostro materiale, e come detto la nostra ricerca tenterà di fare luce sul modo in cui tante esperienze apparentemente non solo diverse ma anche contraddittorie, riescano in realtà a convergere nella nostra focalizzazione sul nome dell'autore empirico, il quale come figura comica centrale assume sotto di sé la responsabilità dell'azione del comico nella società. A questo proposito abbiamo ritenuto necessario e confortevole cominciare il nostro percorso da un inquadramento storico della situazione in cui ha operato questo misterioso aspetto dell'umana personalità: una breve storia del riso, per capire come il comico, connaturato alla dimensione profonda dell'uomo, sia sempre stato un metodo di conoscenza privilegiato della realtà esterna ed interna dell'unico essere che in natura possiede la consapevolezza della sua eccentricità.

Questo lavoro non avrebbe mai visto la luce se l'autore non fosse stato messo nelle condizioni ideali per lavorare, che per questo desidera ringraziare:

Paola, che lo ha sempre s(u/o)pportato e non ha mai dubitato, dimostrando quasi più fiducia dell'autore stesso nel lavoro che ha visto davvero la fine;

la famiglia, che non ha chiesto troppo al suo modesto dono dell'ubiquità;

tutti gli amici, che non si sono fatti vedere perché impegnati per la maggior parte a far soldi in Irlanda come dirigenti di multinazionali americane (invece di studiarne la letteratura!), ma che così lo hanno lasciato lavorare;

i prof delle Università di Bologna e Trieste: Gino Scatasta, Roberto Bertinetti, Silvia Albertazzi e tutto il Collegio docenti del Dottorato, prodighi di utili consigli (ma l'autore sa che non è colpa loro);

i piacevoli colleghi di studio, ad alcuni dei quali tuttavia vorrebbe chiarire qualche nozione di geografia italiana, con particolare riguardo alle regioni con tre nomi che non siano il Trentino-Alto Adige;

La National University of Ireland, Galway, nella persona del prof. Louis de Paor (quello del 'very bad pun'...l'ha detto), direttore del Centre for Irish Studies e poeta di talento, ammiratore e studioso di Brian O'Nolan che lo ha aiutato in particolar modo col gaelico;

Il Balliol College, University of Oxford, nella persona del prof. Diego Zancani, direttore del Graduate Centre di Holywell Manor, che lo ha assistito nell'orientamento nel periodo di studio là trascorso, durante il quale ha scritto i primi, fondamentali capitoli del libro;

Parte Prima

Metodo(logia)

AUX LECTEURS

Amis lecteurs, qui ce livre lisez,
Despouillez vous de toute affection;
Et, le lisant, ne vous scandalisez:
Il ne contient mal ne infection.
Vray est qu'icy peu de perfection
Vous apprendrez, si non en cas de rire;
Aultre argument ne peut mon cueur elire,
Voyant le dueil qui vous mine et consomme:
Mieux est de ris que de larmes escripre,
Pour ce que rire est le propre de l'homme.

(Rabelais, *Gargantua*)

Il Riso è “proprio dell’Uomo”

1. Breve storia del riso

’S arebbe interessante scrivere una storia del riso’, ha ammesso una volta Bachtin con studiata noncuranza tra una riga e l’altra nel suo famoso studio su Rabelais (Bachtin 1979). Un secolo e mezzo prima di lui, Giacomo Leopardi, annotando in una delle *Operette Morali* che un suo pensiero sull’ilarità in natura stava ampliandosi oltre il voluto, si ripropose anche lui di scrivere una storia del riso, per cercare di circoscrivere l’argomento (Leopardi 2000 : operetta 17). Forse entrambi non credevano più di tanto alla fattibilità di uno studio del genere, dal momento che quell’opera non la scrissero mai, ma alla fine c’è stato qualcuno col senso dell’umorismo che ha preso la loro idea sul serio: lo studioso francese Georges Minois. Fra le premesse di lavoro del suo libro *Storia del riso e della derisione* (Minois 2004), egli sostiene che sia impossibile trattare scientificamente il riso senza appiattirlo e svuotarlo, e suggerisce che in questo campo sembra necessaria una giusta alchimia tra leggerezza d’animo e profondità d’indagine per poter carpire qualche cosa.

Il primo studio sul riso veramente scientifico nel senso moderno fu quello di Freud, che all’inizio del Novecento aveva voluto sviscerarne origini e funzioni applicandovi il suo metodo psicologico, in *Il motto di spirito e la sua relazione con l’inconscio* (Freud 1997). L’impostazione fortemente categorizzante, tuttavia, non rende piena giustizia della portata delle scoperte che il padre della psicanalisi aveva fatto sui meccanismi di funzionamento

dell'ilarità umana. Quelli che si sono cimentati nell'impresa prima e dopo di lui, come Bergson (*Il riso*, Bergson 1982) e Pirandello (*L'umorismo*, Pirandello 1993), non hanno certo fatto diversamente; e nemmeno, prima di loro, Aristotele, Platone, Tommaso d'Aquino, Montaigne, Pascal, Cartesio, Kant. Sembra che il risultato di un'analisi metodica del fenomeno del riso e della risata sia simile a quello delle barzellette quando vengono spiegate: da un lato si capisce il senso di un discorso prima oscuro, ma dall'altro si è frustrati e ci si sente anche un po' in imbarazzo per non averlo capito prima. Soprattutto, nella spiegazione manca sempre l'elemento risibile che invece nella barzelletta è presente.

Il riso è oscuro e multiforme: questo lo riconoscono tutti, anche se forse è solo per mettere le mani avanti, e stranamente si comporta mentre viene anatomizzato poiché tende a sfuggire alle categorizzazioni. I tanti tentativi di inquadramento del riso e della risata nel corso della storia, testimoniano l'importanza che questi aspetti hanno nella vita quotidiana; le alterne fortune delle teorie, nonché la loro stupefacente eterogeneità, ci portano a supporre che forse la materia è stata troppo sottodimensionata per poterne avere una visione ampia e soddisfacente. Dire che il riso è frutto del 'meccanico applicato all'umano' ne definisce certamente un aspetto, ma comprende davvero tutti i casi in cui ridiamo? E l'umorismo, come lo definisce Pirandello, va disgiunto dal comico? Il sorriso è solo una forma in sordina di risata, o è meglio considerarlo una categoria a sé? Quanto poi al solletico, si tratta di uno stimolo a cui corrisponde una reazione meccanicamente fisica oppure è in qualche modo coinvolta la psiche?

Noi crediamo che i punti accennati abbiano delle radici comuni, che possono essere rintracciate in una concezione del comico inteso come insieme dei fenomeni che sottostanno all'evenienza del ridere in tutte le sue gradazioni. Sosteniamo che il posto del riso come operazione intellettuale vada rivisto e ricollocato, in quanto si tratta di una funzione cognitiva primaria e non sopprimibile perché in parte innata, dalla quale discendono processi ontologici. Ipotizziamo che il riso, elevato a pratica intellettuale simbolica tramite il linguaggio, possa in certi casi diventare uno strumento di ammini-

strazione sociale nelle mani di delegati incaricati ad esprimersi con tale registro. Pensiamo sia necessario cominciare il nostro percorso teorico da un viaggio attraverso quella parte di storia sociale che è poco conosciuta —la storia del riso— per comprendere come sia stato inteso in passato e quale posto abbiano oggi il riso, la risata e il comico. Solo alla luce di questo tragitto sarà più chiaro rivedere che cosa su questo è stato detto dai pensatori che hanno lasciato la loro impronta nella storia culturale, e si potrà cogliere l'evoluzione di un comportamento e delle sue interpretazioni, per arrivare infine a formulare un'ipotesi di lavoro che unisca campi tradizionalmente distanti e finora non connessi in una visione comprensiva del fenomeno del riso in un ambito più estensivamente culturale.

Nella storia critica letteraria, che è il nostro campo specifico, esistono pochi esempi di autori che si siano dedicati esclusivamente alla materia comica. Ancora di meno ne esistono che abbiano scritto letteratura comica utilizzando tecniche letterarie diverse, con eguali (e alti) risultati. Caso quasi unico crediamo sia qualcuno che, raggiunte vette artistiche in più stili, lo abbia fatto sotto pseudonimi diversi e mai con il suo vero nome. In questo, a nostro parere, sta l'originalità di Brian O'Nolan, atipico e archetipo allo stesso tempo. Perché non c'è niente di così antico e misterioso come il riso, e perché non c'è niente di così rivoluzionario e moderno come il riso.

* * *

L'uomo ha sempre riso, continua a farlo e probabilmente sempre lo farà: questo è un dato di fatto, ed è uno di quelli di più facile dimostrazione scientifica perché tutti possono farne esperienza. È un meccanismo che la natura ci ha fornito assieme al pianto, alla respirazione involontaria, ai sensi, ai circuiti nervosi, al cervello, al battito del cuore e ad altre attività corporee per consentire la sopravvivenza della specie. La risata e lo scuotersi del corpo ad essa connesso potrebbero essere nati come simulazione di difesa dal solletico —è una delle teorie—, così come quest'ultimo è nato come simulazione di un attacco dall'esterno: una sorta di palestra per la vita per il

“piccolo d’uomo” che avrebbe in età adulta sperimentato attacchi veri e necessitato di vere difese. Mostrare i denti e agitare i muscoli senza fare corrispondere a questi segnali un reale attacco ha significato per l’uomo il primo passaggio deciso dal linguaggio reale verso il linguaggio simbolico. Per questo il solletico esiste ed è sempre esistito solo all’interno di un gruppo sociale affiatato e intimo (ad esempio la famiglia), entro i cui confini non sono previsti attacchi maligni. Se sia stato effettivamente così, e come abbia fatto il riso a evolversi fino a diventare una pratica intellettuale riproducibile in assenza di stimoli, effettuabile anche all’esterno del gruppo ristretto di persone affidabili, è quello che abbiamo bisogno di sapere per poter parlare della comicità. Esistono molte teorie filosofiche disponibili sul riso, ma poche si occupano di indagare il rapporto tra lo stimolo fisico e la reazione intellettuale, mentre quasi tutte enfatizzano altri aspetti quali il senso sociale del riso e della risata, le funzioni come meccanismi di difesa e di offesa e le categorie del riso, con le differenziazioni, se del caso, fra riso e sorriso.

Dal nostro punto di vista di individui inseriti in società evolute, è certo molto difficile risalire o anche solo immaginare lo stato da cui siamo partiti. Si può tuttavia, sulla base dei più recenti avanzamenti della ricerca, ragionevolmente ricostruire come fosse il riso delle origini e come si possa essere verificato il lento cambiamento verso l’uso astratto della parola e dei gesti, e quindi la costruzione di sistemi di segni. Seguendo Georges Minois sulle orme della sua già citata *Storia del riso*, potremmo cominciare dai miti greci, i primi nei quali il riso è fortemente presente e documentato. Questo perché delle civiltà precedenti non abbiamo grandi notizie circa le capacità ironiche, ovviamente per scarsità di documenti ma anche perché forse in quelli che ci sono pervenuti non riusciremmo a cogliere un umorismo che ha referenti antichi, e non lo riconosceremmo come tale. Possiamo supporre che, per la lentezza dei cambiamenti culturali che ha caratterizzato le società antiche, ciò che troviamo sul riso nei miti e nelle opere greci e romani fino all’avvento del Cristianesimo conservi una forte traccia ereditata da tempi antecedenti queste civiltà. Se consideriamo la limitata mobilità intel-

lettuale e i tempi molto lunghi di perpetuazione di tradizioni, potremmo risalire anche abbastanza indietro nel tempo.

Dal buio delle fonti la prima certezza che riusciamo a ricavare è che il riso antico fosse collegato alla manifestazione del divino, quindi sacro e riservato alle celebrazioni in onore degli dèi e dei defunti. I riti in onore di Dioniso ad Atene e in Grecia sono le apoteosi del riso, delle orge materiali e corporee di persone, cose e significati, in cui il *komos*, la folla delirante in estasi collettiva, abbandonava ogni legame con la morale ordinaria e si lasciava trasportare dal corpo nell'*ekstasis*, lo "stare al di fuori" di tutto ciò che normalmente viene percepito come regola. L'evocazione del riso e del corpo conservava in sé l'antico significato di primo stadio del contatto col divino mediante la riproduzione vocale di una sequenza ritmica primordiale, non molto diversamente dai *mantra* indiani. Il legame col tema del ritmo e della musica soave e creatrice è ricorrente nelle cosmogonie di tutto il mondo, e il canto rituale¹ come ricerca della perfezione e dell'armonia dell'intelligenza divina, è la manifestazione più antica di venerazione, solo in un secondo tempo adornata di paramentose cerimonie in cui gesti e formule codificati avrebbero sostituito la semplice adorazione cantata, relegandola ad accompagnamento eseguito per tradizione ma privo di significato intrinseco.

Nei riti dionisiaci regnava la con-fusione di esperienze che ormai siamo abituati a vedere come separate: l'adorazione, la mistica unione col dio, l'unione carnale dei corpi, il ridere, il piangere, la musica e il rumore; in una parola non si percepiva la separazione tra lo spazio del corpo, quello della mente e l'ambiente circostante, e la dualità del *sé/altro da sé* era vicina al punto di annullamento²:

As to the mood in which the drama was performed it was one of Dionysian ecstasy and dithyrambic rapture. The player, withdrawn from the ordinary world by the mask he wore, felt himself transformed into another ego which he did not so much

¹ Pensiamo agli Aborigeni australiani, i quali tramandano una creazione del mondo in cui gli dèi cantando abbiamo dato origine e nome alle cose.

² Nel capitolo 2 affronteremo più approfonditamente il tema del rapporto dualistico fra sé e altro da sé (*essere e avere*) nell'uomo.

represent as incarnate and actualize. The audience was swept along with him into that state of mind.

(Huizinga 1955 : 145)

Ne derivava per forza un'infrazione delle regole sociali e religiose, effettuata soprattutto tramite la derisione, la parodia e la caricatura della convenzionalità, essendo il riso e il grottesco attributi tradizionali di Dioniso. La codificazione di questi riti da parte delle autorità civili e religiose in adomesticati canoni ed agoni rituali di commedia e tragedia³, cioè non più in partecipazione diretta generalizzata ma in rappresentazione di pochi in vece di molti, stabilì un confine che sarebbe rimasto rigido per secoli: il momento creativo genera una forza che va necessariamente impiegata in una particolare direzione convenzionale e convenuta, secondo regole che, se trasgredite, portano ad un'inevitabile condanna estetica a *brutto* e quindi ad immorale⁴. Non a caso si ricordano ancora oggi poeti tragici come Eschilo, Sofocle ed Euripide, assieme al comico Aristofane, perché sono quelli che più volte hanno trionfato negli agoni drammatici delle Dionisie regolamentate. Ancora durante il Rinascimento si sente parlare di corrispondenza biunivoca tra *bello* e *buono*, nella perdurante convinzione che il *brutto* non potesse essere altro che *malvagio* –paradigmatiche in questo senso le *Asolane* di Pietro Bembo. Apollo, il dio della proporzione, dell'eleganza e quindi in sostanza del codice, era anche il dio del bello e dell'armonioso nell'arte. Comico e tragico sono legati indissolubilmente in queste testimonianze alla percezione estetica del mondo.

Ma in origine la confusione dionisiaca nel Tutto coinvolgeva anche la morte, quale ovvio contrario della vita, nel Tutto compresa: vediamo del dionisiaco ad esempio nei famosi dipinti murali delle tombe etrusche, in cui su uno sfondo bianco da grottesca sono raffigurati con colori vivacissimi personaggi gioiosi e maschere con la bocca aperta in un riso sguaiato, banchetti

³ Tradizionalmente si attribuisce al Tiranno di Atene Pisistrato l'istituzione degli agoni drammatici attorno agli anni 535-532 a.C., che trasformarono le originali Dionisie in eventi popolari magnificenti a maggior gloria della Tirannia.

⁴ Non a caso, la tradizionale forma di rappresentazione del teatro greco, la commedia, trae la sua origine dalla *komos* euforica dei riti dionisiaci. Solo più tardi sarà controbilanciata, e quasi imbavagliata, dalla nascita della tragedia (da *trágos* 'capro' e *oidé* 'canto', forse perché in relazione col sacrificio di un capro). Cfr. Nietzsche 1991.

e libagioni, feste e danze. Questi dipinti riflettono l'originale rapporto degli etruschi con la morte, che era lo stesso dei greci nelle celebrazioni dionisiache: i destini umani, decisi dagli dèi, non devono essere occasione di tristezza, e nemmeno tetri corpi morti e scheletri disarmonici possono distogliere dal riso. Sebbene sia rappresentato tutto in un codice ben definito socialmente, nella morte, che evidentemente è vista come un evento naturale e di sereno passaggio, non c'è ragione di essere tristi e quindi dev'essere trattata come qualcosa di buono e di gioioso. Il riso, in questa fase, nel momento supremo e più misterioso della vita è ancora il mezzo divino che ci mette nelle condizioni di comunicare con ciò che ci attende nell'aldilà, lasciandoci passare per un sicuro transito verso l'Oltretomba.

Le religioni antiche praticavano il politeismo e gli dèi erano rappresentati con caratteri decisamente antropomorfi o comunque riconducibili a ben precisi elementi terreni. Presso i nostri antenati questo poteva avere il significato ambivalente sia di appropriazione di un'origine divina —e talvolta conseguente prospettiva di premio dopo la morte con una sorta di ritorno al divino— e di consolazione nel vedere almeno alcuni dei propri difetti attribuiti anche a chi possiede dei poteri superiori. C'era la gioia di scoprire in simili rappresentazioni degli dèi superni che almeno in piccola parte e per pochi momenti questi erano fallibili come noi.

Come quelli etruschi, anche gli altri dèi greci oltre a Dioniso assomigliano molto a dei ricchi aristocratici del loro tempo: si danno alla bella vita, sono vittime di vizi terribilmente umani e amano divertirsi, spesso proprio alle spalle degli uomini; tuttavia poi cercano di porre rimedio alle situazioni più scabrose —spesso storie di amanti— approfittando dei loro divini poteri. Fedele ai miti è la loro rappresentazione nel teatro che ci è giunta: intenti ad ingarbugliare e a risolvere magicamente le vicende umane con le loro incursioni come *dei ex machina*. Ma non dimentichiamo che anch'essi erano soggetti al Fato, e quindi non proprio onnipotenti. Il riso in questi miti accomuna gli dèi con gli uomini, perché entrambi soggetti a forze più grandi di loro e in misure diverse impotenti. Questo tacito assunto permetteva che esistesse il riso a spese degli dèi, perché, particolare su cui tutti i teorici sono

d'accordo, esso s'insinua nei punti deboli di una persona, di una cosa o di un ragionamento. Gli dèi greci, come quelli romani a loro fortemente imparentati, essendo rappresentati in forme e vizi umani lasciano molte fessure dalle quali può passare il riso, senza tuttavia che questo distrugga l'autorità del personaggio. Omero –Minois ce lo ricorda nei primi capitoli del suo libro– racconta che gli dèi, assistendo alla preparazione da parte di Efesto di un tranello per incastrare in flagrante la moglie adulterina Afrodite e l'amante Ermes, ridono. E molto, anche:

Suscitossi infra' Beati
immenso riso nel veder Vulcano
per la sala aggirarsi affaccendato
in quell'opra. Così, fino al tramonto,
tutto il dì convitossi, ed egualmente
del banchetto ogni Dio partecipava.

(Iliade, traduzione di Vincenzo Monti, Libro I)

Gli ateniesi ridono; tutta la Grecia ride; perché il riso, anche se viene classificato nel brutto e la tragedia è considerata superiore alla commedia perché più purificatrice, conserva nella coscienza popolare il suo antico significato di comunicazione col divino oltre che di valvola di sfogo delle pressioni sociali. La commedia e la tragedia nacquero contemporaneamente nel V secolo a.C., dapprima come spettacolo unico in cui, all'interno di un racconto tragico principale veniva inframmezzato l'interludio comico per alleggerire lo spirito, poi come spettacoli a sé stanti eseguiti in ambiti diversi. E divise sono rimaste nel tramandarsi alle generazioni successive.

Le cose non andavano molto diversamente tra i romani, l'altra grande civiltà classica che tramandò una tradizione del riso. Il popolo e i poeti romani, come i loro colleghi greci già facevano, non perdevano occasione per sferzare con qualche ditirambo non proprio edulcorato i vizietti poco virili di Caio Giulio Cesare, cantati e urlati mentre egli stesso sfilava per l'Urbe come vincitore dei Galli. Qui, oltre che gli dèi, anche gli uomini erano molto presi di mira. "Ricordati che sei solo un uomo", era il ritornello che lo schiavo sussurrava all'orecchio del trionfatore mentre questo sfilava in parata tra ali di folla allo stesso tempo osannante e maliziosamente ironizzante. Il poe-

ta Marziale non aveva nessuna remora a scrivere epigrammi di fuoco contro chi gli aveva rifiutato un prestito, o ad insinuare l'esistenza di tresche poco edificanti tra personaggi in vista, ricoprendo quel ruolo che oggi è dei roto-calchi. Giovenale, in un periodo imperiale che era già in fase decadente, se la prendeva col vizio che imperversava e ne tentava la cura con le satire, sorta di scomuniche laiche. Nella poesia, che ancora conservava legami con la festa di origine dionisiaca, si rincorreva nel ritmo il battere della risata, e come quei riti a cui rimandava riusciva col riso a ricreare un sentimento di comunità che cercava di espellere le rigide distinzioni sociali che finivano per originare le disparità che indignavano questi poeti. Satire ed epigrammi partivano innanzitutto dal riso, sentimento immediato, per veicolare la conoscenza ed il riconoscimento popolare delle brutture morali e materiali da correggere.

Sembra dunque che i progenitori della civiltà occidentale sapessero usare l'arma del comico in maniera assai più autocosciente di molti dei loro discendenti. Il riso era temuto, allora come oggi, e le istituzioni avevano lo stesso desiderio di mantenere l'ordine prestabilito: l'invenzione del teatro e della catarsi canalizzata da parte dei greci, trovando applicazione su così larga scala ha improntato in maniera stabile il modo di affrontare la questione delle pulsioni di massa, lasciando in eredità a Roma e a noi dei generi che ancora oggi usiamo e amiamo ampiamente. Avevano capito che chi ride lo fa appunto per scaricare delle tensioni sublimandole in maniera non violenta, evitando così movimenti sovversivi contro lo Stato o la Chiesa di turno. Pertanto il contenimento formalizzato entro certi limiti della spinta dionisiaca avrebbe consentito il rituale sfogo di negatività, ponendo allo stesso momento una fine certa oltre la quale tutto tornava nella normale quotidianità. ogni sacerdote pagano era incaricato di onorare e pregare gli dèi, ma anche e senza contraddizione di minacciarli durante gli stessi rituali, se questi non ottemperavano alle richieste; lo schiavo, l'ultimo gradino dell'essere sociale, reggeva la corona d'alloro ai generali romani in parata ai Fori, ma ammoniva quasi *ex cathedra* che la gloria è passeggera e tutti siamo destinati a morire. Sono i bisarcavoli, le sementi del buffone di corte, che nasce col

Medioevo e sopravvive avventurosamente fino all'età di Luigi XIV, come ci ricorda Allardyce Nicoll nel suo ancora valido studio *Masks, Mimes and Miracles. Studies in the Popular Theatre* (Nicoll 1931), constatando come esista una continuità testimoniata *a contrario* da numerosi documenti quali incisioni lapidee, trattati di Padri come Isidoro di Siviglia e canoni stessi della Chiesa che per tutto l'Alto Medioevo continuano a proibire al buon cristiano la partecipazione ad agapi:

Court fool seems to have been taken over, among other luxuries of Roman civilization by the Germanic conquerors who broke in on the frontiers of Empire. There is, then, a direct continuity in the 'profession' from the days of the Roman emperors down to the time when, with the hand of genius, Shakespeare gave a tragic setting to the poor jesting of the clown.

(Nicoll 1931 : 160)

La *ratio* evidente di queste istituzioni era che a nessuno doveva essere concesso un potere senza controllo —neanche agli dèi— poiché siamo tutti imperfetti e ogni nostra impresa è moritura, quindi non è saggio illudersi di essere incontrastati nelle proprie azioni, se non altro dalla natura che ci limita: questo ricordano queste scomode figure. Perfino l'elezione del papa è stata fin quasi ai giorni nostri accompagnata dal severo monito: 'Sic transit gloria mundi'. Luigi XIV, intransigente com'era, lo sopportò qualche anno, ereditato dal predecessore, e poi licenziò definitivamente quel buffone che glielo ricordava, unico a corte autorizzato a farlo. La figura istituzionale scomparve dalle corti europee, dove fino a quel momento ogni rituale ufficiale era sempre accompagnato in maniera più o meno accentuata da un abbassamento propedeutico, se non al riso, quanto meno all'alleggerimento di una tensione assolutistica percepita come dannosa. Quello che è rimasto fino a noi come Carnevale, seppur molto annacquato, era una rivitalizzazione delle antiche Dionisie con l'aggiunta del limite temporale della commedia, e della penitenza susseguente (la Quaresima), invece della semplice ed impunita transizione verso la normalità.

In effetti, nel riso moderno che non conserva più l'esperienza delle orge primordiali in cui tutto è riportato con forza all'indistinto principio del

Tutto, chi ride non è un rivoluzionario, neanche nelle intenzioni. Noi ridiamo perché appunto sappiamo che se esistessero dei dubbi al fondo dei nostri convincimenti ultimi riguardo alla politica, alla religione, all'umanità, una risata li seppellirebbe non metaforicamente, portando l'anarchia interiore e uccidendoli. Se il riso colpisce dove esistono dei dubbi, l'edificio collassa senza pietà, perché la risata porta un attacco diretto all'oggetto di derisione senza circonlocuzioni, e vedendo debolezze si può solo accanire. Questo tipo di riso pagano di cui si conservava memoria ancora alla caduta dell'Impero Romano d'Occidente (476 d.C.) sarà osteggiato fortemente dal Cristianesimo, che tuttavia non riuscirà ad estirparlo e sarà costretto a tollerarlo, sebbene all'interno di campi ben delimitati come appunto il Carnevale. L'affermazione della Parola in Europa e il suo supporto tramite le conversioni dell'Imperatore e dei Re locali marca un fossato tra la spinta in esaurimento del riso antico e l'istituzione del nuovo riso cristiano, un rapporto differente tra l'uomo, la natura e la divinità.

Un grosso limite al riso che il nuovo Dio cristiano pone è che Egli è onnipotente, quindi non si capisce di cosa debba ridere dal momento che tutto sa e tutto comprende; non può esistere qualcosa che non si aspetti e lo sorprenda e quindi provochi il riso. Soprattutto, non si capisce come viceversa l'uomo possa ridere del Dio, visto che non esistono pertugi o punti deboli in cui il riso si possa insinuare. Il Dio cristiano basta a se stesso, non ha terzi nel gioco comunicativo dello humour, a meno che uno non supponga che le tre persone della Trinità scherzino tra di loro. Il cristiano è fondamentalmente serio, e la rappresentazione di Dio non può essere diversa da questa concezione.

Un interessante articolo di Fabio Ceccarelli, "Il riso di Abramo e Sara" (Ceccarelli 2002), che riassume in questo esempio anche alcuni contenuti del suo libro *Sorriso e riso* (Ceccarelli 1988), pone l'accento su un episodio biblico sul quale di solito più di un esegeta sorvola perché fortemente in imbarazzo: il riso di Abramo e Sara all'annuncio di Jahvé che presto sarebbero divenuti genitori alle verdi età di 99 e 90 anni (*Genesi* 17, 17 e 18, 12-15). E chi non avrebbe riso quella volta ad un'annunciazione del genere? Un mo-

mento però, dice l'autore: qui non c'è Apollo o Afrodite, c'è Jahvé, ed è *uno e onnipotente*; ed Abramo e Sara, non ancora Ebrei e quindi non illuminati dalla Rivelazione, non sanno di trovarsi di fronte un dio che può tutto e prendono la sua affermazione come qualche uomo dei miti poteva prendere la promessa di un dio greco, ritenendola improbabile: ridendo. Perché la presunta superiorità unita al contemporaneo abbassamento dell'antagonista per manifesta impossibilità della sua affermazione, è uno dei meccanismi che presiedono alla nascita del riso (Ceccarelli 2002). Sara non poteva sapere che sarebbe poi stata additata dalla Chiesa al popolo per secoli come uno degli esempi da non seguire, perché a Dio, si diceva, il riso non piace. Anche Gesù, solevano ripetere fino alla nausea, 'non ha mai riso'.

Le consuetudini delle feste legate al passare delle stagioni sono sopravvissute attraverso i Secoli Bui nonostante questo accanimento. La celebrazione dell'alternanza dei periodi dell'anno e la rigenerazione ciclica della natura non riescono a celare le loro origini di culti legati alla terra, anche se la Chiesa vi ha infilato sempre qualche Santo di mezzo come *liaison* compromissoria con il paganesimo. I riti ripetitivi, che Bachtin ha analizzato in maniera magistrale nel famoso *L'opera di Rabelais e la cultura popolare* (Bachtin 1979), sono sempre legati al riso di sdrammatizzazione, di abbassamento, di *memento mori*, che in fondo poi prelude alla rinascita e alla nuova vita –e anche qui, il riso è legato e annodato alla fortissima energia vitale dell'uomo in evoluzione, il quale tuttavia non dimentica che esiste la morte e che siamo ciascuno parte di un tutto incompartmentabile.

Se il discorso che stiamo seguendo, come ci racconta Minois, è vero soprattutto per l'Europa continentale e la Francia, in Irlanda esistono importanti differenze rispetto alle tradizioni eredi di quelle classiche che vengono a formarsi proprio nel periodo cruciale delle invasioni barbariche. L'Isola verde rappresenta un caso particolare nell'Europa medievale sia per la presenza e l'eccezionale vitalità delle tradizioni celtiche che per la produzione letteraria in una lingua non latina, favorite entrambe dalla scarsità di influenza possibile dall'esterno, a causa della particolare situazione geografica e della compattezza culturale territoriale. I documenti scritti più antichi in no-

stro possesso risalgono al periodo di poco successivo alla caduta dell'Impero Romano d'Occidente, e sono in gran parte cronache della vita di Patrizio, evangelizzatore dell'isola di cui è oggi patrono, ma anche avventure come la leggenda di San Brendano o Brandano di Clonfert (Brénnain) il Navigatore, monaco che nel V o VI secolo si dice abbia veleggiato oltre il grande mare verso favolose terre –forse l'America; le storie del gigante Fionn, che compiva imprese eccezionali grazie alla sua smisurata forza; le varie versioni della maledizione di Suibhne il re pazzo, condannato dall'anatema del monaco Moling a vagare di albero in albero scendendo a terra solo per nutrirsi di crescita. È un caso unico per ricchezza di documentazione, nell'Europa dell'Età di mezzo. Il ruolo dei *bardi (fili)*, che continuano a tramandare le storie oralmente per molto tempo dopo la cristianizzazione, è l'evoluzione dello sciamanesimo pagano, nel cui arsenale di poteri magici l'arma più potente era la satira che poteva arrivare a uccidere.

Il processo in atto, all'epoca, di distinzione delle lingue europee e di formazione degli Stati nazionali, deve rendere ancora più consapevoli della peculiarità della situazione irlandese, dal momento che il territorio si trovava al di fuori dell'Impero Romano, e quindi della sovrapposizione giurisdizionale fra Territorio imperiale e Cristianità. L'arrivo della Parola portata dai monaci missionari, i quali a partire dalla fine del IV secolo d.C. hanno cominciato la predicazione provenienti dalla Britannia, non soppiantò come altrove il ricco sostrato folclorico: dopo la completa cristianizzazione dell'Irlanda, completata verso la metà del VI secolo, i potentati locali così come l'*establishment* culturale scesero sostanzialmente a patti con le missioni cristiane ormai stanziali. Patrizio, gracilino possidente ed educato giovanotto inglese, fatto schiavo dagli irlandesi e poi diventato monaco missionario presso di loro una volta liberatosi, riassume in sé l'epopea nazionale: predicatore nella prima metà del V secolo, fu lui a portare l'Irlanda intera in dote alla Chiesa, nondimeno badando bene a lasciarla libera da legami con l'Impero, fondando numerosi monasteri che di fatto governavano concentrando molto più che altrove in Europa il potere fattuale, anche se di diritto

esistevano dei Re locali, i quali molto spesso risiedevano negli stessi monasteri a capo delle diocesi.

Questa inusuale configurazione amministrativa ha creato le condizioni perché l'Irlanda potesse rimanere dignitosamente colta a tutti i livelli di scolarità favorendo la nascita di una casta di monaci, eruditi, letterati e copisti, e consentendo in via informale la continuazione orale delle storie tradizionali, garantendo in tal modo le condizioni per tramandare quasi intatte le leggende celtiche che sopravvissero al Medioevo cristiano. Non si ride molto, come nel resto dell'Europa, ma si ride diversamente e si conserva un senso dello *humour* e dell'assurdo pagano, che ricorda vagamente quel riso antico di cui abbiamo parlato. Il critico letterario irlandese Vivian Mercier non a caso fu portato a scrivere su questo rapporto inconsueto con la tradizione il suo *The Irish Comic Tradition* (Mercier 1962), dove sosteneva che il Medioevo irlandese fossa la culla del senso comico del tutto particolare di cui l'isola era impregnata, e che la forte oralità combinata con il più tardo tramandamento scritto delle storie popolari avesse protratto la sua influenza fin sugli scrittori contemporanei come Joyce e Beckett. La persistenza in questo lungo arco di tempo di antiche tradizioni pagane come i *wake*, le veglie dei morti durante le quali la tristezza è l'unica cosa che manca assieme alla sobrietà, e le sculture delle *Sheila-na-gig*, grotteschi bassorilievi raffiguranti delle vecchie ridenti dai genitali enormi, che venivano incastonati molto spesso nei muri delle chiese, non fu osteggiata dalla Chiesa locale come in altre parti d'Europa. Se non è tolleranza, questa, è deliberata approvazione, considerata l'ossessiva avversione della religione cristiana verso le rappresentazioni della sessualità e gli eccessi.

È un precetto antico quanto l'esistenza dei regimi, quello della serietà delle istituzioni: chi presta il fianco alla derisione perde qualsiasi autorità sia in campo civile che religioso. Ma anche il cupo Cristianesimo medievale dovette consentire qualcosa: erano proprio i chierici, in tutta Europa, nelle messe di Pasqua medievali a raccontare barzellette in chiesa ai fedeli, o i *clerici vagantes* —monaci irregolari cacciati dai conventi, ma anche sapienti, giocolieri, giullari, impostori— a intrattenere le piazze con storielle spesso

aventi per protagonisti i monaci stessi, visti di solito come rozzi concupiscenti di denaro o di favori, diciamo così, in natura. Eredità, lo vediamo, degli antichi periodi di sfogo permissivo, che Bachtin interpretava in maniera a nostro parere un po' riduttiva come momenti di revival di un antico potere popolare che rovesciava e distruggeva temporaneamente i poteri costituiti, e che eleggeva il re carnevale per poi ucciderlo (talvolta anche non metaforicamente) al termine del periodo di festa. In realtà si può contestare questa configurazione, in quanto se il potere si manteneva in vigore nonostante questi pericolosi eversivi sguinzagliati per le città una o più volte l'anno liberi di fare tutto ciò che volevano, e se era implicita l'accettazione popolare del fatto che il periodo doveva comunque osservare delle regole, tra le quali la durata temporale definita, se ne può dedurre che il potere era talmente introiettato ed accettato dai celebranti la festa, che il carnevale non poteva essere sufficiente alla distruzione dell'ideale, ma ne era anzi l'esatto opposto: la celebrazione del re o dell'imperatore o del papa, che concedevano graziosamente ai sudditi una pausa nelle restrizioni. 'Tam pro papa / Quam pro rege, / Bibunt omnes / Sine lege'.

Ma, dice Minois (e anche Bachtin) non va dimenticato che durante il Medioevo la forza ludica non conserva che un pallido riflesso in confronto all'antico ruolo che il riso rituale doveva avere, con una nuova morale di una nuova religione che tendeva in maniera del tutto sbilanciata alla gravità e all'epurazione di qualsiasi argomento scherzoso. Le feste di origine pagana erano delle apoteosi del riso totalizzante; le feste pubbliche sotto il credo cristiano semplicemente non esistono se non vidimate da un legame religioso e da un dosaggio comunque misurato del riso. Sopravvivenze che rimangono in piccole nicchie del calendario come le Feste dei Folli —generalmente il primo giorno dell'anno nuovo— o quelle dell'Asino, e nei buffoni di corte, così come nei giochi verbali in tutte le lingue, innocui agli occhi dei censori, come il *coq-à-l'âne* francese, una sorta di primordiale nonsense basato sulle assonanze pure tra parole; usanze che si fortificano un poco con la comparsa delle sacre rappresentazioni durante la piccola "rinascita" attorno all'anno 1000 e quindi col risorgere di un teatro, che portò con sé manifestazioni di

gioia pagana riversate nella cornice cristianamente tollerata di questi *plays*, come per esempio le scorribande degli attori prima delle *diavolerie*, le rappresentazioni in cui i protagonisti erano i diavoli e venivano messi in scena peccati di ogni sorta e punizioni corrispondenti: gli interpreti dei diavoli, nei giorni che si recitava, scorrazzavano col vestito di scena per le strade della città, terrorizzando con grida, schiamazzi e anche percosse la gente che incrociava le loro folli corse. Nelle rappresentazioni in cui si disponeva di più denaro, i diavoli arrivavano ad essere anche quattro o sei, e non serve descrivere cosa facevano, se finora è rimasta l'espressione 'fare il diavolo a quattro'. Tutte cose che editti, ordinanze e bolle hanno cercato in tutti i tempi di limitare o proibire, con crescente successo.

Il Medioevo, come tutti i periodi storici, è una convenzione. Non si può naturalmente pensare che in più di mille anni ci sia stata omogeneità ed immobilità sia sociale che intellettuale, anche se spesso si è portati a pensarlo. Tuttavia, è vero che i cambiamenti sono stati straordinariamente lenti dall'inizio dell'Età di mezzo fino all'intorno dell'anno 1000; soltanto dopo si assisterà ad una certa rinascita economica che favorirà la crescita della popolazione e un nuovo impulso alla politica, alle arti ed ai mestieri. Questi inarrestabili fermenti, favoriti anche dalla fine del feudalesimo e dai contrasti più forti tra potere religioso e potere temporale, nonché dall'inizio dell'esperienza comunale in Europa, con l'instaurazione di nuove autorità civili di ispirazione laica, ed infine verso il XIV secolo dalla progressiva diffusione del movimento umanista, portarono se non ad un ripristino di feste e celebrazioni antiche, almeno ad un clima più permissivo verso l'instaurazione di nuove usanze in direzione di una reazione alla precedente totale soppressione delle ilarità. Verso la fine del Medioevo si nota un aumento dei periodi di feste, mentre le autorità locali chiudono uno o entrambi gli occhi sugli eccessi di gioia; vengono finalmente riportati in auge argomenti tabù e la letteratura trova nuova linfa ispirandosi alle civiltà precristiane. Basti pensare ai trovatori che cantavano l'*amor cortese*, quell'amore fra spiriti eletti che quasi sempre corrispondeva ad un amore fuori dal matrimonio, mentre i piaceri degli amanti diventano tema preferito

dei poeti, che ora hanno come palco corti di signori piuttosto ricchi e potenti dove esibirsi, mentre le lodi al Signore improvvisamente perdono presa come soggetti sui cantori eruditi; i quali, a loro volta, non corrispondono più necessariamente a chierici, ma sono anzi laici e raffinati, spesso studenti delle prime università che portarono il sapere fuori dai conventi a partire dalla fine del secolo XI. Il popolo, da parte sua, ora può venialmente peccare senza troppe paure escatologiche, perché in questo periodo viene inventato il Purgatorio, licenziato da diversi Concili nell'arco di più secoli dall'XI al XV: col Lateranense IV del 1215 ci fu la fondamentale canonizzazione del precetto riguardante il potere remissivo delle preghiere per i defunti, che induceva implicitamente l'idea di un terzo "luogo" oltremondano. Nel quale si permaneva, come all'Inferno, in proporzione alla gravità dei peccati terreni commessi, ma dove si poteva accorciare l'espiazione per mezzo di preghiere e offerte per la salvezza dell'anima donate dai vivi alla Chiesa, e quindi accedere al Paradiso. Contestualmente, il calendario si infittisce di Santi ai quali inoltrare richieste personalizzate di intercessione per le anime del Purgatorio. Come dice Le Goff in *I riti, il tempo, il riso*:

Tra il tempo terrestre e il tempo eterno e collettivo dell'inferno o del paradiso, si insinua un tempo individuale del purgatorio, un tempo *à la carte*. Il tempo del purgatorio in fondo è solo un "supplemento di biografia".

(Le Goff 2006 : 129-130)

È più che lecito supporre che il popolo esagerasse nelle sue manifestazioni liberatorie anche prima di disporre del beneficio del Purgatorio, ma certamente il fatto che di queste usanze ci arrivino molte più testimonianze scritte del Basso Medioevo che del periodo antecedente all'anno 1000, sta a testimoniare un cambiamento dei costumi in senso meno restrittivo. Minois descrive molto bene il clima di fermento di questo periodo:

Non si può risalire più indietro dell'XI secolo per trovare tracce scritte del carnevale, ma i testi suggeriscono che si tratti di una realtà più antica, come nel caso del concilio di Benevento nel 1091, che stabilisce l'inizio della Quaresima il mercoledì delle Ceneri.

(Minois 2004 : 186)

Il carnevale era un fatto urbano, particolarmente sviluppato nelle regioni in cui vi erano città importanti, nelle quali le società in tripudio e le corporazioni presero in mano l'organizzazione dei festeggiamenti nelle Fiandre e in Italia del Nord.
(188)

Non è da sottovalutare il rapporto stretto che esiste fra la nascita del Purgatorio e l'ascesa diffusa di una classe mercantile, antenata della borghesia europea, né nobile né chierica né popolana, mobile e ricca, che inizia a fare scricchiolare gli schemi di fissità sociale fino a quel momento ritenuti disegno voluto da Dio, e che non si riconosce nell'ineluttabilità di un destino manicheo dell'anima tra beatitudine e dannazione: sono state le loro istanze a spingere a ipotizzare una possibilità di remissione dei peccati terreni nel "fuoco" purificatore di un regno transitorio dell'aldilà, a cui già Sant'Agostino aveva fatto qualche cenno, fino a quel momento ignorato.

La nuova classe borghese voleva ovviamente rompere gli schemi sociali e religiosi che non prevedevano un posto per essa, e con il crescere dell'importanza economica di questi cittadini, cambiò in proporzione anche la moralità dominante ed il gusto estetico. La tristezza⁵ degli atteggiamenti ecclesiastici venne incrinata dall'idea che comunque ora era possibile, non comportandosi troppo male, recuperare le debolezze terrene con un tempo più o meno lungo di purga, eventualmente ed ulteriormente riducibile pagando generose indulgenze al Papato. Il riso riprese vigore da questo allentamento del controllo clericale e trasse vantaggio, oltre che dalla diffusa frammentazione politica europea, dal contemporaneo svilupparsi di un nuovo movimento di pensiero che riponeva al centro degli interessi mondani l'uomo, e non più solo ed esclusivamente Dio.

L'Umanesimo e il Rinascimento, innestandosi in questo clima di voglia di ritrovamento della gioia terrena, rappresentarono per il riso un momento di breve spolvero, prima di venire soppresso per sempre tra accuse di diabolicità, blasfemia, rozzezza e ignoranza dalle guerre e dalle riforme religiose dei secoli XV e XVI. La riscoperta e la rivalutazione da parte dei cultori dell'Uomo di altri poeti e di una nuova (o antica) sensibilità nelle cose uma-

⁵ Nel senso di *trista*, *cupa*.

ne raggiunge l'apice, per quello che riguarda il riso, in Rabelais. Curioso umanista, dotto in tantissime discipline, prima fra tutte la medicina che esercitava e insegnava, fu gioioso rivitalizzatore della tradizione della festa in Francia. Scrivendo nel suo paese proprio nel sanguinoso periodo delle guerre di religione, durante le quali lo scherzo era visto con sospetto, sapeva valutare la pericolosità dei suoi libri: i primi due infatti li pubblicò sotto lo pseudonimo di Alcofribas Nasier, anagramma del suo nome. I cinque libri di storie sui giganti Gargantua e Pantagruel rappresentano il culmine e la fine di una comicità, perché una visione del mondo, quella grottesca, da allora non esiste più nella società ma è relegata in brevi apparizioni artistiche o letterarie le quali però riescono ad evocare nei lettori e negli spettatori poco di quello che si propongono per il semplice motivo che non esiste più il loro referente sociale. Come scrive Gianni Celati:

Certo il corpo comico è l'immagine d'una comunità, come alla fine d'una commedia quando tutti i personaggi sono riuniti in scena per il *komos* festoso, di solito rappresentato come un matrimonio. In queste immagini arcaiche non può esserci l'idea d'un individuo separato dagli altri; e l'individuo empirico è incorporato dalla comunità, così come il corpo di Cristo è incorporato dagli uomini con il rito dell'eucarestia. Il corpo comico in Rabelais è una figura del corpo sociale che abbraccia tutto, anche i pedanti sorbonicoli, i filosofastri che sberleffa, e anche i lettori gottosi, i lebbrosi, i "véroleux", segni ultimi dell'unità del corpo sociale; ed è l'utopia armonica della terra dei Dipsodi, dove il tiranno paranoico è sconfitto da Pantagruel, che pone fine allo smembramento del suo regno festoso.

(Celati 2001 : 103)

La Riforma, la Controriforma, il periodo incessante di guerre tra i vari Enrichi, Carli e Filippi in Europa tra di loro e contro i Turchi, la scoperta del Nuovo Mondo: tutto ha contribuito a sradicare dal vecchio continente, abbattendosi su generazioni di seguito con violenza, l'antica e continua tradizione dell'evocazione di mescolanza di forme umane e animali, l'inversione del sacro col profano, del vecchio col nuovo e di tutto con il suo contrario – il *grottesco*, appunto – che riappare per l'ultima volta in queste vere e proprie epopee della memoria ancestrale nella veste di visione del mondo totalizzante che si suppone avesse fin da prima delle Dionisie. Qui vediamo l'inversione, la matematica fatta di sproporzioni, i giganti che convivono con

i nani, il potere alla fantasia e alla parola sempre eccessive, perché la festa è ancora sinonimo di eccesso. In questo periodo Erasmo elogiò per la prima volta la Follia come prospettiva ontologicamente valida sul mondo (salvo poi sconfessare questa interpretazione per non compromettersi). Bosch visualizzò questo mondo impossibile nelle sue famose incisioni e nei quadri come *La nave dei folli* o il *Trittico del Giudizio* dove tutto è frutto di associazioni che provengono da luoghi oscuri e lontani della mente. Bruegel ci mostra il passaggio di consegne nella *Lotta tra Carnevale e Quaresima*, dove il carrozzone del Re carnevale, pieno di delizie gastronomiche e di sprechi di ogni tipo, venuto il giorno della fine dei festeggiamenti lascia il posto ai tristi figure che impersonano il periodo di digiuno e di spiritualità. O ne *La strega a Mallegem*, dove una megera, in un villaggio di campagna tra soldati e popolani straccioni e chiassosi, per curare un pazzo gli taglia il cranio e vi versa del liquido tra reazioni divertite, grottesche e tragiche della gente che affolla la piazza. Cervantes racconta dell'ultimo cavaliere idealista, il 'Cavaliere dalla trista figura' che affronta il mondo armato solo delle sue visioni e grottescamente accompagnato, e salvato, dal "basso materiale e corporeo" Sancio Panza. Cervantes meriterebbe una storia a parte, dal momento che il *Don Chisciotte* è un capolavoro assoluto nel quale si può trovare fusa la comica follia ed il tragico destino in un risultato che può apparire grottesco (in senso spregiativo moderno) grazie all'alternanza di stili, alla distanza temporale di composizione delle due parti, alla mescolanza primordiale di idealismo e moderna concretezza. Ma è sterile grottesco solo per noi che non abbiamo più pietre di paragone per un'operazione simbolica antica di mescolanza dei generi, come aveva rilevato Bachtin nel suo studio su Epos e romanzo richiamandosi più volte proprio al romanzo cervantino:

Da questo elemento del riso popolare sul terreno classico cresce direttamente una sfera alquanto vasta e varia di letteratura che gli antichi chiamavano in modo espressivo *σπονδογέλοιον*, cioè la sfera del "serio-comico".

(Bachtin 2001 : 463 "Epos e romanzo")

L'antico carnevale simbolicamente e cronologicamente con lui muore. Il funerale e il seppellimento del riso antico avvengono poco dopo l'epoca di

Rabelais e Cervantes, nel Seicento, *Grand Siècle* in Francia e *Siglo de oro* in Spagna. Le guerre di religione lasciano dietro di loro terra bruciata sopra la quale è difficile ricostruire; altre guerre, per successioni o conquiste, continuano comunque su altri fronti costantemente, e al riso non resta che uscire di scena. Ma ovviamente non muore: muta solo aspetto. Si trasferisce parzialmente dalla piazza e dal Palazzo, ora ritenuti troppo tumultuosi, al più accogliente e controllato recinto del teatro. Nel Seicento, sebbene si assista ad una grande fioritura di teatro comico in ogni paese, la serietà del dramma la farà da padrona, e l'entrata del comico dentro le porte del teatro provocherà sempre le sdegnose reazioni di chi vi ci voleva soltanto *pièce* rispettabili. La classe mercantile era evoluta al rango di borghesia ormai ricca, a volte perfino nobilitata, e la commistione con rimasugli di popolarità veniva vista come una minaccia allo status sociale. Anche nel gesto della risata ora è richiesta misura: quindi ecco a voi il sorriso, l'invenzione del secolo. Mostrare che si apprezza, ma senza sconvolgere i tratti del viso e del corpo, ostentando quasi atarassico contegno. Il sorriso è il segno che distingue la persona di cultura, che sa come frenare gli istinti del rozzo corpo –almeno, davanti agli altri. Sotto l'impero del sorriso la risata sarà sempre osteggiata, e la visione della rigida distinzione in classi della cultura guadagnerà terreno avverso l'umanistico enciclopedismo trans-classista. In cima alla scala le arti classicamente considerate “alte”, cioè quelle riconducibili all'antico *trivium* (retorica, dialettica e grammatica): prima di tutto la poesia tragica ed epica, quindi le altre forme in prosa. A seguire stava il *quadrivium* (aritmetica, geometria, astronomia e musica), che grosso modo copriva tutto il resto dello scibile non letterario.

La commedia e il comico erano considerate “fuori serie”: non era previsto nemmeno un posto per questo genere di creazioni, perché non erano ritenute arti *tout court*. E fino alla fine del Settecento fu così, quando in Francia la disputa tra gli Antichi e i Moderni si risolse a favore di questi ultimi che lottavano per la liberazione dell'attività letteraria dalle rigidità delle regole di ispirazione aristotelica sulle unità di tempo, luogo e azione. Nonostante questa vittoria, è quest'ultima una visione che è rimasta latente in

Occidente specialmente per quello che riguarda il riso, sollevato dal bando formale ma non completamente integrato. Da Molière a Beaumarchais, gli autori teatrali in Francia come altrove metteranno sì in scena le loro commedie, e il pubblico mai sarebbe mancato, ma per tutta la vita avrebbero dovuto difendersi da critici impietosi e perfino da preti poco misericordiosi.⁶

Nel periodo del dominio del Barocco e poi del Classicismo, in particolare ancora in Francia, la cui storia culturale è stata nei secoli una sorta di paradigma di quella europea, il riso è relegato nell'infimo e comunque fuori dalla letteratura, mentre nella società è mal visto, osteggiato e represso come e più di sempre dai detentori del potere. In quest'epoca, per la prima volta nella storia, il riso stava per scomparire. Non la risata, che è veramente "propria dell'uomo", bensì il processo antico che l'uomo aveva intellettualizzato partendo dallo stimolo del solletico, di attacco simulato all'integrità della persona, di privazione temporanea di potere dell'autorità. Si stava riuscendo nel tentativo di ridurre all'inoffensività il riso tramite l'epurazione di tutti i contenuti considerati scorretti, lasciando sopravvivere un riso che assomigliava sempre di più ad un sorriso. Non tutto si perse, ovviamente, ma molte cose cambiarono da allora.

Berger, in *Redeeming Laughter* (Berger 1995), sostiene che il riso abbia come tratto caratteristico il carattere dell'*invadenza*: tende ad infiltrarsi molto spesso nella nostra vita, nei nostri discorsi, nelle nostre idee, prevaricando eventuali altre attività in corso ed interrompendole. Questo è sicuramente vero ed è certamente una prova di quanto potenti e in parte inspiegate siano le risorse dell'uomo in questo campo. Laddove si trova un forte tessuto legislativo di repressione, là, quasi come compiaciuto di una sfida, il riso inventa letteralmente nuove forme per sopravvivere, perché la pulsione

⁶ Molière, come tutti gli attori e i commedianti, per la Chiesa cattolica non poteva essere sepolto in terra consacrata. Nel suo caso ad impedire i conforti religiosi si erano aggiunte anche delle voci sul suo matrimonio con l'attrice Armande Béjart, molto probabilmente figlia della sua prima moglie Madeleine Béjart, anche se si disse all'epoca che fosse una sorella molto più giovane. Tuttavia fu per lui trovato un *escamotage* degno dei suoi astuti protagonisti: fu sepolto nel cimitero di Saint-Joseph sotto più di quattro piedi di terra, profondità oltre la quale il terreno non era considerato più consacrato.

individuale è insopprimibile e perché la richiesta del pubblico non manca mai.

Avevamo lasciato il buffone alla soppressione della carica da parte di Luigi XIV. Spostandoci alla periferia di Londra, dove allora come oggi il grottesco, inteso come giustapposizione di elementi originariamente previsti su piani di significato differenti, fa nascere felici sintesi che si consolidano in nuovi paradigmi, vediamo apparire il primo circo equestre grazie a un certo Philip Astley, nel 1768. Le fiere diventano dei grandi mercati non più principalmente di merci da scambiare, ma di spettacoli da offrire a un pubblico pagante. I circhi seguono le fiere, e nel magico cerchio cominciano a entrare tutti quegli individui che prima operavano separatamente, come i buffoni non più solo di corte ma di tutto il popolo: i pagliacci. I baracconi che espongono i loro fenomeni, dai *freak* che l'impresario americano Barnum porterà in massa nel suo circo più di un secolo dopo, agli "uomini più forti del mondo", confluiscono a quest'epoca nel grande teatro comico popolare del circo.

La potenza del riso ritorna a manifestarsi nelle lettere nel corso del XVIII secolo, e questa volta specialmente in Inghilterra, quando vengono portate ad un'elaborazione raffinatissima le antiche tecniche del *Limerick* (dall'omonima città irlandese) e del *Witticism*. Quest'ultimo, in particolare, si ritaglia la sua fetta di popolarità fra la borghesia e la nobiltà grazie al compiacimento intellettuale di una trovata originale che ben si associa con la pratica del sorriso di cui abbiamo detto. Anche la satira trova diversi campioni, non a caso principalmente tra gli irlandesi: Jonathan Swift, l'autore dei *Gulliver's Travels*, possedeva un profondo senso satirico che riuscì a trasferire nel suo romanzo più famoso in maniera copiosa per mezzo dei ritratti di Paesi e governi che estremizzavano tratti di potenze europee dell'epoca, sotto la lente di una visione disincantata di un viaggiatore alle prese con peripezie di ogni genere. Non contento, nel pamphlet satirico *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*, dal titolo eloquente, propone "modestamente" che gli irlandesi venda-

no i loro propri figli come cibo, di preferenza per tavole borghesi, contenendo in questo modo l'ampiezza delle famiglie e garantendo uno standard di vita migliore ai restanti, e riducendo inoltre come benefico effetto collaterale il numero di infestatori papisti nell'Isola.

Laurence Sterne, invece, diede al riso di tradizione grottesca un'enorme chance di riscossa con il suo *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. Il presbitero inglese compì un'operazione letterariamente ardita, arrivando per vie inconsuete a un romanzo difficilmente replicabile. Il suo merito e la sua fortuna riposano nel sapiente dosaggio di tutto il repertorio comico e umoristico che può utilizzare il linguaggio, non arretrando di fronte ad espedienti grafici come disegni o punteggiature inusuali per sottolineare stati d'animo. Brian O'Nolan trarrà delle lezioni importanti da questo scrittore per il metodo di composizione del suo primo romanzo, *At Swim-Two-Birds*. Con Sterne, cosa che molti sostengono anche di Joyce, la sperimentazione del riso letterario arriva al vicolo cieco nella via intrapresa, esaurendo le possibilità di innovazione. Ma è proprio grazie a tentativi del genere che il riso riesce ad avanzare nella dimensione letteraria.

I romantici del periodo successivo vedranno nel riso e nel Medioevo qualcosa da rivalutare, occupati com'erano a distruggere le visioni del mondo del Classicismo. Ma il riso del romantico è ora un riso terribile perché per la prima volta si ride del vuoto: il dio è assente o impotente, e l'uomo è una pedina nelle mani del caso che può sì ancora ridere, ma solo della sua inadeguatezza a tante pretese di dominio del mondo e della storia, e quindi solo in modo amaro. Il riso riesce a sopravvivere nell'epoca moderna, spezzettato e specializzato in vari settori, addomesticato e ormai digerito, ma com'è diverso dall'allegria eccessiva del popolo che mentre Cesare, potente generale ed *imperator*, sfilava, lo derideva come "l'uomo di tutte le donne, e la donna di tutti gli uomini".

A questo punto la storia del riso comincia in qualche modo a confondersi —e nel XX secolo lo sarà quasi del tutto— con quella delle arti e dei mezzi di comunicazione. La crescente alfabetizzazione, la crescita in numero degli appartenenti al ceto medio, alta e piccola borghesia, la diffusione

dei giornali quotidiani prima, e della radio e televisione poi, hanno spinto il pubblico di utenti verso un numero quasi corrispondente agli abitanti effettivi di un Paese. Il riso, originariamente fenomeno orale di tanto in tanto riportato in letteratura, ora diventa un fenomeno onnipresente. La legge capitalistica della domanda e dell'offerta viene gradualmente imposta anche ai prodotti dell'ingegno, che sono ora protetti, tutelati e relativamente ben pagati. Il comico, che resta un artista diverso dagli altri perché si muove comunque in uno spazio sempre precario fra considerazione e riprovazione, ora condivide perlomeno alcuni diritti sindacali. E soprattutto, impiega indistintamente tecniche nuove e vecchie di millenni, le quali sortiscono magicamente ancora gli stessi effetti.

Siamo alle porte del nostro tempo e potremmo dire che con le ultime evoluzioni del riso abbiamo toccato il fondo materiale e corporeo: più materiale del riso nichilista è difficile trovare qualcosa. Nell'Ottocento e nel Novecento nascono avanguardie, postavanguardie e retroguardie in maniera così continua e compulsiva, che è difficile ora ridurre il tutto a un paradigma e riassumere i tratti e l'importanza di ciascun movimento in uno spazio così ristretto come quello che ci siamo assegnati. Ma, se abbiamo dedicato più spazio alla storia antica e meno documentata del riso, e paradossalmente liquidiamo in poche parole la nostra epoca recente, è perché è emerso chiaramente che mentre le varie culture dominanti di ogni epoca si sono preoccupate di regimare, arginare, correggere o sopprimere l'evenienza della risata e del riso, la spinta istintuale umana a ridere è tuttavia sempre la stessa e nei tempi si è manifestata sotto varie spoglie, ora estremizzando un lato, ora un altro: come ad esempio lo humour *nero*, che nel 1944 Breton sosteneva di aver esaurientemente catalogato nella sua *Antologia* (Breton 1996). Ma possiamo anche citare le ricorrenti ondate di riso demenziale; il riso comico a teatro che non muore mai e si rigenera e reinventa; la nascita del cinema che porta il riso sul grande schermo e, per la prima volta, pone il problema dell'efficacia del comico registrato e riprodotto sempre uguale; l'avvento del riso in televisione; l'umorismo sarcastico nei fumetti...non finiremmo mai di parlarne.

Quello che secondo noi conta, e che gli ultimi due secoli della nostra storia non hanno fatto che far risaltare sempre di più con il progressivo moltiplicarsi dei mezzi di comunicazione e delle correnti di pensiero dall'emivita sempre meno lunga, è che l'uomo, nonostante si modernizzi, si acculturi, viva sempre più a lungo e scopra continuamente cose nuove, continua a cercare sempre quel momento di socialità primordiale che è il riso, e gli va bene anche se non è più quello antico e coinvolgente: gli basta anche un surrogato, anche il sorriso, pur di non rimanere isolato. Persiste l'atavica certezza che, mancando il riso, mancherebbe il collante della socialità e della società intera. La solitudine esistenziale è sempre associata inconsciamente alla consapevolezza dell'uomo che è un essere debole nei confronti della natura, nonostante il suo cosiddetto progresso lo irrobustisca fisicamente e mentalmente di continuo. Il serio e la norma sono visti come insostenibili a lungo andare, e il riso è sempre ed ancora cercato come il modo più rapido ed economico per socializzare, formare un corpo più forte del singolo e sopravvivere meglio aiutandosi. E questo fa ben sperare. Nulla si crea e nulla si distrugge: tutto si trasforma.

* * *

Il diritto di poter deviare dalla norma è un acquisto fondamentale della modernità. Se nel tempo antico l'eccezione alla regola era vista come un comportamento pericoloso e da reprimere, ora essa è vista come occasione di confronto e crescita ed è diventata un valore positivo. Togliendo sempre più fette di proibito dalla torta della convenzione sociale ci si aspetterebbe di eliminare progressivamente fonti per il corto circuito del riso, il quale tuttavia sviluppa tecniche di sopravvivenza sopraffine e insospettabili *a priori*. Vedremo in Brian O'Nolan che, trovandosi a vivere in un paese molto conservatore, fortemente inibito e censore riguardo alla trattazione di certi argomenti, mentre in tutto il resto d'Europa e del mondo ci si apriva verso un periodo di ammorbidimento dei costumi, egli riesce ancora ad essere efficace nel suo mondo con un umorismo che trova la sua forza in tecniche piuttosto

sto *rétro* che innovative, che colpisce laddove il tessuto censorio è più fitto, utilizzando inoltre quello che sotto il nome di *tradizione* viene spesso fatto passare come un monolite culturale sempre buono e giusto.

Le due costanti dell'innegabile propensione dell'uomo alla risata, e dell'eterna rincorsa alla soppressione della stessa da parte dell'autorità surrogata del padre, sia esso lo Stato o il Super-lo, si rivelano nella nostra epoca in una guerra di posizione dagli esiti sempre meno prevedibili. Il riso moderno è un riso meno panciuto e molto più intellettuale, dove è la mente più che il corpo a ridere perché è stuzzicata, vellicata in continuazione da messaggi sempre più incrociati e intertestualizzati, con referenti che si moltiplicano in progressione geometrica grazie anche alla facilità con cui si possono reperire informazioni e all'accresciuto livello di cultura generale. Le occasioni per il riso abbondano e non possiedono più una calendarizzazione, il rito non è più atteso ed elaborato nella coscienza per molto tempo. Oggi ridiamo perché l'intertesto è diventato alla portata di tutti, e tutti scoprono il piacere di essere continuamente sorpresi e uniti in un grande sghignazzo liberatorio, in comunicazione virtuale con tutto il mondo.

2. Blob, il fluido che uccide

Nella storia del pensiero, che pure c'insegna quanto i filosofi –nel senso ampio di “amanti della sapienza”– abbiano avuto a cuore il desiderio di spiegare all'uomo la loro verità, il riso è stato molto spesso un argomento, se non evitato o taciuto, quanto meno molto imbarazzante. Questo perché si tratta di un fenomeno che tutti conosciamo ma che è difficile definire con precisione. Perché l'uomo ride e gli animali no, o almeno non come e nel senso che attribuiamo noi al ridere, per esempio, è materia intricata ancora oggi che pure possediamo mezzi d'investigazione più sottili di quelli di un Cartesio o un Kant.

Il riso sin dalla notte dei tempi ha rappresentato un problema per i teorici di qualsiasi disciplina, è stato oggetto di critiche e schematizzazioni le quali però possiedono tutte in misura variabile la caratteristica di avere confini molto mobili e sfumati l'uno nell'altro, cosicché grosso modo sappiamo distinguere un *pun* da una parodia o da un'arguzia, ma quando O'Nolan fa dire al suo autore Trellis: '*Ars est celare artem*, he thought, doubtful as to whether he had made a pun' (*At Swim-Two-Birds* : 216), ha effettivamente creato un *pun* come dice, oppure ha fatto una satira sul valore dell'arte? O entrambe le cose? O qualcosa d'altro? Il problema dell'esatta recinzione dei confini del comico e dell'umoristico è tormentoso, semplicemente perché insolubile. Probabilmente è un falso problema, perché impostato secondo una concezione che vorrebbe il sapere discretamente compartimentabile in ogni suo aspetto.

Fino all'alba del Novecento, la maggior parte di quelli che avevano provato a dare al riso un posto nel mondo lo classificava in fondo alla scala dell'essere e dell'arte, come qualcosa di scomodo eppure sempre presente che ci ricordava il nostro vergognoso passato di cavernicoli, incuranti però tutti del clamoroso successo di pubblico di spettacoli “divertenti” e della domanda inesauribile di ilarità in forma artistica o giocosa. Questo desiderio irrazionale rappresenta una sorta di scheletro che ci spaventa ogni volta che

apriamo l'armadio dei ricordi ancestrali. Il comico, come ricorda Umberto Eco ("Il comico e la regola", Eco 2000), si dice sia legato alla contemporaneità, mentre invece il tragico parlerebbe di sentimenti universali e atemporali —o meglio, che vengono rappresentati al lettore/spettatore come tali: sarebbe tutta la qui la differenza tra queste due costanti che adempiono due diverse nostre esigenze comunque sempre vive. Ma la proporzione di tragico e di comico che uno spettatore o un lettore vorrebbe avere non è certamente di uno a uno, perché è del comico che abbiamo più bisogno. Perché sosteniamo questo? Perché il tragico è sì catartico, e ci ricorda come l'infrazione della regola in vigore comporti la giusta punizione per mantenere l'ordine della società, ma il comico gioca sul nostro istinto profondo di egoismo e insoddisfazione, mostrandoci la rottura della regola priva delle conseguenze, sublimando i nostri istinti in una rappresentazione innocua nella quale parzialmente ci riconosciamo. Le regole le sperimentiamo nella vita di tutti i giorni, dove ci sono (ci dovrebbero essere) punizioni corrispondenti alle violazioni. Quindi la tragedia è una storia che conosciamo bene, è una *repetitio iuvans* che soddisfa la domanda del regolatore individuale e sociale.

Ma la commedia mette in scena ciò che *non* succede, e cioè la violazione della regola non seguita proporzionalmente dalla punizione, quello che tutti inconsciamente vorremmo provare e che quasi nessuno può fare. Quindi è la rappresentazione di quello che vorremmo che fosse ma non accade mai, quello di cui avremmo culturalmente bisogno. Nonostante questa semplice e verificabile constatazione empirica, fino a quando Freud non ha scritto *L'interpretazione dei sogni* e *Il motto di spirito*, cioè ai primi anni del '900, il riso e la risata non meritavano altro luogo di esistenza che spettacoli e libri di infimo ordine destinati a un pubblico ignorante e incolto, nell'opinione di chi si occupava di letteratura "seria". Perché era sempre stato così, nei secoli dei secoli. Ripercorriamo per questa ragione storica ciò del riso è stato detto, per giungere con un quadro più chiaro del fenomeno nell'evoluzione della sua considerazione al momento della messa a punto del nostro metodo d'indagine.

* * *

È ragionevole pensare che, esattamente come ancora le Genti del Libro attribuivano il banale fenomeno della pioggia all'apertura di misteriose "cateratte del cielo", gli antichi demonizzassero il riso perché non sapevano spiegarsene la ragione, poiché se la pioggia si può pensare che la volesse Dio per far prosperare le terre degli uomini, quale funzione mai avrebbe dovuto avere il riso? Nessuna, apparentemente; anzi, dal momento che poteva essere opera del diavolo, nel dubbio era meglio evitarlo. È stato trattato male, proibito, sconsigliato, esecrato, condannato proprio perché tecnica messa a punto dall'evoluzione troppo all'avanguardia per essere compresa dai modesti canoni di pensiero umani. L'evoluzione ci ha dotati della capacità di ridere, coordinando i muscoli del respiro come nessun altro animale riesce a fare non certo per sprecare fiato, bensì per avere una difesa immunitaria aggiuntiva. Una difesa raffinata, fisica e psichica al tempo stesso, innata in una certa qual misura, e quindi inestinguibile dalla convenzione sociale.

Prima della nascita della filosofia, il riso era considerato universalmente sacro, probabilmente in rispetto della sua oscura funzione, ed era un momento rituale e ben regolamentato di contatto con il divino. La sua manifestazione dai tratti rudi, bestiali, ha certamente colpito coloro — i filosofi, appunto— che si ritenevano più raffinati conoscitori di altri dell'essere uomo. Non riuscendola a spiegare a sufficienza, l'hanno ricondotta empiricamente e sommariamente ad un retaggio della nostra primitiva condizione di incolti. In realtà il legame era sì con le tradizioni popolari tramandate da tempi immemorabili, quelle degli antichissimi culti della terra, dei riti di cambiamento di stagione, di sepoltura, di nascita e di sposalizio e di tutte le celebrazioni che, in una forma o nell'altra, sono sempre esistite nelle civiltà organizzate; ma non si trattava di ingenuità o bestialità, perché l'associazione della risata con questi riti era intesa a ristabilire l'atmosfera della supposta originaria comunicazione diretta dell'uomo con le entità superiori che governavano i destini e che, ritenute di disposizione d'animo mutevole come i loro governati uomini, dovevano essere lodate e in qualche

modo ingraziate per favorire e proteggere la vita della comunità. La risata era appunto il mezzo di comunicazione privilegiato, perché gli dèi ridevano e il riso era la sequenza magica, il suono divino che apriva all'uomo le porte alla comunicazione con loro e verso di loro innalzava lo spirito.

Ancora per Socrate, che di sé non ha lasciato scritti ma solo lezioni di vita —peraltro tramandate dal suo discepolo Platone e quindi probabilmente manipolate— l'*ironia* (*eirōnéia*) aveva un ruolo chiave nel suo metodo di indagine filosofica. Dopo l'iniziale ammissione che ogni aspirante filosofo secondo lui doveva fare, e cioè 'sapere di non sapere', usava per l'appunto il metodo ironico per distruggere le vuote convinzioni che trovavano casa tra i suoi concittadini ateniesi, costringendo gli interlocutori a spiegare in maniera dettagliata i loro principi morali e le loro asserzioni come se parlassero con un completo ignorante, mostrandone così facilmente l'inconsistenza mettendole a confronto con le loro inevitabili aporie, o contraddizioni interne. Il successivo passo, l'arte della *maieutica*, o della levatrice, consisteva nel "far nascere" dalla coscienza dell'uomo privato di false convinzioni la sua vera essenza, la via della ricerca della conoscenza che avrebbe dovuto seguire per ottenere la felicità. Egli è certamente il filosofo meno sistematico e dogmatico della storia antica, e contemporaneamente quello che ha contribuito a dare un metodo positivo per la ricerca interiore individuale, differenziandosi così dalle successive scuole stoiche e scettiche che preferivano procedere nell'indagine speculativa piuttosto "per via di levare". Proprio per questa sua asistematicità contempla nel suo metodo anche il riso allo stadio dell'ironia, cogliendo in maniera lungimirante i suoi effetti certamente distruttori, ma canalizzandoli per l'abbattimento delle false convinzioni e per forgiare nuove coscienze e persone migliori. Fece però la scelta poco tattica di applicare il suo metodo anche nei dialoghi con i governanti della *polis* ateniese. Non sapeva ancora che ci sarebbe stato in futuro chi avrebbe detto che il riso va bene finché non disturba il potere. Non fu apprezzato, e dovette berne l'amaro calice.

Platone, allievo di Socrate e precettore di Aristotele, nei dialoghi delle *Leggi* e della *Repubblica* non mostra lo stesso punto di vista del suo mae-

stro riguardo al riso, sostenendo al contrario con decisione che quasi tutti i tipi di riso siano da condannare, poiché a suo avviso il riso possiede una quantità di caratteristiche negative che lo portano ad essere dannoso per la società: è indegno, disdicevole, esteticamente sgradevole, brutto in ogni aspetto oltre che pericoloso per il controllo su se stessi che fa perdere, per l'obnubilamento delle facoltà intellettive e per l'effetto deleterio sui rapporti sociali.

Nella *Repubblica* aveva delineato quello che secondo lui era lo Stato ideale, nel quale l'idea di Giustizia doveva essere il principio regolatore, e verso la conoscenza della quale tutto il discorso filosofico di questi dialoghi era diretto. Nello Stato giusto, secondo il filosofo, ogni classe di cittadini (Custodi, Soldati e Popolo) dovrebbe comportarsi secondo ciò che viene previsto dalla regola morale della propria categoria, senza interferire con le altre classi e rispettando le leggi. Bertrand Russell, commentando questi precetti nella sua *Storia della filosofia occidentale* (Russell 1983), rammenta che l'idea greca di Giustizia è in realtà un po' diversa da come la intendiamo oggi, e consisterebbe in realtà solo nel rispetto dei limiti fissati dal legislatore, il quale di conseguenza riassume nella sua figura un ampio spettro di poteri —non a caso Platone prevede che i Custodi, che fungono anche da legislatori, debbano essere i filosofi. Per consentire la sopravvivenza dello Stato giusto, il legislatore prevede che si educino le classi di cittadini a credere in determinati principi e a rifuggire o censurare altri: i Custodi, illuminati dalla sapienza, guideranno all'inizio la transizione verso la Repubblica giusta, trasmettendo a tutte le altre classi il rispetto delle leggi e comminando punizioni ai trasgressori.

La prima censura morale importante da impartire è quella degli eccessi: poeti come Omero ed Esiodo, che rappresentano gli dèi come personaggi dediti a cose buone ma anche a crapula e vizi, sono quindi diseducativi. La seconda è il timore della morte: sempre i medesimi due poeti vanno evitati, perché narrano (anche) della paura di morire e dei lamenti per i defunti, cose che un cittadino della Repubblica ideale non dovrebbe nemmeno prendere in considerazione, perché irrazionali e contro la morale dello Stato. Ter-

zo, va evitato il riso. Omero raccontava che gli dèi si divertivano, come abbiamo visto, e se loro lo fanno, perché non possiamo farlo anche noi? Sarebbe stata la giusta obiezione di ogni studente di poesia. Platone proibisce perciò nel suo Stato ideale quasi tutti i generi di poesia, salvando solo quelli in cui è lodato il valore in battaglia e le virtù civili, e tutta la drammaturgia, a scanso di pericoli. È facile capire come l'avvento del Cristianesimo abbia cercato con ogni mezzo di soppiantare l'antica associazione del divino con la risata ed il riso, affidandosi proprio a Platone prima e ad Aristotele poi, campioni di morigeratezza.

Secondo Platone, la serietà dovrebbe governare l'Etica sociale, come anche sostenevano gli Stoici di Epitteto, per i quali ogni coinvolgimento emotivo nelle vicende umane era da condannare, riso in primis, e gli Scettici i quali ovviamente ridendo avrebbero espresso un'opinione ben netta – invece della loro caratteristica *epochè*, o sospensione del giudizio– nonché i Pitagorici, i quali erano assorbiti nella contemplazione della matematica celeste, specchio della perfezione e quindi per sua conformazione inattaccabile dal riso. Filosofi, tra gli antichi, che ammettessero le buone qualità del riso in effetti ce n'erano davvero pochi. Si può citare ancora Democrito, il quale rideva pressoché di tutto perché riteneva il mondo e l'uomo soltanto disegni di una Follia cattiva primigenia che si divertiva a contemplare le sofferenze del suo creato, e Diogene il cinico, che ridendo condannava la miseria dell'anima umana.

Di Aristotele, l'ultimo grande maestro dell'antichità, il quale pur essendo vissuto più di 2500 anni fa influenza ancora in parte consistente la nostra visione del mondo, grazie alla fortuna che hanno avuto le sue teorie specialmente nel Medioevo, sappiamo che era contrario all'eccessiva manifestazione di riso da parte dell'uomo, per via della deformazione che provoca nel viso, cosa che secondo lui ricorda i musi sgraziati delle bestie. Umberto Eco, *alias* Adso da Melk, sostiene romanzescamente ne *Il nome della rosa* (Eco 1980) che del secondo libro della *Poetica* di Aristotele, quello che dovrebbe trattare della commedia e quindi anche del riso, ritenuto perduto, esistesse una copia in un monastero dell'Italia centro-settentrionale, dove il

frate francescano Guglielmo da Baskerville e il suo allievo, Adso appunto, riescono a rinvenirlo e a leggerne alcune parti prima che il custode di questo libro, il monaco cieco Jorge da Burgos, lo rubi loro di mano, sparisca nell'immensa e labirintica biblioteca del monastero e dia nella fuga accidentalmente alle fiamme la stessa con tutto il suo patrimonio. Jorge dice che Aristotele, in quel libro, elogia il riso e lo giustifica; giustificando il riso, sostiene, si arriverebbe a ridere di tutto e infine anche di Dio. Il riso aveva ai suoi occhi questa potenza terribile da poter spodestare il Signore e mandare il mondo nel caos del dubbio sulla Verità rivelata. Non sorprende che il libro fosse tenuto nascosto, se le potenzialità erano davvero queste. Non distrutto, perché si trattava pur sempre di un'opera di *Ipse*, maestro di pensiero e lume delle ragioni oscurate dei Secoli Bui. Anche se la vicenda è narrata in un romanzo, la repressione del riso da parte delle gerarchie ecclesiastiche è accertata nel periodo in cui è ambientata la storia, sebbene con alterne fortune dovute alle sempre forti resistenze di culti pagani.

Aristotele, punto di riferimento per la filosofia cristiana medievale, in realtà nemmeno lui amava vedere ridicolizzato il proprio lavoro da un grottesco abbassamento. Nella *Poetica* così come nell'*Etica Nicomachea*, ritorna più volte sull'uomo e sull'uso che fa del riso, non condannandolo mai aspramente come Platone ma consigliandone un uso talmente parco da risultare nella pratica un rifiuto del riso. Le motivazioni sono più estetiche che morali od ontologiche: il ridere è brutto e —sostiene— prova ne è anche il fatto che non esistano tanti dipinti di persone ridenti quanti di persone serie; significa che l'arte non ritiene l'uomo che ride un buon soggetto. Ma Aristotele, il quale era un uomo tutto sommato equilibrato, non amava nemmeno la deriva del sentimento nella tristezza. Una delle sue frasi più famose sarebbe che "il riso è proprio dell'uomo", come lo cita tra gli altri anche un Rabelais in gran forma nel suo esergo al *Gargantua*. Ma così non è, puntualizza Minois:

Aristotele non ha mai detto che il riso sia "proprio dell'uomo"; egli ha solamente scritto che l'uomo "è l'unico tra gli animali a ridere", o che "nessun animale ride, eccetto l'uomo".

(Minois 2004 : 75)

Quindi la frase di Aristotele non pone tanta enfasi sulle proprietà del riso quanta ne ripone invece Rabelais. Il filosofo preferirebbe che non si ridesse, perché il riso è sgraziato, fa parte del *brutto* e toglie all'uomo l'aura di rispetto e di fermo comando sulle sorti dell'universo mondo. Come Platone, non amava dunque particolarmente il riso e trovava le antiche usanze sopravvissute che lo vedevano protagonista molto disdicevoli e poco eleganti, amando i greci distinguersi per raffinatezza morale ed etica dagli altri popoli. Da un giudizio diplomatico com'era quello di Aristotele, tendente ad apprezzare la serietà, fu facile arrivare a leggere una condanna edulcorata verso la pratica della risata, specialmente se la lettura veniva eseguita da navigati specialisti delle interpretazioni quali erano i Padri della Chiesa ed i monaci medievali, severi censori di costumi.

Prendendo il loro mestiere molto sul serio, anzi, pretendendo alcuni di essere divinamente ispirati, quasi tutti i filosofi greci non amavano la derisione e nemmeno quindi essere derisi, e la linea di pensiero di questi sul riso via via si irrigidirà nelle posizioni di condanna pressoché totale, mostrando di disprezzare sempre più la tradizione popolare e dei miti per ritagliarsi uno spazio di autorità e, quasi di conseguenza, diventando sempre più commisti alla politica e alle religioni in cerca di rinnovamento e giustificazioni ideologici.

Il mondo romano, che aveva ereditato la cultura greca di cui ammirava la profondità, aveva assorbito in larga parte e perfezionato i pensieri filosofici esistenti: nel *curriculum* di un giovane rampollo romano, come ci raccontano per esempio Cicerone, Orazio ed Ovidio, non poteva mancare un soggiorno di perfezionamento di lingua e cultura greca ad Atene. Passò a Roma quindi anche la serietà di questi ultimi grandi filosofi, che si affermò nei circoli filosofici dell'Urbe e cominciò qui il suo lignaggio ereditario nella formazione della tradizione culturale europea, sia popolare che aristocratica.

I filosofi greci vivevano nelle *poleis*, e quindi la politica, l'interesse per la vita dello Stato, era per loro naturale e doverosa. Ma il popolo, inizialmente coinvolto nelle speculazioni dei primi filosofi delle città-stato, che

secondo il modello di governo democratico predicavano pubblicamente le loro idee per far intervenire in maniera diretta i cittadini nelle discussioni politiche, con il salto nel mondo romano e nel passaggio dalla *Res publica* all'Impero sarebbe stato sempre più escluso, mano a mano che i filosofi cominciarono a raggrupparsi in circoli chiusi e i governanti in aristocrazie ora inaccessibili a degli *homines novi* come Mario o Cicerone. Sottratto a questo salutare dibattito, e giungendo progressivamente a vedere le proibizioni del riso come semplici repressioni giustificate dal mantenimento del potere, il volgo fu quindi portato ad attaccarsi alla tradizione del riso antico: la ricerca di modi di comportamento seri e compassati, la raffinatezza della lingua, le poesie elegiache, erano nati ed erano rimasti confinati nelle quattro mura delle *villae* dei mecenati del tempo. Alcuni poeti non legati a circoli, come Marziale, manterranno al contrario un legame forte con la tradizione popolare: il perfezionamento della forma dell'epigramma è uno degli insuperati risultati di questa fusione di sensibilità. Le feste, le ricorrenze e le tradizionali prese in giro non erano minimamente mutate a causa di questi giudizi negativi dettati dal cambiamento della moda letteraria e sociale, e due moralità parallele, come spesso accade, si erano create nei riguardi del riso durante l'età imperiale. Vi sarà un movimento per l'uniformazione al canone anche delle classi più popolari ancora paganizzate soltanto con l'arrivo del Cristianesimo.

Nel mondo romano i filosofi non arrivarono ad elaborazioni di sistemi articolati ulteriori a quelli dei grandi filosofi greci: le scuole di pensiero consistevano grosso modo in sviluppi di posizioni note, senza grandi avanzamenti da questo punto di vista. I romani erano certamente un popolo molto più pratico e decisionista e in certi ambienti il troppo filosofare era considerato segno di decadenza e debolezza intellettuale a scapito della doverosa virile animosità sul campo di battaglia, virtù maggiore di tutte per il *civis*. In termini generali, si preferiva l'azione alla teorizzazione, e non a caso la dottrina cristiana, differente dalle religioni esistenti all'epoca per l'escatologia profondamente slegata dalla materialità, cominciò a far breccia nel cuore degli imperatori soltanto in epoca molto tarda rispetto alla sua prima diffu-

sione, quando contemporaneamente a Roma furono introdotti a corte usi e costumi meno rigidi dalle zone orientali dell'Impero. La diffusione delle correnti filosofiche portò al centro dell'attenzione le questioni morali ed etiche dell'essere uomo, ed alcuni imperatori attorno alla seconda metà del III secolo d.C. cominciarono a considerare il compromesso con le nuove religioni, sulla scia di predecessori che erano stati filosofi loro stessi, come Marco Aurelio nella prima metà del II secolo.

Tradizionalmente si vede in Costantino e nel suo Editto di Milano del 313 d.C. il momento dell'inizio del legame tra Chiesa e potere, dal momento che con questo atto legislativo l'Imperatore concesse libertà religiosa ai cristiani nei territori di Roma. L'accortezza politica del monarca suggerì l'alleanza invece che lo scontro in modo da integrare nello Stato e normalizzare in certa misura coloro che erano ormai giunti a una massa tale da minacciarne le fondamenta civili: rendendoli partecipi del potere, egli in effetti garantì alla traballante Roma un viatico per un supplemento abbondante di vita. Tra le molte conseguenze di questa storica concessione, si possono citare la fine delle persecuzioni e quindi l'inizio di una diffusione della Parola sotto la protezione delle insegne imperiali, e la fondazione di un monopolio della cultura che sarebbe stato detenuto dalla Chiesa per secoli grazie soprattutto alla larga diffusione del monachesimo cenobita, introdotto in occidente da Benedetto da Norcia a partire dalla metà del VI secolo. Queste strutture territoriali di presenza e potere sarebbero risultate cardinali nel momento in cui ci fu la dissoluzione dell'Impero d'Occidente, e con esse avrebbero dovuto fare i conti tutti i successivi re e imperatori con qualche ambizione.

In funzione di questa stretta alleanza, la cultura diventa d'ora in poi esclusiva proprietà dei religiosi: a loro si deve infatti sia il preziosissimo salvataggio di antichi testi, che sarebbero irrimediabilmente andati perduti nelle devastazioni e nelle turbolenze delle invasioni barbariche e nella conseguente decadenza seguita alla mancanza di potere politico stabile; sia lo sviluppo di un corpus abbastanza coerente di filosofia cristiana —perché ecclesiastici sarebbero stati ora tutti i filosofi propriamente detti— sviluppatosi

nelle fasi della Patristica, per il periodo che va grosso modo dal III al IX secolo d.C., e della Scolastica per i successivi secoli fino al XIV e alla fine dell'Età di mezzo.

Se le cose che abbiamo fin qui detto sono vere, è facile aspettarsi che in questo periodo di circa 1000 anni che chiamiamo Medioevo ci sia stata una presa di posizione forte della Chiesa riguardo alle materie del comico e del riso. E in effetti così è stato; ma nel caso dell'Irlanda, come abbiamo già notato, la sostanziale latitanza di un potere politico efficace ha consentito che alcuni usi e feste popolari continuassero ad essere in vigore nonostante i divieti morali della Chiesa. E non dobbiamo dimenticare che in fondo anche i chierici erano uomini, e in molti casi capitava che aderissero alla fratellanza ecclesiastica soltanto perché attraverso essa era possibile accedere al sapere o vivere in maniera dignitosa in periodi di generale depressione. *Joca Monachorum* erano chiamati quei “divertimenti” che si ritrovano in alcuni codici, consistenti in innocenti –al nostro occhio smalzato– giochi di parole, od indovinelli a riferimento letterario biblico o latino. E non si trattava solo di letteratura ma anche di veri e propri scherzi a cui i monaci si dedicavano, sebbene molto raramente e in determinate occasioni concentrate specialmente nel periodo di Pasqua.

A parte queste sporadiche eccezioni semi-secolari, a livello di speculazione filosofica il riso era ignorato. Agostino di Ippona, eminente Padre, e Tommaso d'Aquino, eminentissimo Scolastico, per esempio, trattano di problemi “alti” come il senso della presenza del male nel mondo e di come si debbano affrontare i grovigli della metafisica e delle prove dell'esistenza di Dio, ai loro occhi la scienza più importante ed essenza stessa dell'uomo. Il riso è sostanzialmente estraneo a queste dotte discussioni e sebbene entrambi abbiano prodotto una mole considerevole di opere teologiche e filosofiche affrontando una pluralità di questioni particolari, nel dettaglio il riso rientra solo pochissime volte nelle loro casistiche, e mai come elemento centrale: li citiamo come esempi illustri e distanti (Agostino morì nel 430 d.C., Tommaso nel 1274) di una tradizione che è rimasta costante per tutta l'Età di mezzo.

Il riso, dunque, era rimasto in quel millennio nel posto che gli aveva provvisoriamente assegnato Aristotele nel primo libro della *Poetica*, anche considerando che il secondo, dove doveva esserci una trattazione più dettagliata della commedia, è andato perduto forse in quella biblioteca di quel monastero in quell'anno del Signore, 1374:

La commedia è, come abbiamo detto, imitazione di persone più spregevoli, non però riguardo ad ogni male, ma rispetto a quella parte del brutto che è il comico.

(*Poetica*, 1449a)

Dobbiamo ringraziare proprio i monaci irlandesi, più degli altri, se sono sopravvissuti fino a noi alcuni scritti non proprio, diciamo così, rigorosamente cristiani. Le prime copie di autori classici latini (comprese le opere meno caste di Ovidio e Orazio, e gli sconci epigrammi di Marziale), le prime importanti traduzioni di Aristotele dai manoscritti arabi, degli *Elementi* di Tolomeo, ed di una quantità di volumi di sapienza varia ed inestimabile, sono state redatte proprio nei monasteri irlandesi, centri di cultura per eccellenza. Ecclesiastici e tuttavia a distanza di sicurezza da un'eccessiva oppressione papale, non soggetti ad invasioni e ad imperatori pretenziosi almeno fino verso la fine dell'XI secolo, ebbero tutto il tempo a disposizione per riuscire a diffondere a loro volta le copie delle copie in altri centri di cultura, garantendo così la sopravvivenza del capitale artistico ed intellettuale dell'età antica. A loro dobbiamo la conservazione, oltre che di tutto un patrimonio latino, anche dei molti testi di una lingua volgare non latina, l'unica che possedesse una letteratura scritta nell'Alto Medioevo: il Celtico, nella variante irlandese. Trovarci in una situazione del genere, pensandoci, è già di per sé comico: dover ringraziare e biasimare le stesse persone che, contemporaneamente, hanno salvato gran parte di una cultura —i documenti letterari dell'antichità— mentre hanno soppresso in parte un'altra —il riso della tradizione popolare. Ma tutta la storia, se si escludono guerre, massacri, pestilenze e carestie, in fondo è un po' comica.

Usciti dall'Età di Dio, ed entrati in quella dell'Uomo, verso la fine del XII secolo si comincia a sentire una certa insofferenza verso il predominio

della cultura ecclesiastica. Si producono in Francia prima, e in Italia poi, i primi esempi di letteratura non a tema religioso. I trovatori e i trovieri, il *Roman de la Rose*, i cicli mitici cavallereschi continentali e insulari, le poesie in volgare italiano, sono tutte violente reazioni ad un periodo lungo e tormentato in un momento di vigore economico, intellettuale e politico: la Chiesa sta vedendo la perdita definitiva del suo potere temporale e l'allentamento del controllo spirituale dà ovviamente di nuovo via libera allo spirito, che non si era mai sopito, della festosità popolare. Le trivialità e gli scherzi, il carnevale, il teatro, riprendono vigore e il riso s'insinua nuovamente fino a ri-paganizzare la fonte letteraria: 'Quant'è bella giovinezza / Che si fugge tuttavia: / Chi vuol esser lieto, sia, / Di doman non v'è certezza'. E anche se Lorenzo De' Medici scrisse la sua *Canzona di Bacco e Arianna* soltanto nell'ultimo quarto del 1400, il movimento guardava già da tempo in quella direzione.

L'Umanesimo riportò nei canoni Virgilio, che già Dante venerava come maestro e guida spirituale, ma anche gli scandalosi (e poco religiosi) Lucrezio, Giovenale e Marziale; dei classici non si apprezzano soltanto lo stile, ma anche i temi mitologici —e quindi completamente pagani— della fugacità del tempo e della vita, della felicità, del *carpe diem*, della bellezza e dell'armonia terrene. Dio è messo sullo sfondo, quando non proprio ignorato; l'Uomo è ora al centro della scena, e sebbene si cerchi sempre di giustificare questo interesse con richiami soprannaturali, quando l'Accademia Platonica dice che l'Uomo è un Microcosmo che racchiude in sé tutto l'Universo in scala ad immagine e somiglianza del Macrocosmo, si giunge quasi senza volerlo a pensare che se l'Uomo è ad immagine perfetta del Creato, allora possiamo anche limitarci a studiare soltanto questo e tralasciare la metafisica. Il filosofo Pomponazzi, nel 1516, suscitò scandalo dicendo nel *Trattato dell'immortalità dell'anima* che l'esistenza dell'anima non poteva essere dimostrata razionalmente, ma solo accettata per fede. Lutero solo un anno dopo avrebbe affisso le sue 99 tesi alla porta della Cattedrale di Wittenberg, mentre poco prima Erasmo, nel 1509, aveva scritto quel libretto, co-

mico nelle intenzioni dell'autore, che è rimasto il paradigma della libertà di coscienza incarnata nello spirito umanista: *L'Elogio della follia*.⁷

In questo sermone della personificazione della Follia, la parlante coglie questa rara occasione di prendere le proprie difese di fronte al mondo della cultura: sostiene che, di natura divina, tutto il buono nel mondo è merito suo, ed è l'unica gioia che riesce a rendere tollerabile una vita altrimenti costellata di sofferenze. Inoltre, svolge un controllo di temperamento delle vanità umane le quali, specialmente negli accademici, e ancor più specialmente in quelli di Parigi (coi quali Erasmo ebbe molto a che ridire), abbondano e provocano distorsioni della percezione. La Follia, contrariamente al parere di molti, è d'aiuto massimamente al governante:

E poi, a Dio piacendo, ci vengono a lodare quella famosa massima di Platone che gli stati sarebbero felici se governassero i filosofi o se filosofassero i governanti. Al contrario, se voi chiedete il parere degli storici, troverete senza dubbio che gli stati non hanno mai conosciuto principi più nocivi di quando il governo è caduto nelle mani di qualche filosofo da strapazzo o d'un tale che si atteggiasse a letterato.

(Erasmo 1995 : cap. XXIV)

Più importante fra tutte le virtù, la Follia è in ultima istanza ciò che guida la fede nel Cristianesimo, perché un divino Folle può credere alla Pazzia della Rivelazione, ad un uomo che è Dio che muore e risuscita se stesso. Risulta quindi a pieno titolo una visione del mondo, dal momento che lo spettro della sua influenza è amplissimo, ed è una visione privilegiata perché la vita non solo la fa apparire migliore, ma la migliora nei fatti. Erasmo, se non per la prima volta in assoluto, certamente per la prima volta in modo autorevole, afferma che la visione comica del mondo ha un suo fondamento epistemologico e non è soltanto un passatempo da illetterati. Ebbe proprio per questo motivo seri problemi, perché fu considerato oltraggioso e accusato di eresia per la posizione che tenne nei confronti della Chiesa di Roma: sosteneva che il fondamento del Cristianesimo fosse la Carità, in sé sufficiente a salvare il cristiano senza bisogno di un apparato clericale che impartisse assoluzioni e benedizioni; ma anche dai Luterani non ebbe buona accoglienza,

⁷ Il *Moriae Encomium* era dedicato all'amico Tommaso Moro, molto più serio, col cognome del quale Erasmo intendeva fare un gioco di parole fin dal titolo.

non avendo voluto aggregarsi ufficialmente alla Protesta di Lutero, sebbene fosse in buona parte d'accordo con le sue tesi e fosse stato invitato dallo stesso monaco tedesco a separarsi dalla Chiesa romana.

Un secolo dopo queste vicende, quando il comico grottesco come visione del mondo non esisteva già più, l'interesse per il riso rimaneva ancora alto nonostante tutto. Un momento cruciale nella storia delle teorie filosofiche sul riso e sul comico, come per la filosofia in generale, è rappresentato dal pensiero di Cartesio, autore della capitale separazione gnoseologica della materia del mondo tra *res cogitans* e *res extensa*, ovvero tra corpo e anima del mondo come due entità distinte operanti nella natura. L'uomo, unico essere partecipe di entrambe le *res*, gode di una posizione privilegiata nella filosofia del pensatore francese, ed è quindi alla descrizione dell'uomo e delle sue attività che Cartesio presta particolare attenzione, soffermandosi molto spesso in descrizioni fisiologiche tese a dimostrare i punti fisici discreti in cui l'intelletto avrebbe sedi e influenze sul corpo. Nel trattato sulle *Passioni dell'anima* descrive una fisiologia del riso ormai sorpassata, ma, nota Berger (1997 : 21), concettualizza per la prima volta due punti molto importanti: a) nell'atto del ridere esiste una peculiare interazione di mente e corpo; b) questo atto è innescato da uno shock, da una sorpresa. Si tratta quest'ultima di una prima formulazione dell'*incongruenza*, termine che viene ad acquistare sempre più credito nelle teorie del riso successive.

Molière, nella seconda metà del XVII secolo, troverà la sua strada di attore comico, formato alla scuola della *Commedia dell'arte* di Scaramuccia, ostacolata da ogni genere di critiche per un'opera su tutte in particolare, il *Tartuffe*. Rappresentata nel 1664 a Parigi, suscitò clamore per il modo in cui era rappresentato il protagonista Tartufo: un impostore infiltratosi nella casa del ricco borghese Orgon mascherandosi da pio devoto cristiano, il quale non dicendo nessun genere di falsità ma al contrario raccontando sempre i fatti come stanno, convince il suo ospite a far intestare tutti i beni a lui e a dargli perfino la figlia in sposa. Quando tutto sembra volgere verso la vittoria del *villain*, arriva il *deus ex machina*, cioè il Re che fa arrestare Tartufo con un'accusa pretestuosa e ristabilisce la giustizia. A nulla valse la spiegazione

che la commedia aveva l'intenzione di mostrare e correggere i vizi dell'uomo —cosa che Aristotele diceva al contrario della tragedia— e ne fu pertanto proibita l'ulteriore rappresentazione in quell'anno; nel 1667, a fronte di un nuovo tentativo, ci fu un nuovo bando. Nel 1669, calmate le acque tormentate della politica e della religione, finalmente Molière andò in scena per più repliche, vincitore morale sull'ipocrita convenzione che il riso non dovesse toccare argomenti importanti o provocare forti emozioni, ma concentrarsi solo su bagattelle e questioni di scarsa importanza. L'importante punto che stabilì la vittoria dell'attore in questa contesa fu appunto quello di riuscire a fare entrare —nuovamente— nell'ambito della commedia anche i dilemmi morali che vi erano stati espulsi dall'intervento della filosofia medievale.

Sulle fondamenta morali del riso, invece, era ancora lontano il momento di un possibile accordo teorico. Hobbes, nelle sue due opere fondamentali *On Human Nature* (1640) e *The Leviathan* (1651), continua a sostenere che il riso è usato con disprezzo da chi prova un sentimento di superiorità e vuole infierire su delle vittime. Specialmente nella prima di queste opere afferma come questo non sia altro che un movimento improvviso di vanità, prodotto dall'improvvisa consapevolezza delle nostre qualità al momento del raffronto con la debolezza altrui o con la nostra precedente debolezza. Shaftesbury, nel suo *Essay on the Freedom of Wit and Humour* (1714), è invece del parere opposto: il riso non ha una funzione specificamente aggressiva, bensì è un mezzo che la ragione può usare soprattutto per distinguere tra virtù e vizio. Beattie (*On Laughter and Ludicrous Composition*, 1776), successivamente puntualizzò che il riso era un'insolita mescolanza di attrazione e repulsione, però unificate ed esibite nello stesso “assemblaggio”, notando inoltre come stesse diventando sempre più raffinato e appannaggio di una classe elegante, in cui pesava una maggior influenza delle donne —fatto da lui reputato positivo. È infine a Francis Hutcheson, filosofo scozzese di formazione irlandese⁸, che dobbiamo l'elaborazione moderna del

⁸ Terry Eagleton espone il suo sistema filosofico in un saggio, 'Homage to Francis Hutcheson', contenuto nella raccolta *Heathcliff and the Great Hunger. Studies in Irish Culture* (E-

concetto di *incongruità*, caratteristica fondamentale nelle trattazioni del comico negli ultimi due secoli, formulata da lui per la prima volta nei *Thoughts on Laughter* (1750). Il riso, sostiene, non è che la risposta dell'uomo a quello stimolo esterno che viene percepito come incongruo, non coerente con uno schema mentale prefissato.

Questi ultimi tre teorici, tutti inglesi, partivano da un postulato molto semplice che i loro predecessori non consideravano sufficientemente valido: il riso esiste, non c'è bisogno di definirlo approfonditamente per il semplice motivo che tutti lo riconoscono dall'esperienza, ed è per questo motivo un valore positivo che permette di aggiungere conoscenza, riguardando la sfera ontologica dell'essere umano piuttosto che quella estetica. In Germania e in Austria, invece, la discussione rimaneva su un piano più indistinto perché molti filosofi, Kant ed Hegel sopra tutti, si ponevano la questione dell'ammissibilità del comico, se fosse qualcosa di buono, e soprattutto cosa fosse.

Kant lo collocò, nella tradizione dei pensatori greci, in una teoria estetica. Nella *Critica del giudizio* (1790) lo definisce precisamente come un'affezione, derivante da un'attesa in tensione verso qualcosa che poi non si verifica, lasciando così un senso di delusione. Si tratta anche in questo caso di una riformulazione del concetto d'incongruità, in questo caso tra la mole dell'aspettazione e la nullità dell'esito. Jean Paul (pseudonimo dello scrittore Jean Paul Richter) criticò Kant nella sua *Iniziazione all'Estetica* (1804), dicendo che era vero anche il contrario, e cioè che il riso può scaturire anche quando dal nulla sortisce un effetto spropositato. Si può ritrovare in questo un parallelo con il famoso esempio di Bergson del giocattolo del pupazzo a molla che esce dalla scatola e diverte il bambino. In modo più formale, specifica Jean Paul, il comico nasce dal contrasto (termine molto affine ad *incongruità*) tra ciò che uno vorrebbe essere e ciò che uno è. Importante è l'accento che qui il filosofo tedesco pone sulla centralità della persona umana e della sua percezione del comico, sottolineando quanto in

agleton 1995 : 104-123), dove appunto ricorda come in Irlanda Hutcheson ebbe il suo più fertile periodo come pensatore e docente presso una *Dissenting Academy* a Dublino che disse negli anni 1717-1727.

natura non esista un comico assoluto ma sia tutto devoluto alla soggettività della percezione. Importante, per certi versi, è anche il fatto che Jean Paul, fornendo giustificazioni probanti per le sue interpretazioni, non ritenga comunque che in ultima istanza il comico abbia uno scopo ma sia fine a se stesso, e quindi rientri a ragione nella categoria dell'estetica.

Hegel, al pari dei suoi connazionali, provando disagio nel trattare l'apparente immanenza del comico decise di assegnarlo ad una specie di iperuranio, un mondo staccato da quello della percezione e fatto di inconsistenza e fragilità, di natura propenso all'auto-dissoluzione dovuta alla sua stessa intrinseca debolezza strutturale. Questa realtà parallela, nella quale a suo modo di vedere faremmo incursioni ogniqualvolta percepiamo il comico, non presenta essenzialità e quindi non varrebbe le parole spese per raccontarla. Tuttavia, si disturba a distinguere tra le nozioni di comico e ridicolo: ridicolo, ossia ciò che genera riso, è *potenzialmente* ogni cosa, dal momento che la percezione è soggettiva, mentre il riso è il risultato di una deliberata *volontà* che reagisce al comico, che Hegel identifica sostanzialmente in una sproporzione tra preparativi ed effetti, o tra capacità e ambizione, la quale si verifica all'interno del mondo parallelo del comico, in cui entriamo e usciamo senza mai farci del male, contenti di qualsiasi risultato. Ancora l'incongruenza.

Berger, al libro del quale dobbiamo molto per ciò che stiamo trattando, nell'affrontare il pensiero di Kierkegaard rimarca come questo tormentato filosofo abbia fatto un uso spropositato di ironia nella sua opera di profonda ricerca religiosa (Berger 1997 : 27), oltre ad avervi dedicato il suo primo studio, la tesi di laurea intitolata *Sul concetto d'ironia in costante riferimento a Socrate* (1841). In questo lavoro, Kierkegaard cercava di riportare l'ironia al posto che le aveva assegnato il filosofo ateniese: un momento pratico in cui sottoporre a giudizio principi e arrivare in questo modo alla fase più importante della *maieutica*, piuttosto che rappresentativa di uno stile di vita idealistico come la vedeva Hegel, che ne sovrastimava la portata nel metodo socratico. Kierkegaard apprezzava l'uso pratico dell'ironia di Socrate, del quale ammirava la coerenza coi suoi principi fino all'accettazione

della morte, al contrario di molti altri pensatori, perché appunto la riteneva un mezzo che permetteva di proiettarsi in maniera più coerente in un vissuto. L'ironia, in senso ampio, si può dire sia il tratto distintivo anche del danese, poiché scrisse molte opere sotto molti pseudonimi, adottando molti punti di vista diversi sulle varie questioni, praticando un dialogismo bachtiniano integrale e rivelandosi soltanto alla fine della sua vita come l'autore empirico. Berger sostiene, commentando questo filosofo, che l'ironia non sia necessariamente parte del comico, mentre il comico necessariamente implichi l'ironia. Obiettiamo su questo punto che l'ironia secondo noi è la figura retorica che più di tutte riesce a riprodurre lo scarto tra realtà e rappresentazione, ed è necessariamente comica perché la 'dissimulazione' (che è per l'appunto il significato di *eirōnéia*) riassume molto bene lo schema di *bisociazione* come lo intende Koestler, nel quale si riconosce sempre l'attività comica, al pari di quella artistica. Ma riprenderemo quest'argomento più avanti.

A partire dalla seconda metà del XIX secolo, il riso ha cominciato a guadagnarsi sempre più spazio, nella produzione e nella critica. Il teatro, in tutti i Paesi europei, conosce uno sviluppo senza precedenti, grazie anche al felice connubio con la partitura musicale: le farse, il vaudeville, il music-hall, il balletto, il melodramma, vedono tutti la loro stagione d'oro con le migliori opere scritte proprio in questo periodo. E il riso, ovviamente, non manca nelle *pièces*, andando ancora dai travestimenti alle parodie, all'opera buffa. La produzione di romanzi aumenta vertiginosamente in proporzione all'aumentare della pubblica domanda, e la letteratura cosiddetta di evasione acquista sempre più spazio, così come il riso che entra rispettabilmente nella privatezza del teatro, ridotto o sala nobiliare o borghese. Va da sé che lo spostamento entro quattro pareti e la salita su un praticabile richiedevano come oblatore una sbazzatura dei contorni più gravi e ancora liminalmente grotteschi, per adattare il tutto alla cultura *middle-class* del sorriso: la nuova plasmatura che ha consentito al riso di continuare a vivere. Baudelaire, tuttavia, scriveva ancora attorno al 1845 in un saggio a proposito "Dell'essenza del riso e in generale del comico nelle arti plastiche":

Il riso causato dal grottesco ha in sé qualche cosa di profondo, di assoluto e di primordiale che si avvicina molto di più del riso causato dal comico di costume alla vita innocente e alla gioia assoluta.

C'è tra questi due generi di riso, lasciando da parte la questione dell'utilità, la stessa differenza che passa tra la scuola letteraria che si pone dei fini e la scuola dell'arte per l'arte. Da un'altezza proporzionale a quella da cui quest'ultima domina l'altra, il grottesco domina il comico.

(Baudelaire 1992 : 58)

L'origine dell'interesse critico moderno nei confronti del riso la troviamo ancora in Inghilterra. Herbert Spencer, filosofo di solito ricordato per le sue posizioni positivistiche e per l'interpretazione in senso allargato alla società umana delle teorie di Darwin, trattò del riso nella *Physiology of Laughter* (1860). Partendo dall'assunto che l'energia nervosa tende sempre a generare un movimento muscolare in ragione e proporzione dell'intensità delle emozioni, sostiene che arrivando talvolta ad un culmine insopportabile di potenzialità energetica lo sfogo dell'uomo non si possa riversare soltanto nel movimento dei muscoli ma anche nel riso. E questo apice di intensità emotiva si verificherebbe 'when consciousness is unawares transferred from great things to small' (citato in Koestler 1975 : 55). Nonostante l'idea abbia una sua validità, come osserva anche Koestler riportando queste affermazioni del libro di Spencer, ci si dimentica spesso del fatto che le emozioni non generano *sempre* movimento, ma esistono anche profondi stati di movimento intellettuale che al contrario inducono il rilascio dei muscoli e la passività del corpo. Tuttavia per noi è un'osservazione pertinente, dal momento che non esiste tipo di riso che non comporti il movimento muscolare. Questo riferimento ci tornerà utile più avanti, quando analizzeremo il rapporto fra le reazioni fisiche e il meccanismo intellettuale di risposta del riso.

Freud e Bergson sono i più importanti formulatori di teorie sul riso all'inizio del secolo XX: entrambi collocano il fenomeno in un nuovo contesto di studio di tipo sociale. Bergson arriva a dire che il riso non è possibile se esterno ad un gruppo di persone, perché la funzione del comico è una funzione che modella il rapporto tra l'individuo e la massa, definendo confini ed appartenenze mediante un'azione ambivalente di inclusione-esclusione per

mezzo del riso. Resta però evidente come sia latente il concetto di riso come mero sentimento di superiorità risalente almeno a Hobbes. L'analisi della genesi del riso è però interessante per quanto riguarda il concetto di *meccanicità*, che sottintende involontarietà e, in parte, *innatezza*. Nel saggio *Il riso* (*Le Rire*, Bergson 1982), Bergson interpretava l'idea del comico come meccanicità 'incrostata' sul vivente. Vale a dire, secondo il filosofo francese, che noi ridiamo quando ci accorgiamo che un essere vivente adotta dei comportamenti simili ad un automa, regredendo ad uno stadio di semplici procedimenti, per l'appunto meccanici, di azione e reazione senza apparente coinvolgimento dell'intelletto. Sarebbe per questo che si ride di un professore di filosofia che tutto compito spiega il sistema tomistico e ad un certo punto starnutisce fragorosamente: il corpo riprende il sopravvento sull'intelletto, che non può far nulla se non aspettare che la reazione meccanica si esaurisca e gli sia riconsegnata la padronanza. Secondo Bergson, per poter apprezzare situazioni come questa in chiave comica, bisogna anche soddisfare una seconda condizione: l'osservatore o ascoltatore di un racconto faceto deve 'anestetizzare' momentaneamente il cuore (intendendo la pietà e la comprensione umane), lasciando spazio solo alla sensibilità cinica animale. Se subentrasse la compassione perché, per esempio, il discorso che il professore stava facendo ci aveva talmente avvinti che stavamo attendendo con impazienza il seguito, non ci sarebbe niente da ridere. Riderebbe solo lo studente che non ha nessuna voglia di sentir parlare di Tommaso, ma che vede il sole fuori dalla finestra e aspetta la fine delle lezioni per uscire in bicicletta. Il punto rilevante di questa esposizione a noi sembra proprio il concetto di "disposizione d'animo", il fatto di *riuscire* a vedere la comicità che implica che la percezione del comico non è un dato universale ma soggettivo. Laddove lo spettatore vede un goffo ruzzolone del giocatore di calcio mentre cerca di salvare la porta da un gol già fatto e ride, il medico può vedere una potenziale frattura e preoccuparsi, e il filosofo constatare la validità della metafora delle ambizioni dell'uomo che è convinto di poter rimediare con le sole sue forze a situazioni che si trovano invece al di là del suo potere. Quindi il comico esiste, ma non tutti lo cogliamo nelle stesse cose.

Freud in un certo senso è complementare a Bergson, perché la sua interpretazione vuole coprire quella parte del comico che è l'umorismo, e che lui vede rappresentata simbolicamente dal *motto di spirito*. Il *Witz*, termine intraducibile correttamente in italiano, rendibile con *wit* in inglese e *esprit* in francese⁹, è un moto, oltre che un motto, intenzionale dello spirito, teso a creare una situazione comica essenzialmente verbale. Questa si contrapporrebbe per Freud al comico propriamente detto, che si attua indipendentemente dalle volontà individuali, mentre il motto di spirito si presume introdotto volontariamente in un ambito sociale. Sembra naturale l'inserimento di questo studio nel contesto del sistema psicologico freudiano: il motto di spirito in particolare servirebbe come "scarico" economico delle energie che altrimenti non avrebbero modo di fuoriuscire se non in maniere violente. La cosa certamente più importante da notare è che Freud sostanzialmente equipara il lavoro del *Witz* a quello operato dal *sogno*. La funzione ultima dell'invenzione umoristica è secondo lui quella di aggirare o scavalcare i divieti (i tabù) della convenzione sociale e personale, tramite tecniche appositamente previste per questo scopo che consentono il rilascio controllato di energia in forma istituzionalmente non pericolosa, come le barzellette o, appunto, i motti di spirito arguti. La stessa funzione la assolve il sogno in contesti diversi, in quanto è il momento previsto dalla conformazione fisiologica dell'uomo in cui l'allerta è sopita, e con essa il Super-Io, mentre si permette il ritorno in superficie alle logiche dell'Es e dell'Io con il loro corredo di desideri inconsci e rimossi, che assumono catarticamente la forma onirica e consentono una soddisfazione parziale e sublimata delle pulsioni.

Grazie a questi brevi *excursus* nella storia del riso e in quella delle sue concezioni, pensiamo sia sufficientemente agevolato il prossimo passo della nostra ricerca, che, partendo dalle posizioni di questi ultimi pensatori cercherà una sintesi formale per un'interpretazione del comico letterario di

⁹ Anche se esiste nel dialetto triestino il prestito *Witz*, spesso compitato *Viz*, lascito dell'Impero asburgico che viene impiegato esattamente come nella lingua tedesca.

Brian O’Nolan in veste non solo letteraria ma anche socio-culturale, come riteniamo sia essere appunto la funzione del comico. Saranno analizzati in una prospettiva interdisciplinare anche gli apporti scientifici che negli ultimi anni si sono focalizzati sullo studio del riso e della risata come fenomeni biologici, e cercheremo di incrociare i dati per ottenere un metodo sincretico d’indagine che ci consenta di avvicinare il comico letterario senza distaccarci eccessivamente dalla funzione bio-sociale che pensiamo questa pratica abbia.

Capitolo 2

Premette?

Riconosciamo di essere partiti da molto lontano riguardo le premesse per il nostro lavoro, ma come abbiamo detto pensiamo sia impossibile comprendere la complessità del fenomeno senza aver chiare le trasformazioni che il riso ha subito nel suo uso sociale e nella sfera filosofico-letteraria. La panoramica del capitolo precedente è stata condotta con lo scopo di creare una visione d'insieme della fenomenologia e delle sue interpretazioni e facilitare i successivi riferimenti. Inoltre, è sembrato interessante da un punto di vista culturale parlare di una materia così inconsueta come la storia del riso e della risata, dal momento che ci si limita spesso alla sola storia delle teorie filosofiche.

È ora di fondamentale importanza rilevare alcuni punti che accomunano la maggioranza delle teorie: quasi ogni autore ha proposto osservazioni secondo noi pertinenti intorno alla definizione e allo studio del riso e della risata, ma al momento della costruzione di un sistema quasi tutti hanno faticato a trovare a questi un posto che non fosse un po' forzato o che cozzasse con il resto dei loro sistemi. Abbiamo visto come per secoli si sia tentato di sbarazzarsi del riso ponendolo nel campo dell'estetica piuttosto che in quello della gnoseologia, mossa che grazie all'auto-justificazione del fenomeno estetico liberava oltretutto dall'impaccio di dover fornire eccessive spiegazioni sulla sua collocazione. Soltanto nell'ultimo secolo e mezzo siamo arrivati a concepire un ruolo cognitivo del riso e del comico, giungendo addirittura a dargli dignità di pilastro fondamentale della postmodernità. Questo è stato senza dubbio merito della psicologia, che ha chiarito i legami delle azioni quotidiane con l'inconscio e le sue manifestazioni come il sogno. Ma anche la sociologia e l'antropologia hanno reso possibile una relazione, da

Huizinga in poi (*Homo Ludens*, Huizinga 1955), tra il riso e il gioco, entrambi quasi dei “concetti primitivi” della natura umana. In questi termini infatti lo studioso olandese ne parla:

All the terms in this loosely connected group of ideas – play, laughter, folly, wit, jest, joke, the comic, etc. – share the characteristic which we had to attribute to play, namely that of resisting any attempt to reduce it to other terms, Their rationale and their mutual relationship must lie in a very deep layer of our mental being.

(Huizinga 1955 : 6)

Come il gioco, che Huizinga considera l'elemento più oscuro e affascinante della natura umana e animale, il riso pertiene a una parte del nostro patrimonio genetico che forse non conosciamo e che è molto difficile sussumere in concetti più ampi. È una situazione di piacere primordiale a cui l'uomo naturalmente tende e che ricerca, e noi pensiamo che col gioco abbia molto a che spartire.

La ricerca scientifica oggi si sta sempre più concentrando sui meccanismi di funzionamento interni della cosiddetta “macchina umana” –Bergson probabilmente ci troverebbe molto da ridere in questa definizione che spesso si usa– arrivando a chiarire, a ritmi quasi giornalieri, il ruolo dei “mattoncini” che ci compongono e fornendo sempre più chiavi di interpretazione dei comportamenti, le quali però per la loro stessa abbondanza invece che dipanare garbugli spesso tendono ad infittirli. Ma è innegabile che molti passi avanti siano stati fatti, e sembra saggio considerarli anche in una ricerca prettamente umanistica come la presente, se possono illuminare con esperienze le più universali possibile questa nostra materia che sembra sempre più il regno del giudizio soggettivo.

Vorremmo ora vedere come alcune di queste ricerche recenti abbiano messo in luce certi aspetti del riso non presi precedentemente in considerazione da teorie che sono rimaste su un piano prettamente filosofico o letterario. Pensiamo che tenere presenti alcuni dati scientifici possa aiutarci a capire meglio come e perché il riso sia così importante, dato che in ultima analisi lo stesso corpo che mangia e rutta, è quello che prega e filosofeggia,

e non è detto che sia organizzato in compartimenti stagni, come si potrebbe pensare leggendone un dipinto frutto di un'indagine troppo focalizzata su un solo settore dell'esperienza umana.

Cercando di collegare l'esperienza intellettuale del riso alla sua origine fisica congenita (Provine e Ceccarelli), al momento della creazione intellettuale (Berger e Koestler) ed alla funzione sociale (Freud, Bergson, Plesner e nuovamente Berger), proveremo ad effettuare una sintesi, sperando di individuare una collocazione per il riso in un contesto più ampio di quello ipotizzato finora, come momento positivo non solo per l'esperienza cognitiva del singolo ma per il posizionamento del singolo all'interno della comunità, e per la definizione e regolamentazione della comunità stessa. Vorremmo arrivare ad una definizione di riso come momento fondativo della coesione dell'*io* con il *non-io* e quindi del singolo con la sua comunità di appartenenza. Questo concetto di riso ci servirà quindi per approcciare la produzione letteraria di Brian O'Nolan / Flann O'Brien / Myles na gCopaleen secondo un disegno di unità autoriale, a dispetto dell'uso dei molti nomi ed in rispetto dell'uso del comico come strategia narrativa ben precisa disseminata nelle molte tecniche impiegate.

* * *

Il riso fa parte dell'essenzialità dell'uomo, è uno dei tratti che caratterizzano la sua esistenza e il suo predominio sugli animali e l'ambiente di questa terra. Gli animali propriamente parlando non ridono e, per quello che ne sappiamo finora, non possiedono quello che è comunemente conosciuto come il senso dell'umorismo. Darwin per primo ha sostenuto, e finora non è stato smentito, che l'unica legge in vigore riguardo alla sopravvivenza delle specie viventi è quella della cosiddetta selezione naturale: non il più forte o il più bello, ma il più adatto sopravvive e prospera in un dato ambiente; prolifera la specie che sviluppa mediante modifiche di adeguamento al *milieu* in cui si trova la struttura vitale più adatta alla riproduzione al massimo grado possibile e al migliore standard di vita.

Darwin ha scrostato la patina divina dall'uomo lasciandolo con la pelle nuda e nemmeno protetta da tanti peli come le scimmie sue parenti più strette. Lo ha delineato come una specie animale che si è straordinariamente evoluta e ha finito per dominare tutte le altre, grazie a mutazioni genetiche ed a uno sviluppo dell'intelligenza che gli hanno consentito una sopravvivenza di gran lunga migliore di qualsiasi altro essere in qualsiasi ambiente: lo ha lasciato re delle specie, ma un re *de facto* e non più *de iure*. Oltre che del suo ormai imprescindibile studio sull'evoluzione, Darwin è stato anche l'autore del primo lavoro sulle emozioni comparate nell'uomo e negli animali (*The Expression of Emotions in Man and Animals*, 1872), ed ha avuto in questo ambito un profondo interesse scientifico per l'aspetto del riso, andando sperimentalmente a verificare come le scimmie antropomorfe soffrissero il solletico sotto le ascelle come i bambini, e reagissero a questo stimolo in una maniera simile a quella umana.

Se è vero quindi che si conservano nelle specie quelle caratteristiche che sono utili alla sopravvivenza mentre quelle non idonee vengono soppresse dalla selezione naturale —e noi lo crediamo dal momento che si tratta della teoria scientifica che da più tempo regge non confutata— quale funzione ha nell'evoluzione dell'uomo il ridere, che nonostante secoli di *establishment* culturale avverso continua a ripresentarsi e a fiorire sotto nuove forme? Qual è il suo legame con il procedimento intellettuale del comico? Vista la sua unicità potrebbe essere una fra le mutazioni che hanno favorito il dominio dell'uomo sulle altre specie? O si tratta invece di un residuo in via d'estinzione, di un'inerzia di comportamento la quale però ha perso ormai la sua funzione originaria e che sta regredendo?

Possiamo affermare con buona sicurezza empirica che fra gli animali l'uomo è quello che fa il più largo impiego della risata e che ha sviluppato il procedimento intellettuale del riso, e che fra gli altri animali che popolano la terra pochissimi ridono —comunque in modo diverso dal nostro— mentre proprio nessuno si è evoluto al punto di utilizzare un sistema simbolico che includa l'umorismo; fra questi pochi con cui possiamo condividere almeno una parte dell'esperienza, la maggior parte sono scimmie, cioè quegli esseri

con cui abbiamo in comune gran parte del patrimonio genetico. L'esperienza ci porta a indurre: se il ridere è così diffusamente presente ed è sentito generalmente come necessità periodica imprescindibile, intenzionalmente cercato da praticamente tutti gli esseri umani —*agelasti* esclusi; ma 'coloro che non ridono' per natura sono abbastanza pochi da rappresentare un'eccezione statisticamente accettabile— la sua utilità biologica allora deve essere rilevante. Se poniamo poi attenzione al dato che ci dice che più una specie è evoluta ed è imparentata con l'uomo, più si possono trovare evidenze di abbozzi di uso del riso riconducibili alla pratica umana, potremmo dedurre che invece che un carattere regressivo sembra piuttosto essere un punto di forza che tende a permanere, rintracciabile in uno stadio dell'evoluzione intellettuale delle specie al quale nessuna tranne l'uomo è ancora arrivata. Riguardo al riso provocato dal solletico, non si può ancora concludere che il processo nervoso che innesca la reazione della risata sia il medesimo per lo stimolo fisico del solletico e per quello intellettuale del comico. Osservando i piccoli di animali come caso di studio, vediamo come nell'infanzia l'uomo rida molto di più per il solletico, mentre crescendo passi a ridere molto di più per gli stimoli intellettuali, e il solletico perda peso quanto a frequenza di avvenimento, acquisendo però un significato diverso spesso inerente alla sfera sessuale.

Jaak Panksepp, professore di Psicologia —ed anche eminente veterinario— presso la Bowling Green State University, Ohio, ha condotto degli esperimenti sui topi per scoprire le relazioni esistenti tra attività del sistema nervoso e reazioni emotive. Panksepp si è occupato lungo tutta la sua carriera del rapporto fra le neuroscienze e l'affettività, studiando in particolare l'autismo e le relazioni neurali nelle emozioni umane. Dei topi che osservava, selezionati tra i più piccoli e quindi più propensi al gioco, alcuni erano stati tenuti segregati in isolamento, mentre altri erano stati lasciati in comunità. Appena reintegrati, i topini in precedenza isolati giocavano con più intensità degli altri e più a lungo, evidenziando il bisogno fisiologico di supplire alla mancanza di attività ludica e contatto con gli altri. Tutti, contestualmente al contatto fisico del gioco emettevano anche un particolare

suono, una sorta di cinguettio composto da fischi ultrasonici di frequenza attorno ai 50 KHz, che lui ha battezzato *chirping*; questo *chirping* sembrava avere caratteristiche simili a quelle del riso umano, anche se presentava una diversa fenomenologia, perché fungeva anche da richiamo di terzi, oltre che da semplice esternazione del singolo, attirando altri topini lontani da quelli che stavano giocando. Provando a fare ascoltare del *chirping* registrato, l'effetto non era lo stesso, mentre invece solleticando manualmente i topini in un punto sensibile dietro l'orecchio aveva scoperto che si comportavano in questo caso come gli scimpanzé e come noi: "ridevano" emettendo *chirping* e contagiavano così i topi vicini. Questo esperimento evidenzia come i topini dunque possano "ridere" in una certa misura per il solletico che subiscono o per il contatto fisico del gioco, ma non perché si raccontino battute o storielle divertenti. Si tratta quindi di una forma di risata e non di un riso, che al contrario trova la sua fonte sempre in un procedimento intellettuale in cui vengono messe in gioco più che mere reazioni meccaniche, e non è escluso che come nei topini essa possa esistere anche in molte altre specie animali sulle quali non sono stati condotti esperimenti.

Le osservazioni di questo test ci portano a pensare, d'accordo con l'ipotesi che l'antropologo Fabio Ceccarelli espone nel suo studio *Sorriso e riso. Saggio di antropologia biosociale* (Ceccarelli 1988), che esista un istinto primitivo del ridere: un gene o una struttura cerebrale innata che possediamo per costituzione e non è frutto dell'educazione né dell'influenza ambientale. Pensiamo, sempre d'accordo con le puntualizzazioni del caso che ne fa l'autore, che questo ipotetico istinto non sia disgiunto da una componente di tipo sociale, anche se la reazione sembrerebbe integralmente meccanica. Sappiamo tutti, ad esempio, che il solletico produce il riso se viene fatto da un agente esterno a noi, che può essere una persona della cerchia familiare o un animale domestico (come il cane che lecca i piedi nudi del padrone, o il gatto che gli agita la coda sotto il naso), ma mai se ce lo facciamo da soli. Il concetto chiave che Ceccarelli formula nella sua complessa proposizione teorica (che è duplice, essendo il modello per il sorriso diverso da quello per il riso), è l'idea che lo stimolo *r*, o 'risibile', sarebbe l'impulso che attiva nel

ricettore umano un meccanismo innato di reazione, a proposito del quale chiariremo meglio più avanti, che si attua appunto nel ridere. Questo stimolo *r*, riassume al termine di un'elaborata argomentazione basata sull'osservazione dei comportamenti nelle società animali, è un processo distinto in due fasi:

[...] la perdita di dignità è solo condizione necessaria del riso, ma non sufficiente: deve esistere anche la “pretesa illegittima al rango”; la perdita di dignità è risibile solo se preliminarmente si era voluto arrogarsi un rango in certo qual modo illegittimo (nel contesto specifico). Il colpo di vento che porta via il cappello non fa ridere in modo automatico qualunque sia la situazione, ma da una parte è necessario che la vittima si presenti sussiegosa o troppo sicura di sé, oppure in rapporto al ridente occupi una posizione di rango per qualche verso da costui non riconosciuta, o per lo meno non riconosciuta pienamente; dall'altra il malcapitato, per recuperare il suo indumento, sia costretto a gesti niente affatto consoni allo status che precedentemente voleva dimostrare.

(Ceccarelli 1988 : 161)

La natura innata dell'istinto del riso, che Ceccarelli sostiene, si scontra però con la teoria energetica sul modello di Spencer, alla quale fa riferimento anche Koestler. Ceccarelli preferisce, discutendo dell'ontogenesi del riso, accettare la teoria rivale di James-Lange perché più coerente con l'osservazione empirica, anche se ammette che questo è un punto problematico dal momento che nessuna delle due è scientificamente dimostrata, in quanto più che di teorie scientifiche correttamente esposte si tratta di ipotesi concettuali. Non è infatti misurabile né quanta energia venga predisposta per ogni azione, né “cosa” in concreto sia questa energia —zuccheri? ormoni? adrenalina? impulsi elettrici? tutte queste cose assieme?— perché gli strumenti di misurazione che abbiamo prima di tutto non sono ancora così sofisticati da poter misurare tutte queste variabili accuratamente e in tempo reale, ossia nel momento fuggente in cui il comico si verifica; secondariamente, tali strumenti provocherebbero un'interferenza di non poco conto nel sistema osservato, tale da compromettere i risultati¹⁰; e in terzo luogo,

¹⁰ Ad esempio, per conoscere il variare dei valori degli ormoni nel sangue durante un'esperienza di *sfera limitata di significato* si dovrebbe monitorare la situazione con mezzi invasivi quali prelievi all'istante, o inserimenti di apparecchi misuratori interni al corpo. Inoltre, dovrebbe essere monitorata accuratamente l'attività cerebrale così come è stato

se si volessero inferire i risultati da osservazioni su animali, nel caso del riso sarebbe impossibile o almeno poco scientifico visto che gli animali non ridono nel senso che noi umani intendiamo e quindi non sono soggetti adatti alla ricerca. Basarsi su esperimenti animali è certamente utile —anche noi lo facciamo— ma affermare che se qualcosa che assomiglia al riso funziona in un certo modo negli animali, allora nell’uomo, applicate certe variabili differenziali, funziona in un cert’altro modo, a nostro parere significa affermare che si conosce con sicurezza, *a priori*, quale meccanismo si innesca nell’uomo che nell’animale non c’è o non funziona. Non pensiamo di peccare di superbia se diciamo che, per avere organizzato un dominio sulla natura e sugli altri animali tale quale noi vediamo oggi sotto i nostri occhi, è molto probabile che l’uomo abbia sviluppato qualcosa che gli altri animali non hanno, e forse non una cosa sola. Tutti vedono chiaramente come il pollice opponibile differenzi la presa degli oggetti e come la mobilità degli arti e l’elasticità dei muscoli ci abbiano consentito un indiscusso primato. Del cervello, però, sappiamo ancora poco, meno certamente di quello che serve per poter inconfutabilmente stabilire se esistano o meno comportamenti innati, e se il riso, che a tutta apparenza sembra un riflesso, una reazione meccanica ad uno stimolo esterno, faccia parte di questa classe. Riteniamo dunque che la teoria energetica di tipo spenseriano, per un modello non strettamente scientifico come quello che stiamo delineando, possa andare bene in quanto non vediamo cause ostative all’ipotesi di un flusso energetico generato in qualche modo dall’interno, come la maggior parte delle teorie esaminate dà per assunto.

Koestler ha affermato che il riso, come il pianto, è ‘un riflesso di lusso’ (*‘luxury reflex’*), cioè una reazione non necessaria e sufficiente, sovrabbondante rispetto allo stimolo. La definizione, come abbiamo detto, prende le mosse dalle teorie “energetiche”, che postulano un impiego iniziale di energie (psichiche, fisiche) da parte del corpo, le quali, non trovando sfogo

fatto in un esperimento con dei topini di cui Ceccarelli ci riferisce (Ceccarelli 1988 : 108). Ma se in un piccolo cervello di topo sono stati inseriti, più o meno a caso, già circa 200 elettrodi, in un uomo —che “è l’unico animale che ride”— ne occorrerebbero molti di più onde avere una certa probabilità statistica di individuare di questi centri, provvisto che si trovi qualcuno disposto a sottoporsi all’esperimento.

adeguato nell'oggetto prospettato, si riversano laddove c'è meno resistenza ovvero nei muscoli del viso e del diaframma. In linea generale siamo d'accordo con questo punto di vista, anche se eviteremmo il ricorso al concetto di pulsione, connotato da Freud in poi piuttosto negativamente perché fondato su una pretesa da parte dell'uomo del raggiungimento di una specie di atarassia quale massimo bene. Al contrario ben concorda con il fatto che l'uomo, dal momento della nascita, ha naturalmente il compito di impiegare energie per la sopravvivenza, e quindi lo stimolo andrebbe visto come esterno piuttosto che come interno. Qualsiasi minimo atto dell'esistenza pensiamo sia il risultato di una negoziazione dell'obiettivo con le categorie di esperienza e anticipazione. Il cercare cibo –per dire un esempio banale– ci farà scegliere una strada e una strategia di caccia rispetto ad un'altra, e per ognuna comunque serve preparare ed accantonare forze: muovere occhi e muscoli per acquisire dati, e concentrarsi su cosa fare dopo che si verifica una certa eventualità. Indagando nei gesti più semplici, anche il solo atto di alzarsi dal giaciglio dove si dorme implica un uso di forze che ci fanno compiere certi movimenti dolci e non altri bruschi, che magari potrebbero provocarci dolorosi stiramenti muscolari o botte contro oggetti di cui non conosciamo la disposizione attorno a noi. Facendola ancora più semplice: l'atto stesso del dormire sembra essere la conferma che l'uso di forze è costante e mette alla prova la resistenza del corpo. Un corpo allenato resiste sveglio e alla fatica per molto più tempo di un corpo che è abituato a restare seduto a scrivere al computer, mentre dal punto di vista dello stimolo intellettuale il trovarsi in un ambiente o una situazione piacevole allunga i tempi di veglia in maniera notevole, dilazionando il momento del riposo.

Sono ipotesi, certo. Hanno avuto fortuna, come pensa Ceccarelli, per la loro istintiva aderenza coi fatti, ma ricorda che rimangono pur sempre teorie e non scienza. Anche la teoria emozionale di James-Lange e le sue succedanee, per quante buone restano dunque ipotesi che si basano su esperimenti con topini e spinarelli. Il concetto di *emozione*, che la teoria evoca, anche se modificato in senso da includervi il riflesso innato del riso resta comunque troppo vago ed univoco: dove si verifica l'emozione? In una parti-

colare area del cervello o in più contemporaneamente? È vero che esperimenti con la tomografia ad emissione di positroni hanno provato che in qualsiasi attività del cervello non vi è mai una ed una sola area coinvolta, ma alcune maggiormente ed altre in misura minore nello stesso momento. Sarebbe più giusto inferire che anche il cervello opera per mediazioni, quasi consapevole che gli stimoli che giungono sono imperfetti, disturbati, e necessitano di “toppe” che giungono da varie aree della memoria, della conoscenza acquisita, della facoltà anticipatoria. Per questo non ci sembra giusto ipotizzare che ad uno stimolo *r*, che nella terminologia di Ceccarelli è il *risibile*, ossia ciò che provoca il riso e ne costituisce quindi l’oggetto, corrisponda uno ed un solo tipo di reazione, cioè il riso. E di conseguenza che il riso, riflesso automatico, ci provochi piacere, concludendo quindi che cerchiamo il riso perché è l’atto di ridere che ci dà piacere, non perché proviamo piacere e *quindi* ridiamo.

Quest’ultimo punto merita qualche riga di spiegazione: noi pensiamo, come abbiamo già detto, che il riso nasca dalla percezione del comico da parte dell’individuo, e dalla successiva volontà di comunicare uno stato di benessere al gruppo di riferimento, il quale risponderà di riflesso ridendo e partecipando così della felicità, o gratificazione per l’assenza di pericolo verso il gruppo stesso. Basandoci su un concetto di *cultura in comune* così come elaborato da Raymond Williams (Williams 1982), pensiamo che questo sia vero in qualsiasi gruppo, e pertanto chi non ride perché non capisce il nesso comico viene a trovarsi in una posizione esterna o marginale, e per poter ridere assieme, se è questo ciò che vuole, deve recuperare uno svantaggio culturale. Parlando di gruppi sociali molto ampi, quali per esempio una nazione, milioni di individui che guardano un comico alla televisione, o milioni di lettori che leggono un autore comico molto di moda, non sentirsi partecipi della *cultura in comune* risulta penalizzante per chi ne è escluso, facendo percepire a questi un senso di emarginazione. Il concetto etologico di *élite*, che Ceccarelli ricorda, ci aiuta a capire questo meccanismo: in natura, la gerarchia è un semplice fatto accettato dai componenti della società come naturale, e non l’espressione di una scala di valori ideologica. Riconosce-

re dei superiori consente di demandare l'onere del governo rendendo possibile così una vivibilità sociale. Le *élite*, in quanto riconosciute gerarchicamente superiori, quindi *migliori*, sono solitamente oggetto di ammirazione ed *imitazione* da parte della società governata.

Questo effetto di *imitazione* dei costumi elitari crediamo si verifichi in modo particolare nel caso del comico non capito, dal momento che secondo noi il comico rappresenta il metodo di conoscenza accessibile a tutti proprio perché tutti ne hanno esperienza, a prescindere dalla classe sociale o dal grado d'industrializzazione di un paese. Non riuscire a comprendere un momento che altri si vede percepire come comico, innesca nello spettatore (o lettore) un senso di smarrimento che noi ipotizziamo derivi dall'ignoranza del collegamento tra matrici che si è effettuato davanti a lui (o lei): pensiamo che il caso del comico mancato abbia un'origine pienamente culturale, e questa è la prova *a contrario* che ci fa propendere per l'ipotesi energetica di stampo spenseriano, secondo cui prima proviamo piacere, e poi ridiamo emettendo una risposta parte meccanico riflesso, parte indicatore culturale.

Michael Billig, nel suo lavoro *Laughter and Ridicule. Towards a Social Critique of Laughter* (Billig 2005), in cui restringe l'analisi soltanto all'utilizzo della risata, che ritiene esclusivamente un fattore di esclusione sociale, chiama *unlaughter* il momento in cui l'aspirante socializzatore vorrebbe creare un legame con una comunità ma questa lo respinge non ridendo ai suoi stimoli comici. Tuttavia, egli analizza solo alcuni casi di mancata risposta al comico: nello specifico quelli in cui la non-risposta (*unlaughter*) o risposta negativa (*ridicolo*) è volontaria. Troviamo che la categorizzazione da lui proposta sia un po' forzata e non rispecchi la grande varietà di risposte possibili che il riso in generale, e non solo la risata, contempla, riducendosi ad analizzarne solo una fra le molte possibili ed ergendola a contraltare del riso socializzante positivo, anche questa una categoria forse eccessivamente sintetica. In realtà, anche una risposta come l'*unlaughter* (o il *ridicule*) di cui parla ha una doppia connotazione: vi è sì l'esclusione del "candidato" membro del gruppo, ma allo stesso tempo vi è un messaggio verso i già componenti che così possono rinsaldare il legame confermandone i principi, non-

ché, come vedremo dice anche Ceccarelli, la concessione di un'ulteriore possibilità di adattamento formulata surrettiziamente tramite la non definitività del rifiuto dell'integrazione. È un'analisi, quella di Billig, che non pensiamo di dover tenere in considerazione per l'eccessiva rigidità della proposta, che contrasta decisamente con la nostra visione di comico come elemento dialogico, carico di significati contrastanti e mai linearmente interpretabile né diametralmente opponibile a qualcosa. Inoltre, ha la pecca di limitarsi in ambiti ristretti di indagine come i piccoli gruppi a cui applica i suoi principi, generalizzandone poi i risultati acquisiti. Come ha scritto lo psicologo dell'umorismo Christie Davies nella sua recensione al libro:

Billig's claim that ridicule and its concomitant embarrassment is used within small groups to coerce individuals into conformity by penalizing deviant or even merely erroneous behavior is unexceptionable. But, so what? Maybe it is *universal* but does that make it universally *central* to social life?

(Davies 2007 : 209)

Nel caso del comico mancato vediamo anche noi un emittente che fa riferimento a paradigmi che i riceventi non fanno o non vogliono collegare, e per questo rifiutano l'accesso al postulante. Contrariamente però a quanto proposto da Billig, pensiamo che il riso non sia soltanto un'arma di esclusione, ma anche di coesione, come abbiamo detto. Ridere dell'aspirante che tocca i tasti sbagliati non è un rifiuto senza appello quanto piuttosto un ammonimento a correggersi ed a rispettare le regole del gruppo di cui si vuole fare parte, mentre contemporaneamente è anche un rivolgersi ai membri del gruppo e comunicare l'uno all'altro che per il gruppo stesso non c'è occasione o pericolo di disgregazione: i principi sono saldi e i componenti del gruppo forti. È una situazione *temporanea*, come anche Ceccarelli non si stanca di ribadire nel suo studio.

In questo inquadramento sociale, che poi è anche quello che Freud pone a cornice dell'evenienza del motto di spirito (*witz*), riteniamo quindi che ciò che c'interessa nel ridere umano è la negoziazione, il definirsi dei rapporti culturali ed intellettuali tra i soggetti, più che la netta esclusione o inclusione in gruppi, ed è quindi quello che chiameremo propriamente *riso*,

distinguendolo dal ridere e dalla risata, che sono termini che riguardano esclusivamente attualizzazioni fisiche: il movimento dei muscoli del viso e del corpo, il rumore caratteristico emesso, la sospensione del respiro, la secrezione di lacrime, il rilascio di endorfine e così via. Non ci interesseremo neanche di stabilire scientificamente qualità o categorie dei vari “tipi” di riso, non in quanto neghiamo che esistano diversi usi e gradazioni di questi procedimenti, bensì in quanto tali distinzioni non ne chiariscano la natura ma solo le attualizzazioni nei diversi contesti: è un lavoro che molti altri prima di noi hanno già fatto, e anche molto bene.

Per una discussione più approfondita sugli usi che il comico può avere, e sulle varie gradazioni ed implicazioni sociali che esso può assumere nella pratica, si può trovare utile la formulazione elaborata per il livello semantico del linguaggio prima da Victor Raskin, in seguito affinata da Salvatore Attardo nella *General Theory of Verbal Humor (GTVH)* (Raskin 1985 e Attardo 2001), i quali hanno studiato come esistano e si situino precisi marcatori dello *humour* inizialmente in casi esemplari quali i brevi testi comici (specialmente barzellette), e successivamente applicato con successo lo schema anche a testi più lunghi. In estrema sintesi, questa teoria enuclea i casi in cui si può verificare *humour* riconoscibile a livello semantico, riconducibili tutti al verificarsi di una combinazione fra i diversi *scripts* su cui si basa il procedimento ontologico. Questi *scripts*, distinguibili in tre livelli gerarchici che corrispondono ai livelli di generalità, e quindi di importanza, ontologica, costano di coppie di opposti sul modello dei seguenti che coprono il primo livello: *actual/ non actual; normal/abnormal; possible/impossible*. Il secondo livello scenderà nel dettaglio dell’esperienza con coppie oppositive sul modello di *good/bad; life/death; ecc.*

L’utilità del procedimento che questa teoria propone si rivela nel fatto che utilizza categorie discrete a livelli sovrapposti, che permettono una scrematura considerevole andando a ridurre il campo delle possibili interpretazioni di un testo. Tuttavia, abbiamo deciso di non servircene perché riguarda il solo ambito linguistico e presuppone che gli *scripts* si configurino come coppie di opposti costruite secondo una logica di senso comune. Il con-

retto di opposizione in *life/death*, ad esempio, alla luce di una teoria del comico che investa l'ambito sociale come quella che abbiamo scelto di utilizzare, non lo vediamo così chiaro, dal momento che vita e morte non ci paiono tanto opposti quanto giustapposti, se non complementari. Al momento dell'applicazione può risultare certamente comodo servirsi di una teoria del comico di questa fattura, per esempio per analizzare elettronicamente un testo con lo scopo di evidenziarne i potenziali comici¹¹. Abbiamo fatto proprio questo esempio perché la logica sottostante ci sembra quella della presunta obiettività degli strumenti scientifici, i quali invece sono programmati secondo scopi ben precisi. Secondo noi non esiste uno *humour* oggettivamente provabile con una teoria che esaurisca i casi possibili, dal momento che la teoria non prevede e non potrà mai prevedere che cosa l'ascoltatore si aspetti o non si aspetti, e quindi se sia possibile che avvenga la *bisociazione*, che non è necessariamente fra *scripts* di opposizioni. Resta tuttavia una buona base di partenza se la si considera come una teoria che individua delle aree di probabilità di evenienza del riso, comunque applicabile nel solo campo degli studi del linguaggio.

Gli studi psicologici di Rod Martin (*The Psychology of Humor*, Martin 2007), che hanno condotto all'elaborazione di un questionario per classificare quattro fondamentali tipi di *humour* nelle loro occorrenze nella vita di tutti i giorni, possono allo stesso modo essere tenuti in considerazione proprio per il nesso che cercano di evidenziare tra tipo di *humour* che una persona decide di impiegare ed effetto sociale che intende raggiungere. Ma anche il saggio di Propp (*Comicità e riso*, Propp 1988) assolve bene a questa funzione, come diremo più avanti. Il questionario, preparato a fini terapeutici in psicologia, può integrare alcune sfumature che da un punto di vista strettamente letterario è possibile che sfuggano, dal momento che affronta la questione della funzione sociale dello scrittore e del rapporto con lo stile impiegato per raggiungere determinati scopi.

¹¹ Come ha fatto lo stesso Victor Raskin nel volume *Ontological Semantics*, scritto assieme a Sergei Nirenburg (Raskin & Nirenburg 2004). Proponendo una teoria ontologica con l'obiettivo di applicarla nell'elaborazione digitale dei testi, non poteva che porsi nella logica booleana attualmente vigente in elettronica, discreta anziché fluida.

Gli scienziati, come i letterati, spesso si basano per la formulazione delle loro teorie sul comportamento dei bambini e dei piccoli animali nella convinzione che nelle varie fasi della crescita riproducano, in una sorta di microstoria, l'evoluzione dell'uomo dalla sua comparsa a come lo vediamo oggi. Sembra in effetti che, mancando la materia principale su cui lavorare nell'atto della ricostruzione, cioè la documentazione prodotta e tramandata dall'uomo, l'azione sincronica dell'uomo stesso possa aiutare a rievocare quella diacronica tramite procedimenti induttivi. Huizinga introduce il suo lavoro *Homo Ludens* esattamente rifacendosi ai comportamenti sopra descritti, invitando ad osservare uomini e animali nel loro ambiente naturale, mancando di ogni materiale empirico o dato scientifico su cui lavorare nella sua rievocazione. Lo studioso olandese tratta fondamentalmente, com'è facile intuire dal titolo del suo lavoro più famoso, dell'elemento ludico così com'è presente in natura. La tesi su cui si fonda è che il gioco è praticamente onnipresente ed informa la quasi totalità delle attività umane con la sua presenza, implicita od esplicita: il gioco è la prima e la più importante esperienza di conoscenza. Confrontandolo col riso, dice che spesso il gioco vi è associato, ma non necessariamente. Viceversa, invece, è innegabile una presenza ludica in ogni manifestazione di riso.

Sembrerebbe dunque abbastanza fondata l'ipotesi che la risata sia nata come regolatore sociale di forze all'interno della più ampia propensione ludica dell'essere umano, e lo si può vedere all'opera molto chiaramente nel comportamento dei bambini quando giocano al solletico. Dobbiamo però sottolineare come sia molto probabile che il riso, piuttosto che *incluso* nella più generale tendenza al gioco, debba esserne *affiancato* come categoria particolare e a sé stante di gioco, anche se è molto difficile stabilire il primato di uno o dell'altro dei due atteggiamenti. Possiamo ricordare come un bambino molto piccolo esprima contestualmente gioco e riso, per esempio nel gioco del cucù che gli propongono i genitori, così come altre volte giochi senza ridere affatto. E anche i genitori, forse istintivamente, forse per influenza culturale, quando si rivolgono al bambino ancora infante, è difficile vederli senza almeno un sorriso. Non esistono purtroppo notizie di culture nelle qua-

li si pratici l'educazione totalmente seria del bambino, se non esperimenti condotti, diciamo così, in cattività, di cui anche Huizinga riferisce (Huizinga 1955 : 105-118 'VI - Playing and Knowing').

Nella nostra idea, ricalcando il modello ad oggi consolidato sull'esistenza nel cervello di una suddivisione fra la memoria a breve termine ed quella a lungo termine, il gioco serio ed il gioco *associato al riso* potrebbero essere considerate come due modalità complementari della conoscenza: l'una di strategia cumulativa a lungo termine e quindi di scoperta graduale, l'altra di rivelazione improvvisa e liberazione di una quantità di segnali di avvenuta scoperta, destinati però a lasciare tracce meno durevoli nella coscienza. Ci sentiamo di affermare in questa sede che è molto probabile che la natura di piacere da conoscenza —improvviso e forte per il comico, a differenza della gradualità del gioco— sia uno dei motivi per cui il riso, mai visto con particolare favore in nessuna società, ritualizzato (e ghettizzato) in alcune e ostracizzato in altre, sia sempre sopravvissuto. Da come Huizinga descrive il gioco, vediamo un buon indizio a favore della nostra ipotesi:

[*Play*] is an activity which proceeds within certain limits of time and space, in a visible order, according to rules freely accepted, and outside the sphere of necessity or material utility. The play-mood is one of rapture and enthusiasm, and is sacred or festive in accordance with the occasion. A feeling of exaltation and tension accompanies the action, mirth and relaxation follow.

(Huizinga 1955 : 132)

Nel patrimonio istintuale umano, le mani protese verso l'altro appartengono alla classe delle minacce e mostrare i denti significa esporre l'aggressività ed essere pronti alla battaglia, così come possiamo vedere nella maggior parte degli animali. Ma la risata nella battaglia non è presente, ed è forse proprio questo elemento che potrebbe attivare la percezione negli attori dell'apparente aggressività come *scherzo*, ovvero una situazione che presenta le caratteristiche di un archetipo conosciuto (in questo caso lo scontro fisico), ma che si risolve in finzione senza conseguenze proprio nei termini in cui Aristotele aveva definito la commedia. Ipotizzando la mancanza di altri elementi di identificazione degli stereotipi, il riso quindi è suffi-

ciente e sostituisce gli altri in blocco, per comprendere la *fictionality* di una situazione.

Quando diciamo che gli animali piccoli giocano, intendiamo dire che fingono di lottare, e non possedendo il codice della risata sappiamo che riconoscono lo scherzo da altri elementi come le unghie ritratte, il morso debole e non aggressivo, il dosaggio basso di forza, l'ambiente percepito come sicuro in cui si svolge il gioco –come se si trovassero in una sorta di teatro. Ridere è invece una caratteristica peculiare dell'essere umano¹² che riassume e simbolizza tutta questa serie di elementi, probabilmente nata come indicatore di una situazione amichevole nell'ambito del gioco, e che solo l'uomo poteva sviluppare a partire dall'articolazione di un ampio spettro di suoni ottenuti mediante la modulazione di diversi muscoli: diaframma, corde vocali (laringe e faringe), mandibola, lingua, labbra, e dalla capacità di emettere suoni sospendendo temporaneamente la respirazione. E, a monte di tutto, dalla posizione eretta e dalla ampia cassa toracica, robusta ed elastica al tempo stesso.

C'è da aggiungere un'annotazione riguardo alla solitudine, dal momento che il riso, come abbiamo visto, è sempre stato studiato come fenomeno sociale: sia il riso che il gioco sono possibili anche da soli, anche se è oggettivamente più semplice e gratificante eseguirli in compagnia. Per le carte, ad esempio, esistono molti più solitari che giochi da svolgere in compagnia, per il banale motivo che è molto più complesso trovare dei partner di gioco che soddisfare il proprio desiderio da soli, idealizzando come avversario un opponente immaginario come l'idea di fortuna. E poi, chi non ha mai barato, quando il solitario non è riuscito? Non avrebbe senso fingere se non si immaginasse la violazione di una regola e quindi il poter essere scoperti da un giudice, o da un altro giocatore. Per quello che concerne il riso, ridiamo pure da soli quando ci assale un pensiero strano che sfida la nostra logica; o quando guardiamo la televisione; oppure semplicemente quando

¹² Ci sorgono delle domande che vorremmo rivolgere ad *Ipse*: ma se tutti i bambini ridono molto più degli adulti, quando ancora non viene insegnato loro a limitarsi nell'esposizione comica, dovremmo concluderne che inseguono consapevolmente il brutto? L'estetica sarebbe infine soltanto il prodotto della cultura, e non della natura?

leggiamo un libro: siamo innegabilmente da soli anche se la ben conosciuta situazione di “sospensione dell’incredulità” supplisce alla mancanza di interlocutore creandone uno fittizio. La nostra odierna condizione di persone *always connected* comincia, per via della pervasività dei media, a creare effetti comunitari suppletivi quasi permanenti, in molti tempi e luoghi dove mancano veri interlocutori umani. L’impressione di realtà della situazione sociale ora va dal libro alla musica portatile, ai telefoni cellulari, alla disponibilità di connessioni a internet in svariate modalità, e ne consegue un effetto di quasi totale mancanza di momenti di “sconnessione”, cioè di quel senso di solitudine che è necessario, a noi come ai topini, per apprezzare maggiormente i momenti di confraternita.

Abbiamo tratto molti dei dati di cui abbiamo riferito nei paragrafi precedenti dal documentato studio di Robert R. Provine, *Laughter. A Scientific Investigation* (Provine 2001). La raccolta di dati empirici sul campo, in situazioni sociali standard, come la normale chiacchiera tra persone che s’incontrano per la strada, per un congruo numero di anni (dieci) su un campione rilevante di umani ed animali per sondare statisticamente le occorrenze della risata, e la successiva analisi scientifica dei dati raccolti lo hanno portato alle conclusioni che andiamo a illustrare di seguito e che riteniamo illuminanti sul fenomeno della risata.

Innanzitutto, Provine è partito dalla fenomenologia, analizzando la risata nelle sue componenti fisiche: essa si presenta sempre come una scansione ritmica di vocali, in limitati tipi di sequenze non casuali. Questi suoni sono articolati soltanto nel ciclo di espirazione dell’aria. Ad esempio, non si troverà mai una risata del tipo *ah-eh-ah-eh*, bensì *ah-ah-ah-ah*, oppure *ah-ah-ah-eh-eh-eh*. Confrontata attentamente con la risata degli scimpanzé, la risata umana ci rivela che solo l’uomo in effetti può effettuare le risate come sappiamo, poiché gli altri animali non hanno la postura e i muscoli adatti ed il loro apparato respiratorio non è capace di coordinarsi tra la funzione del respiro e quella della risata, che l’uomo esegue in apnea: cosicché, le scimmie antropomorfe riescono ad emettere soltanto ansimi o risate strozza-

te, vocalizzando durante entrambi i movimenti di inspirazione ed espirazione.

La risata, sia nell'uomo che nelle scimmie, si verificherebbe in un contesto sociale, mentre da soli tutt'al più si sorriderrebbe: parlando del sorriso, Provine ipotizza inizialmente che potrebbe trattarsi di una forma attenuata di risata, ma alla fine dimostra, utilizzando alcuni casi patologici (malati colpiti al sistema nervoso centrale, operati al cervello, ecc.), che si tratta di una reazione studiata e artificiale messa in moto utilizzando parti diverse del cervello da quelle normalmente impiegate nella produzione della risata. Affrontando quindi lo spinoso problema del solletico, di fondamentale importanza per qualsiasi studio sull'umorismo, Provine ipotizza che questa pratica, oltre ad essere rivelatrice una volta di più che il riso è una pratica sociale avanzata propria dell'uomo, sia anche un mezzo sublimato di regolazione dei contatti del sé con l'altro da sé e non semplicemente un riflesso, categoria che tra l'altro critica come non sufficientemente chiara riguardo ai criteri di inclusione. I bambini, così come i cuccioli di scimpanzé, cercano volontariamente il contatto fisico con le persone più prossime a loro, le più intime; una volta solleticati a sufficienza di solito si allontanano, ma spesso si avvicinano di nuovo per riavere una dose di "piacere solleticante". Ed è con questo movimento di avvicinamento e scostamento che viene regolato il contatto, non molto diversamente da come fanno gli adulti, che si lasciano solleticare quando sono in relazione intima con qualcuno e intendono consegnare il sé all'incontro con l'altro da sé, ma solo all'altro da sé al quale vogliono relazionarsi. Se uno sconosciuto ci vellica sull'autobus, questi dovrebbe sapere di rischiare reazioni violente e legittime, perché non sta semplicemente toccando ma si sta intrufolando non autorizzato in un contatto intimo, concesso solo ad una ristretta cerchia di conoscenze. La spiegazione del perché non riusciamo a farci ridere da soli è anche una sorta di conclusione sull'argomento dell'innatezza:

The basic mechanism of tickle is the nonself detector that operates by subtracting out stimuli produced by our own movements, leaving only those having an

external, unpredictable origin that we interpret as tickle. Without such stimulus cancellation, we would be constantly tickling ourselves by accident [...]

(121)

Ma se proviamo a farci il solletico sotto i piedi, sentiamo dei brividi, anche se non viene proprio da ridere. Soffriremo tutti di schizofrenia? Anche Provine ha sperimentato questo fatto e ne ha individuato la possibile causa nella divisione degli emisferi cerebrali. Il cervello manda comandi di movimento e riceve segnali di sensazioni tattili: se all'impulso di movimento per il braccio di solleticare il piede corrisponde il segnale in arrivo dal piede, questi si annullano e l'ipotizzato meccanismo di innesco del centro del solletico non scatta. Ma se si solletica il piede sul lato inverso al braccio (piede sinistro con braccio destro, per esempio), sembra che l'impulso ricettivo, dovendo compiere un passaggio in più attraverso il midollo spinale, non giunga del tutto integro al cervello, oppure giunga leggermente in ritardo, tanto da non combaciare alla perfezione con il comando di movimento inviato e quindi ingannare il cervello che percepisce un leggero vellicamento. L'esempio del piede, secondo l'autore, prova che esiste nel cervello una sorta di centro di controllo del solletico. Per altre vie, in ogni caso, Provine approda alla stessa conclusione alla quale giunse Freud un secolo fa, ovvero che la risata è una pratica eminentemente sociale (anche se non solo), ed è anche l'unica che l'uomo ha sviluppato con la quale può relazionarsi *contemporaneamente* con più persone alla volta. Su quello che dice a proposito del sorriso, invece, torneremo più avanti.

Aver gettato uno sguardo, seppure fugace, in un campo che di solito è lasciato fuori dall'analisi letteraria, ha già illuminato alcuni punti con cui verremo a confrontarci più avanti, quando parleremo dell'attività giornalistica di Myles na gCopaleen, lo pseudonimo forse più famoso di Brian O'Nolan presso i suoi contemporanei. Lo *humour*¹³ che dà forma a tutti i suoi scritti si può già intravedere come una forza di tipo socializzante, anche se

¹³ Correntemente, *humour* (*humor* nell'American English) è il termine-ombrello che sussume i concetti di riso, comico ed umorismo. Il sostantivo *comic* esiste, ma è applicato più che altro alle professioni comiche come l'attore e lo scrittore, non alla comune esperienza del ridere che abbiamo quotidianamente.

ribadiamo ancora una volta che secondo noi l'occorrenza del comico non esiste soltanto in un ambito comunitario, ma si può sviluppare anche in solitudine. L'idea di fondo è che, quando succede, si ricrei artificialmente la situazione di *eccentricità* dell'individuo umano, quella percezione dello sdoppiamento tra *io* e *non-io*, o se si preferisce, tra *l'aver* un corpo e *l'essere* un corpo, che è la condizione fondamentale della conoscenza umana, ed è la stessa idea che propone Arthur Koestler quando parla dell'immediatezza con cui il ricettore reagisce ridendo ad una situazione: questi accosta in punti non previsti alcune matrici precedentemente non contingenti attingendo ai propri serbatoi dei ricordi e delle energie, ad un livello nel quale il Super-io non riesce ad intervenire perché troppo lento rispetto alla velocità di associazione dell'io. L'energia sarebbe tenuta in serbo come in un accumulatore, e prima ancora generata dalle *bisociazioni* che noi stessi creiamo costantemente nelle nostre menti e che però non trovano sbocco immediato.

Quello che paradossalmente salta agli occhi quando si cerca di affermare che cosa sia il comico e quale funzione abbia, è che è stato impiegato, a volte anche abbondantemente, dalle stesse persone (i filosofi) che poi non si sono premurate di indagare più a fondo del perché una loro osservazione ironica avesse un valore cognitivo pari o anche più forte rispetto al resto delle loro serie speculazioni; questo non è stato fatto ovviamente perché il riso era considerato inadatto per la letteratura "alta" —e certamente la filosofia non è mai stata tra le discipline considerate da bandire— ma allora non si sarebbe dovuti ricorrere a delle battute se non se ne riconosceva formalmente il valore. Per esempio, Hegel cassò con una frase famosa un'idea del suo rivale: "L'Assoluto di Schelling è come la notte in cui tutte le vacche sono nere." Giustamente, è pregnante di significato anche per chi non sa nulla di come Schelling vedesse l'Assoluto, e l'associazione alto-basso senza soluzione di continuità tra il tutto e le vacche (ma potrebbe essere qualsiasi altro animale) provoca quello scarto di contiguità e congruità che tutti ritengono alla base del riso. Hegel, però, dopo avere approfittato del potenziale cognitivo del comico per liquidare le sue personali inimicizie non sprecò mai molte parole sul riso nel suo sistema.

Il valore cognitivo del riso è precisamente ciò che angustia i filosofi, specialmente quelli del XX secolo, i quali, assieme agli psicologi e ai sociologi, si sono rincorsi per rivalutare e riclassificare oggetti negletti dalla storia del pensiero. Per secoli si è ritenuto che il riso fosse solo un diversivo, una “distrazione” –già Benjamin rimproverava che il cinema venisse definito così– che procurasse solo un piacere di basso profilo, privo di ripercussioni sulla nostra anima; Pascal sosteneva anzi che fosse proprio dannoso, come ogni *divertissement*, perché distraeva dalla concentrazione che ognuno doveva tenere nel dirigere la propria anima verso Dio, la somma felicità intellettuale che si raggiunge non “divergendo” dalla strada verso la beatitudine e non ha niente a che spartire col riso dei buffoni e con i passatempi delle feste. Una considerazione del genere sembra rimasta in vigore in un sostrato culturale, implicita ancora oggi per molti studiosi.

Chi ha aperto la strada verso lo studio dei meandri tortuosi della psiche è stato Freud. Ne *L'interpretazione dei sogni* e ne *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio* (e parzialmente nella *Psicopatologia della vita quotidiana*), ha sollevato il velo sulla presunta a-scientificità di questi campi, il sogno e il comico, validando un'epistemologia loro propria e mettendoli in profonda relazione con le nostre azioni di tutti i giorni, dimostrando come gli avvenimenti del nostro essere apparentemente più piccoli indichino una particolarità dell'anima, senza graduare perciò nella trattazione tra argomenti decenti e disdicevoli. Non a caso, parlò per primo dell'importanza formativa e cognitiva del sesso e dei sogni, e di quanto valgano in realtà i *lapses* come segnale dell'lo che emerge attraverso la cortina del divieto.

Freud, soprattutto nel *Motto di spirito* (Freud 1997), incentrava l'analisi sul fatto che il motto è per l'appunto un'enunciazione, e che come ogni enunciazione è frutto di un'elaborazione mentale volontaria. Le elaborazioni mentali, fisicamente, non possiedono canali formativi distinti all'origine, non sono preventivamente impediti a livello cerebrale perché è un'operazione temporalmente successiva del Super-Io, la nostra guardia giurata che vigila sul rispetto della legge interna e pone delle barriere di tipo

inibitorio a ciò che sarebbe pronto per essere esternato. Quindi a livello teorico non esistono temi tabù per il nostro Io. L'educazione introiettata che diventa Super-Io è il filtro che lascia passare il lecito e respinge l'illecito, ma soltanto dopo che è stato prodotto. Questa instancabile attività dell'Io è dunque la maggiore valvola di sfogo per tutte quelle energie generate dalle *pulsioni* di cui Freud parla. Sinteticamente, per quello che si può sintetizzare un pensiero complesso come quello di Freud, egli distingue tre importanti istanze nella personalità dell'uomo: l'Es, l'Io e il Super-Io. Quello che è importante sottolineare, per quanto ci concerne, è che qualsiasi affermazione sulla natura dell'Uomo o del Mondo deve sempre tenere in considerazione un postulato fondamentale: l'uomo, nei termini del sociologo tedesco Max Scheler, è il suo corpo e *ha* il suo corpo. Questo significa che qualsiasi visione è fondata sull'aspetto relazionale della parte col tutto, sul modello dell'interiorità dell'uomo con l'esteriorità, con il suo stesso corpo, in quanto è l'essere che riesce a riconoscere di avere un corpo e riesce ad estraniarsi da esso, quando lo vuole. La coscienza di questa relazione è la preconditione di ogni filosofia.

L'Es rappresenta l'inconscio dell'uomo, il principio del piacere e le azioni tese al suo raggiungimento, in un certo senso l'animalità dell'uomo e il suo apparato istintuale. L'Io, invece, rappresenta il lavoro della crescita e dell'esperienza che si insinua nella personalità, organizzando i desideri secondo un principio di realtà, di possibilità di realizzazione concreta. Analizzando con l'intelletto le situazioni che si presentano, si riesce a reprimere, ritardare o reindirizzare (mediante *sublimazione*) il principio del piacere, evitando quindi lo sfogo violento delle forze, e queste energie nient'altro sarebbero che il prodotto della frizione fra il Super-Io, la terza istanza deputata all'applicazione dei divieti, e la spinta propulsiva dell'Es e dell'Io che invece tendono ad affermare i tratti della personalità.

Freud non propone in questi precisi termini la sua analisi del motto di spirito perché i concetti di Es, Io e Super-Io giungerà ad elaborarli in una fase più tarda della sua riflessione, ma si può collegare naturalmente questo schema (teorizzato attorno agli anni '20 del '900) a quanto sostenuto nel

saggio sul *witz*, che risale invece al 1905. Il *Super-io* è l'erede del *Complesso di Edipo*, quello provato dal bambino in una delle fasi infantili, in virtù del quale l'autorità paterna viene istituzionalizzata nella personalità e rappresenta il limite etico delle azioni possibili. Questi enti che Freud postula, sono tutto ciò che ci serve per descriverci: in essi troviamo definizione, e tramite essi ci relazioniamo con l'ambiente.

Ora: l'eventualità del riso, dice Freud, è possibile soltanto in un contesto sociale, cioè di interrelazione tra diversi *Io*. Questo perché la natura del riso è essenzialmente quella di *bisociare*, secondo la terminologia utilizzata da Koestler nel suo studio sull'atto della creazione, *The Act of Creation* (Koestler 1975)¹⁴: il comico è un mezzo cognitivo, oltre che un mezzo di comunicazione, perché al suo attualizzarsi compie un'operazione analoga a quella della scoperta scientifica e dell'opera d'arte. Come queste, rileva Koestler, ha la capacità di mettere in comunicazione paradigmi logici fino a quel momento non comunicanti. Freud riteneva, diversamente, che comico e umorismo fossero due procedimenti che coinvolgevano percezioni differenti, distinguendo tra la volontarietà del motto di spirito e l'involontarietà del comico, il quale inoltre influirebbe sul corpo in misura non controllabile, diversamente dai gesti perfettamente eleganti e quasi geometrici che si eseguono quando si pronuncia un *witz*. Pirandello, di ancora diversa opinione, nel saggio *L'umorismo* (Pirandello 1995) ha sostenuto che comico e umoristico si distinguano fundamentalmente in quanto il comico è *avvertimento del contrario*, quindi partecipazione mentale molto superficiale e più simile a riflesso fisiologico. Diversamente l'umoristico, forma più evoluta e partecipativa, è visto come *percezione del contrario*, in cui l'originaria aggressività del comico è bilanciata da un sentimento di partecipazione e di pietà. L'analisi di Pirandello, sebbene attendibile quanto a concettualizzazione, sconta però un'eccessiva letterarietà nella descrizione dei processi e non aggiunge molto al nostro discorso. Anche Provine, come abbiamo visto, dal suo

¹⁴ Nella traduzione italiana, *L'atto della creazione* (1975), il particolare termine introdotto da Koestler, *bisociation*, è stato tradotto abbastanza incomprensibilmente con *bisituazione*. Ci sembra più opportuno adottare *bisociazione*, che si mantiene più prossimo al significato originale.

punto di vista più sperimentale sostiene la differenziazione di comico e umoristico, basandosi appunto sulla registrazione sperimentale dell'attività del cervello nelle due situazioni.

Noi crediamo che il concetto di *bisociazione* proposto da Koestler possa andare oltre le rappresentazioni fin qui illustrate verso un'accomunanza di sorriso e riso, comico e umoristico. I test neurologici che Provine cita nel suo studio hanno dimostrato che vengono messe in moto aree diverse del cervello quando si ride per il solletico e quando si reagisce ad una barzelletta, e ha osservato come una malattia come il morbo di Parkinson impedisca i movimenti di riflesso (e quindi la risata da solletico), mentre salvi i movimenti volontari (come il sorriso); ma nessuno è ancora in grado di dire con certezza in quale area del cervello si situi la struttura del Super-lo, il controllore dell'esternalizzazione delle emozioni, pur riconoscendo che una simile struttura esista. Soprattutto, per quanto riguarda la volontarietà del sorriso, trattandosi di un'evoluzione recente del comportamento, è ben possibile che con lo sviluppo di un'intera area cerebrale assente nei primati (i lobi frontali) si siano sviluppati anche nuovi collegamenti a livello neuronale, che ancora non conosciamo, fra la nuova area che controlla il linguaggio simbolico e le parti più antiche che restituiscono i movimenti primitivi. Questo spiegherebbe perché alcune malattie affliggono le risposte di riflesso e non i movimenti volontari, e risponderebbe alla logica di economia della natura, utilizzando movimenti già noti e caricandoli di un nuovo valore simbolico, esattamente come si fa con le parole che acquistano significati figurati che si creano in un secondo momento rispetto a quello originario.

Noi siamo propensi a ipotizzare che il sorriso possa essere una forma controllata di riso in cui il Super-lo abbia riesca ad intervenire meglio che nel riso perché preso meno di sorpresa, per così dire, esercitando quindi i poteri della funzione anticipatoria. Nel riso il Super-lo verrebbe inibito fondamentalmente perché l'incontro di matrici di pensiero avviene in maniera troppo irruenta, quindi non anticipabile e sopprimibile adeguatamente. Koestler sostiene, così come per certi versi anche l'antropologo Helmuth Plesner, che una volta "innescata" una reazione fisica, questa tenda a perdura-

re per forza d'inerzia. Anche il pianto, che è un sentimento per molti versi affine al riso, una volta rotte le resistenze fluisce quasi indipendentemente dalla volontà, come spiega nel suo lavoro *Laughing and Crying: A Study of the Limits of Human Behavior* (Plessner 1970). Questo perché il corpo, fisico e ponderalmente soggetto alla gravità, può continuare nel movimento iniziato anche quando la razionalità potrebbe riprendere il controllo. Non a caso Plessner parla di 'abbandono' al corpo, e Koestler considera questa osservazione pertinente quando parla del sopravvento del corpo sul controllo razionale nei casi sia di riso che di pianto. Il comportamento umano sarebbe il risultato di un'immediatezza di risposta che però non è mai genuina ma sempre in qualche misura mediata dall'*eccentricità* ('mediated immediacy', Plessner 1970 : 41):

Laughing and crying form a unique genus of expression. As distinct from mimic movements, they represent utterances in which the loss of self-control reaches a particular level and attains a particular significance. Through this loss of control and lapse into a physical process which compulsively runs its course and is opaque in itself [...] the reaction of man to his body becomes disorganized. [...] We laugh and cry only in situations for which there is no other answer.

(Plessner 1970 : 138)

Nell'idea di Plessner non esiste dunque un vero e proprio dualismo cartesiano tra *res cogitans* e *res extensa*, ma l'uomo è visto antropologicamente come un *unicum* in cui coesistono fisicità e consapevolezza, non nettamente separabili in unità da trattare scientificamente compartimentate.

L'esperienza sembra tuttavia evidenziare, come abbiamo suggerito, che il Super-Io (come anche l'Io e l'Es) sia un meccanismo mentale abbastanza indipendente dal corpo, col quale nondimeno ha in comune molta parte della sua fisiologia, tra cui l'imperfezione strutturale e l'essere fortemente esposto a disturbi esterni dovuti all'imprevedibilità di alcune situazioni: quando vediamo alcune persone che, iniziato a ridere come in uno scatto di avvio di un motore, si accorgono della sconvenienza della loro azione perché magari avviene in un contesto sociale dove il riso non verrebbe assolutamente accettato (ad esempio, durante un funerale), tacciono o si calmano con movimenti scomposti che evidenziano un conflitto interiore. Rea-

zioni come questa repressione goffa non vediamo a cosa attribuirle se non al Super-lo preso in contropiede, che nel sorriso invece riesce, grazie appunto ad un'elaborazione anticipatoria della situazione, a controllare le manifestazioni più vigorose e muscolose, se così le possiamo chiamare, del riso: l'apnea della risata (quindi il controllo del diaframma), i movimenti delle gambe e dei piedi, e delle mani sulle gambe e sui fianchi, l'inarcamento della schiena, e così via. Il sorriso è l'unico movimento muscolare concesso a mo' di simbolo, un emblema che "sta al posto di" quello che implicherebbe la risata, ma che non avviene materialmente.

Ceccarelli del sorriso sostiene l'innatezza, come per il riso, ma come quest'ultimo, dal quale si distinguerebbe secondo lui solo per ampiezza e complessità della relazione che riesce a instaurare fra dei partecipanti sociali, possiede una variabile d'intensità dovuta alla cultura:

[...] l'ipotesi più sensata e concordante con i fatti noti è che il sorriso sia "innato", nel senso che l'individuo non ha bisogno di apprendimenti preliminari per metterlo in opera, anche se l'apprendimento non è assente nell'uso dispiegato del sorriso nell'adulto.

(Ceccarelli 1988 : 78)

Panksepp, parlando in termini generali del comportamento umano, sostanzialmente concorda con questa ipotesi:

All behavior in mammals, at least from the moment of birth, is a mixture of innate and learned components. As we have seen, recent estimates of heritability for many human behaviors (from cross-fostered, identical-twin studies) generally suggest that approximately 50% of basic human behavioral tendencies, as reflected in a diversity of personality factors, can be attributed to genetic factors, while about 50% can be attributed to learning.

(Panksepp 1998 : 39)

Although it is self-evident that external events provoke our feelings, emotions actually arise from the activities of ancient brain processes that we have inherited from ancestral species. External stimuli only trigger prepared states of the nervous system.

(Panksepp 1998 : 42)

C'è ancora un importante punto che Ceccarelli aggiunge alla sua vastissima disamina dei comportamenti nell'uomo e negli animali:

l'osservazione lo porta a concordare con Lorenz e numerosi altri etologi sull'ipotesi che esista un Meccanismo Scatenante Innato (o MSI), una sorta di dispositivo precostituito in una parte del cervello deputata alle reazioni istintive in risposta a determinati stimoli esterni ricevuti. La dimostrazione di ciò è tutto fuorché assolutamente certa, ma la lunga e puntigliosa analisi che l'autore fa di diverse scuole di pensiero scientifiche in proposito ci ha convinti che questo assunto abbia delle fondamenta convincenti. L'esistenza di un siffatto "istinto" rivela la sua importanza nel fatto che contribuisce a spiegare il momento dell'osservazione empirica in cui si rilevano risposte a *zimbelli* di provocazione sperimentale: secondo appunto la cosiddetta regola pratica di Lorenz, 'possiamo ammettere di essere in presenza di un MSI ogni qual volta un organismo risponde a zimbelli anche grossolani.' (Ceccarelli 1988 : 50-51) Lo *zimbello* è, per convenzione scientifica, un "qualcosa" al posto di "qualcos'altro": un legno colorato immerso nell'acqua per ingannare dei pesci e vedere come si comportano in presenza di questo, un pupazzo come lo spaventapasseri issato in un campo per terrorizzare gli uccelli, e così via. Ma l'avanzamento del discorso ci porta in un territorio più interessante per noi:

E quando si parla di MSI, si parla della possibilità di inganno tramite zimbelli. Non solo, l'essere umano è un "animale parlante" e il linguaggio umano ha la caratteristica, empiricamente rilevabile, di essere "reificato": esiste cioè una tendenza, messa innumerevoli volte in luce, negli esseri umani per cui risulta naturale, a volte incoercibile, che essi trattino le parole, o meglio i simboli in genere, come se fossero "cose" [...]. Perciò ne deriva logicamente che gli zimbelli capaci di innescare il MSI relativo all'ordinamento gerarchico degli individui umani, possano anche consistere in simboli, cioè "parole", "costruzioni verbali" come quelli ad esempio di comunismo e capitalismo.

(Ceccarelli 1988 : 142)

Dunque lo *zimbello* per quello che concerne la linguistica, altro non è che la parola stessa, e nello specifico del comico, quella o quelle parole che cercano di richiamare alla mente la situazione reale originaria in cui il comico si è verificato o si verifica di solito. Il comico verbale tutto, dunque, non è che *zimbello*. Una delle peculiarità di questo concetto, è il fatto che ci permette di stabilire una gradualità nelle risposte agli stimoli. Se ad un og-

getto o una persona reale le risposte comportamentali riservate sono sempre della stessa intensità qualunque sia il numero di volte che si ripresentino uguali, per lo *zimbello* riconosciuto come tale vi è una tendenza empiricamente osservata a una diminuzione d'intensità. Questo spiegherebbe in maniera inoppugnabile il perché appunto una barzelletta sia divertente la prima volta che si ascolta ma non la seconda, mentre invece se un individuo cade inaspettatamente davanti a noi ridiamo ogni qual volta ci succeda.

Queste ultime osservazioni fisiologiche e filogenetiche ora ci possono condurre a tentare di capire “a che cosa serve” il comico, per quale motivo l'uomo ne faccia un uso così vasto e perché abbia avuto così ampia diffusione come mezzo di comunicazione e cognizione. Con l'aiuto di ulteriori studi, nel campo sociologico e —come definirlo?— umanistico in senso ampio, il passo avanti che possiamo fare dalla sperimentazione scientifica, è quello che ci suggeriscono Berger in *Redeeming Laughter* e Koestler in *The Act of Creation*, lavori che abbiamo già citato in precedenza e che ora andremo ad approfondire. Il libro di Berger analizza in maniera panoramica ed enciclopedica molte tesi, illustrando riccamente con esempi ogni particolare aspetto di uno studio che vorrebbe definire il comico come una ‘dimensione dell'esperienza umana’ (come suggerisce il sottotitolo). Il sociologo Berger ritiene di poter stabilire come chiave di lettura del comico una visione sociologica —cosa abbastanza prevedibile— basandosi fundamentalmente sugli studi di un altro illustre sociologo, il viennese Alfred Schütz, il quale nel saggio *On Multiple Realities* (Schütz 1979) descriveva la sua visione delle società come l'attuazione di complessi di norme alle quali i componenti si attengono in maniera scrupolosa e che identificano come *leggi* fino al punto di introiettarle. Berger costruisce la sua visione sopra uno schema abbastanza convincente di realtà come convenzione di leggi sociali comunemente accettate e metabolizzate dai costituenti la società stessa. L'uomo sociale vive dunque immerso in una *realtà dominante*, o convenzionale, risultante dalla sommatoria nonché dall'interazione della massa incombente delle leggi, le quali plasmano la sua visione del mondo. Tuttavia le leggi —è un principio anche giuridico— sono niente più che dei divieti ben formulati che prevedono

pene per i trasgressori, sublimando la forza fisica in forza della legge; questi divieti, istituiti sì con il fine di garantire a tutti la stessa possibilità di sopravvivenza e l'allontanamento dei possibili attacchi all'integrità morale e fisica dei componenti la società, finiscono però per ricoprire la funzione di quello che Freud chiama il Super-lo, cioè il soppressore degli istinti atavici:

The paramount reality of everyday life always defends itself against the ever-present danger of being swept away by those other realities lurking behind its facades. In this sense, the comic, the esthetic, and the sexual realities are always, at least potentially, subversive. [...] Everyday life is threatened by the finite provinces of meaning; conversely, it in turn poses a constant danger to the fragile reality of every finite province of meaning. In the normal course of events, everyday life is the stronger party.

(Berger 1997 : 12)

Quindi la 'paramount reality' (*realtà dominante*), come la chiama anche Berger utilizzando la stessa terminologia di Schütz, per la natura stessa dell'uomo e per come la intende anche Freud necessita di valvole istituzionalizzate di rottura della regola. Queste 'finite provinces of meaning' (*sfere limitate di significato*) sono rappresentate dai momenti in cui si intrufola nell'individuo una visione del mondo alternativa e parallela a quella dominante, scandita da una propria logica non conforme a quella quotidiana e anzi apparentemente in contrasto oppositivo ad essa, con un notevole potenziale sovversivo dell'ordine. Questi *salti* in realtà parallele —e qui Berger utilizza una metafora che Kierkegaard utilizzò parlando del momento mistico in cui si passa dal non credere al credere, sostenendo la non gradualità del passaggio che si effettua appunto soltanto con un *salto* di ordine ontologico— questi *salti*, dicevamo, avvengono molto spesso, anche molte volte ogni giorno, e si tratta dei momenti in cui sospendiamo la nostra matrice usuale di valori per abbracciarne un'altra, la quale ha dei raccordi con la realtà che stiamo vivendo, ma si tratta di raccordi di ordine logico differente: i sogni, i motti di spirito, i momenti di estasi mistica, lo spettacolo al cinema o a teatro, la lettura di una vignetta, la lettura in generale, sono solo alcuni esempi. Tutte queste operazioni, consce o inconsce, innescano quello che secondo Koestler, che lo stesso Berger cita, è l'*atto della creazione*, cioè quel

procedimento che avviene nel momento in cui si “creano” in maniera originale dei nuovi concetti che cambiano la nostra visione del mondo. Tutti questi studiosi si occupano del comico perché proprio questo procedimento sembra essere una via privilegiata per accedere alla creazione, per la sua particolare qualità di *invadenza* (‘intrusion’), come la chiama Berger, cioè la pervasività dell’occorrenza in situazioni di ogni genere. L’autore applica questa teoria analizzando i vari tipi di tecniche ed utilizzi comici, sostenendo in sintesi che ne esistano degli usi consolatori e degli usi aggressivi, e che in ultima analisi il comico presenti delle analogie molto strette con la religione, la quale, Follia per eccellenza secondo già le parole di Paolo l’apostolo e Tertulliano (‘credo quia absurdum’), ci condurrebbe a una percezione dell’esistenza in perenne contrasto con la visione dominante, e quindi potenzialmente atto di creazione costante.

Koestler, non esattamente studioso di una qualsiasi disciplina specifica, ma attento e curioso osservatore di formazione scientifica (aveva studiato al Politecnico di Vienna), scrittore poliglotta, giornalista, romanziere di successo, grande viaggiatore e pioniere del giornalismo di guerra, prima comunista poi anticomunista e in sintesi appassionato della conoscenza, si pone nel suo libro di fronte al momento supremo di conoscenza dell’uomo, che definisce appunto atto di *creazione* in maniera la meno pregiudizievole possibile e non fissando confini fra discipline “alte” o “basse”. Crediamo che ‘umanista’ nel senso rinascimentale del termine, visto l’ampio spettro di argomenti sui quali ha scritto, in tutti con eccezionale acume d’indagine e umiltà scientifica, sia la definizione che meglio lo inquadri oltre che, secondo noi, anche un bel complimento. In *The Act of Creation*, originariamente in volume unico, poi suddiviso in due volumi nella *Danube Edition* (intitolati *The Act of Creation – ‘book one’ –* e *The Ghost in the Machine – ‘book two’*), sostiene, citando tra l’altro le storie di molte scoperte scientifiche recenti e più antiche a sostegno della sua tesi, che il meccanismo che presiede alla creazione comica, scientifica e letteraria/artistica sia lo stesso, e cioè un momento in cui le *matrici* (‘matrices’) di pensiero, l’insieme di “regole del gioco” che utilizziamo nella vita e nel pensiero quotidiani (la *realtà domi-*

nante di Schütz) si vengono ad incontrare con altre matrici normalmente non interpolate perché relegate a specifici campi dell'esperienza. Riportiamo l'ormai paradigmatico aneddoto che Chamfort raccontò al re di Francia Luigi XIV (esempio riferito da Freud, Koestler e Berger):

Chamfort tells a story of a Marquis at the court of Louis XIV who, on entering his wife's boudoir and finding her in the arms of a Bishop, walked calmly to the window and went through the motions of blessing the people in the street.

'What are you doing?' cried the anguished wife.

'Monseigneur is performing my functions,' replied the Marquis, 'so I am performing his.'

(Koestler 1975 : 33)

Questo aneddoto illustra perfettamente quello che si vuole sostenere: tutti si aspetterebbero che il Marchese desse in escandescenze, o perlomeno esternasse qualche sentimento di riprovazione per il comportamento poco regolamentare della moglie. Invece, applicando alla situazione una matrice di comportamento normalmente non utilizzata, e cioè quella dell'inversione dei ruoli al posto di quella della vendetta dell'offesa, riesce a produrre un'intersezione non prevedibile e forse non mai prevista dall'ascoltatore, il quale percependo contemporaneamente l'*incongruenza* del codice applicato dal Marchese rispetto al risultato atteso secondo la matrice suggerita dall'introduzione, e tuttavia la *pertinenza* su un piano di significato differente, connette temporaneamente due matrici che forniscono la soluzione dell'azione del racconto, e la liberazione dell'energia tensoria accumulata nel riso, esattamente come ne aveva riferito Freud.

Il punto di vista di Helmuth Plessner, esponente di quella scuola detta di Antropologia filosofica, a proposito del riso risulta complementare a tutti quelli finora esposti e come abbiamo visto in precedenza sostiene che il riso ed il pianto siano sentimenti gemelli originati dalla stessa causa: un accumularsi di tensioni che fanno sì che la posizione eccentrica dell'uomo, la quale si trova per natura in un equilibrio abbastanza instabile, propenda drasticamente verso la fisicità. L'uomo cioè, si abbandona al corpo cedendo momentaneamente la supremazia intellettuale ed il controllo sui movimenti alle parti antiche del cervello (talamo ed ipotalamo) deputate ai riflessi fisiologi-

ci agli stimoli. Nel momento dell'abbandono, tuttavia, l'uomo resta sempre cosciente e capace sempre di percepire la propria dualità essere/avere: tutti infatti potremmo descrivere perché ridiamo o piangiamo mentre lo stiamo facendo, anche se a causa dell'inerzia delle emozioni perdiamo il controllo del nostro corpo.

Anche Koestler sottolineava in chiusura della prima parte del suo libro (quella dedicata appunto al comico) quale fosse la peculiarità dell'atto creativo compiuto per mezzo dell'arte del Buffone:

I have started this inquiry with an analysis of humour because it is the only domain of creative activity where a complex pattern of intellectual stimulation elicits a sharply defined response in the nature of a physiological reflex.

(Koestler 1975 : 95)

La fisicità coinvolgente dell'umorismo è uno dei nodi più difficili da sciogliere, legata com'è a sopravvivenze nel cervello di parti evolutivamente più antiche ed elementari. Koestler non a caso definiva il ridere, come il piangere, un 'riflesso di lusso', perché secondo lui aveva perso ogni originaria connotazione istintuale rimanendo tuttavia un mezzo efficace per lo scarico di energie pregresse accumulate, data la minor resistenza fisiologica che si ha nel corpo verso il moto della risata. Anche Provine nutre dei dubbi sulla riflessività della risata, dal momento che è proprio il concetto di riflesso che non possiede una connotazione scientificamente precisa ed univoca. Nel riflesso, egli sostiene che non possa appunto rientrare il complesso fenomeno della risata a causa della sua forte carica di volontarietà.

* * *

Il viaggio che abbiamo voluto fare nell'evoluzione del riso e della risata dai tempi antichi ai giorni nostri, seppur molto rapido, intende avere lo scopo di mostrare sia la permanenza della forma sia il suo cambiamento di uso e significato. Il riso, se come dice Koestler è un 'riflesso di lusso' dal punto di vista fisico (*l'essere* corpo), ha tuttavia una grande importanza nello svilup-

po intellettuale (l'*avere* corpo), perché si configura come il mezzo che ci consente di stabilire nuove matrici, o se vogliamo nuovi *paradigmi*, nella terminologia che Thomas Kuhn ha utilizzato nei suoi studi sulle rivoluzioni intellettuali, grazie al più agevole superamento degli scogli ideologici posti dal Super-io. Usare il comico come mezzo di conoscenza nell'espressione orale così come in quella letteraria, quindi, sembra essere un dato positivo per l'evoluzione del pensiero in quanto consente di aggirare le censure e far passare il messaggio della personalità dell'lo che vuole emergere e socializzare. Perché poi l'effetto sia anti-cristallizzatore anche a livello di legge sociale, deve verificarsi la condizione di *accettazione* della *bisociazione* che si è venuta a creare, e quindi il superamento della fase comica verso l'istituzionalizzazione del paradigma. Altrimenti, sarebbe vero per la *bisociazione* quello che Bachtin dice del Carnevale, cioè che è una forza propria di un intero gruppo sociale capace, anche se in misura minore rispetto ad un mitico passato, di organizzare rivoluzioni e rovesciare potenti grosso modo una volta ogni anno.

L'intenzionalità dei soggetti che partecipano al discorso comico ci pare una premessa fondamentale che va sottolineata. In natura, come ricorda anche Koestler, può anche capitare di assistere involontariamente a delle forme di comicità, ad esempio camminando per strada vedere una persona che inciampa goffamente e casca. Non vediamo però, come sostiene la filosofa americana Marie Collins Swabey, citata da Berger (Berger 1997 : 32), un valore cognitivo minore tra questo riso e quello provocato da un discorso comico del quale ci si pone intenzionalmente all'ascolto ed in partecipazione. La persona che cade potrebbe benissimo sembrarci una cosa, un albero che viene tagliato o un frutto maturo, soggetta quindi alla sola forza di gravità e indipendente dalla volontà, e ridendo per l'incrocio delle matrici volontà/dipendenza, oppure soggetto/oggetto, troveremmo nuove espressioni con cui arricchire il linguaggio: 'cadere come una pera matura', o 'come un sacco di patate' sono frasi che tradiscono i loro natali da una grassa risata.

Dopo aver esaminato molti punti di vista sulla questione, vediamo rafforzata la bontà dell'ipotesi che abbiamo formulato all'inizio: crediamo che

il riso, al pari del gioco, rappresenti una modalità elementare di conoscenza, basandosi sulla fondamentale autocoscienza dell'uomo, ovvero la percezione di un sé e di un *altro da sé*, e utilizzando l'analisi del rapporto tra queste due entità per produrre un'accumulazione ontologica progressiva. Il gioco, che abbiamo visto non necessariamente legato al riso, per noi rappresenta la scoperta graduale mediante strategia, mentre il riso è l'illuminazione improvvisa che collega le *matrici*. Tutti e due posseggono il medesimo valore ontologico perché conducono la razionalità verso la costruzione di paradigmi sempre più complessi, i quali tuttavia non sempre sono accettati nel momento della rivelazione. Sono accomunati da una differenza formale che Berger sottolinea nell'analisi che fa dello studio di Huizinga, la quale, a nostro parere, pone in un rilievo più marcato di quello che voleva intendere la loro complementarietà nel processo conoscitivo:

Finally and very significantly, while there are perceptions of all sorts involved in playing, the latter remains primarily *a form of action*. By contrast, while the comic may be represented by specific acts, it is primarily *a form of perception*.
(Berger 1997 : 14)

Il comico, per la sua particolare qualità di manifestazione improvvisa e scioccante, potrebbe aver sofferto l'ostracismo che ha costantemente patito forse proprio per il fatto di essere troppo immediato e sconvolgente per essere accettato come verità anche se immediatamente percepito come tale dalla coscienza. È sorprendente la maniera in cui il comico è sentito come vero e approvato con la risata, ma difficilmente accettato come paradigma valido per l'apparente inapplicabilità al di fuori di una *sfera limitata di significato*. È meno sorprendente, tuttavia, se lo pensiamo come esigenza spirituale fondamentale, imprescindibile, che va a tutti i costi mantenuta anche in forme sublimite e parziali, perché inconsciamente il valore cognitivo è sempre stato riconosciuto. E la funzione di valvola di sfogo dei sentimenti repressi è sempre stata ritenuta preferibile alla violenza disorganizzata e tumultuosa delle rivolte. Il sorriso moderno, lo vediamo come un riso sublimato dove le gratificazioni per l'lo si esauriscono nell'autocompiacimento per essere riusciti ad anticipare parzialmente la conclusione del discorso, e

delle quali rimane solo un simbolo a segnaposto per tutti i movimenti che l'illuminazione improvvisa di solito trascina con sé.

Giunti a questo punto è necessario spiegare che cosa ce ne facciamo di un'altra teoria del comico, o di una sintesi, un'unione di teorie esistenti. Potremmo far rispondere Ceccarelli, quando scrive:

Del resto, si può giudicare in torto Penjon, quando sostiene che “se c'è una cosa al mondo della quale non ci si preoccupa, è di sapere ridendo perché si ride”[...]? Quindi, in fondo, dal punto di vista pratico, cosa mai importa sapere qualcosa –tutt'altro che definitiva, inoltre! – riguardo a tale argomento?

Forse, però, v'è qualcosa di profondamente errato in tale punto di vista. Non possiamo dimenticare che il controllo volontario è di grande importanza in ambedue i fenomeni [*sorriso e riso*], non tanto dal punto di vista semplicemente inibitorio ma soprattutto nell'utilizzo delle strategie d'azione. L'individuo è in grado di predisporre l'uso del sorriso e del riso a seconda dei suoi fini coscientemente stabiliti, e in questo caso la conoscenza “consapevole” su di essi è tutt'altro che superflua.

(Ceccarelli 1988 : 261)

La *ratio* del nostro metodo è molto semplice: noi non crediamo che la critica letteraria si possa disgiungere da un'analisi di quelli che sono gli effetti che un'opera può e vuole provocare, specialmente nel campo del comico. Ogni opera, se non un autore, presuppone almeno un lettore, un lettore *modello*, come Eco c'insegna:

Il testo è dunque intessuto di spazi bianchi, di interstizi da riempire, e chi lo ha emesso prevedeva che essi fossero riempiti e li ha lasciati bianchi per due ragioni. Anzitutto perché un testo è un meccanismo pigro (o economico) che vive sul plusvalore di senso introdottovi dal destinatario, e solo in casi di estrema pignoleria, estrema preoccupazione didascalica o estrema regressività il testo si complica di ridondanze e specificazioni ulteriori –sino al limite in cui si violano le normali regole di conversazione.¹⁵ E in secondo luogo perché, via via che passa dalla funzione di-

¹⁵ Per le regole conversazionali ci si riferisce naturalmente a Grice [H.P. Grice (1967) “*Logic and Conversation*”, *William James Lectures, Harvard University, now in Cole, Peter & Morgan, Jerry L. (eds.) (1975) Syntax and Semantics, 3, Speech Acts (New York : Academic Press), Edizione italiana Sbisà, Marina (a cura di) (1978) Gli atti linguistici (Milano : Feltrinelli)*] Ricordiamo in ogni caso le massime conversazionali di Grice. *Massima della quantità*: fa sì che il tuo contributo sia tanto informativo quanto richiesto dalla situazione di scambio; *massime della qualità*: non dire ciò che credi sia falso e non dire ciò di cui non hai prove adeguate; *massima della relazione*: sii rilevante; *massime della maniera*: evita oscurità di espressione, evita l'ambiguità, sii breve (evita prolissità inutili), sii ordinato. [Nota originale del testo]

dascalica a quella estetica, un testo vuole lasciare al lettore l'iniziativa interpretativa, anche se di solito desidera essere interpretato con un margine sufficiente di univocità. Un testo vuole che qualcuno lo aiuti a funzionare.

(Eco 1979 : 52)

Il libro, creando un pubblico, produce lettori che lo condizioneranno.

(Eco 1964 : 10)

Se non esiste il lettore, l'opera è come se non fosse stata mai scritta. Questo lettore, una volta appropriatosi del testo, ne fa letteralmente ciò che vuole, e poco vale spendersi a dimostrare che un testo è moderno o postmoderno, se nove lettori su dieci non sono critici e non sanno cos'è il postmoderno, anche se magari lo vivono quotidianamente senza riconoscerlo.

Brian O'Nolan è una brutta gatta critica da pelare, perché storicamente si posiziona in un periodo turbolento, e letterariamente è, senza mezzi termini, indefinibile. Come d'altronde lo è il *Tristram Shandy* di Sterne. Noi crediamo che la migliore chiave di lettura del suo macrotesto sia quella che guarda più nel movimento di base che lo ha spinto a scrivere, nel battito cardiaco che pulsa nelle frasi. E qui non si tratta di fare biografie, che sono sempre fuorvianti, ma di porsi come il lettore modello, che non s'accosta allo scritto con eccessive costruzioni in testa, ma si *immerge* nel testo compiendo quel *salto* kierkegaardiano in una *sfera limitata di significato*, che si pone parallela e al di fuori del paradigma quotidiano, accettando la logica del racconto come si accetta quella di una barzelletta.

Il comico ha molte manifestazioni verbali, che analizzando la letteratura sono evidentemente quelle che ci interessano di più, anche se riteniamo sbagliato disgiungere completamente l'effetto verbale da ciò che viene riportato in superficie dall'lo e appartenente alla sfera dei ricordi, eminentemente non-verbali. Berger, e come lui Koestler, Propp, Bergson e dozzine di altri studiosi, si è posto con la sua teoria di fronte alle varie forme verbali che assume l'atteggiamento umoristico, utilizzando le categorie proposte dallo psicologo Avner Ziv. L'intero arsenale delle armi retoriche comunque non deve far "divergere", come direbbe Pascal, l'analisi dal suo fine, disperdendola in mille meandri, seppur interessanti. Perché lo scrittore comico —e noi riteniamo che Brian O'Nolan appartenga a questa schiera di figure

sociali— ha come primo obiettivo il far ridere. E lo fa perché sa che il riso è un veicolo privilegiato di conoscenza, una tecnica che riesce a far comprendere anche a chi non sa di essere postmoderno o postcoloniale che cosa gli sta accadendo intorno. Non c'è niente di peggio di uno che vorrebbe essere comico che non fa ridere, perché lui per primo non ha capito quali corde della conoscenza toccare; ma una volta ottenuto l'effetto desiderato, non c'è nulla come il ridicolo che uccide.

Il comico di mestiere è dunque una figura sociale che impiega con cognizione le tecniche del comico principalmente per veicolare messaggi potenzialmente pericolosi per l'ordine e non altrimenti veicolabili, e noi pensiamo che non si possa disgiungere l'analisi letteraria delle opere da quella sociologica, che a sua volta richiede lo studio dei complessi rapporti reali tra le persone. Per questo motivo ci siamo basati su lavori eterogenei fra loro tra i quali vediamo, come abbiamo sostenuto, molti punti in comune ad un livello di studio non parcellizzato. Il riso, inteso ad un livello più generale dell'ambito strettamente specialistico della psicologia, della letteratura, della sociologia o della biologia, rappresenta un fenomeno basilare dell'esperienza umana della conoscenza, e la persona del comico riteniamo sia dunque il nesso potenzialmente più produttivo da studiare in relazione all'uso che di questa pratica si fa nella società come regolatrice dei rapporti fra individui e realtà.

Parte Seconda

Studio

Capitolo 3

The Show So Far

Sia Engels che Lukács insistono sul fatto che il personaggio per essere tipico non ha da essere la rappresentazione di una media statistica, ma deve essere anzitutto un individuo ben concretato, un “costui” [...] L’impiego, che i classici del marxismo ci propongono, della tipicità come criterio di lettura, ci ribadisce nell’opinione che solo quando il personaggio è riuscito artisticamente noi possiamo riconoscere in esso motivi e comportamenti che sono anche i nostri e suffragano la nostra visione della vita.

(Eco 1964 : 196-97)

In O’Nolan the language had a powerfully gifted apologist whose sensitive awareness of the future that was possible for Irish was singularly prescient. Irish would have to survive as a second language and as a vital cultural catalyst.

(Brown 2004 : 182)

Brian Ó Nualláin can thus be seen in proper perspective as a child of his generation and not, as so often appears, as a special case. Many of his chosen targets had in fact been singled out by others long before his time. A *rara avis* he was in a number of respects, however, most particularly in the virulence and persistence of his personal *daemon*, in the natural technical perfection of his individual style, in the incisiveness and creative vitality of his mind and in his mastery of the control and use of language and imaginative realities.

(Ó Conaire 1973 : 124)

La morte dell’autore, nel tradizionale senso di dipartita da questa terra, è ciò che ha dato finalmente il via libera ad una consistente produzione critica nei riguardi dell’opera degli pseudonimi di Brian O’Nolan. Lui vivente, i commenti di una qualche profondità accademica si sono, come dire, ritirati in un sussiegoso silenzio mascherato da snobismo verso una forma di letteratura considerata evidentemente come troppo popolare, se pensiamo al giornalismo, o troppo di nicchia, se pensiamo ai romanzi.

È una banale verità che però è opportuno ricordare: quando non esiste più il contraddittorio, le interpretazioni hanno oggettivamente molti meno impedimenti ad avverarsi, e ragionamenti critici attraverso percorsi

osteggiati o magari non voluti dallo stesso artista trovano finalmente sbocco di pubblicazione. È inoltre altrettanto banalmente utile dire che è molto più facile rimpiangere il passato che ingaggiar battaglia sul presente, letterariamente parlando. Riguardo ad un comico, che ha sempre amato confondere le idee ai suoi lettori, quando non ai suoi stessi conoscenti, è dunque ancor più agevole per gli ermeneuti che per altri autori lanciarsi in molte direzioni, tante quante ne suggeriscono gli spunti delle *bisociazioni* comiche.

Brian O’Nolan ha la fortuna —dal punto di vista di un critico— di non essersi visto ancora attribuita un’etichetta tanto appiccicosa da essere innattaccabile da ogni solvente esegetico. La molteplicità delle *persone* letterarie, e lo spauracchio della mole di articoli che costituiscono il suo corpus giornalistico hanno finora guidato gli studi critici verso un ben definito blocco di lavori costituito dai cinque romanzi che limitano il suo *output* letterario in senso classico, oltre a trascurati *plays* e ancor più trascurati racconti, pubblicati in ordine sparso su riviste letterarie prima, e su volumetti monografici a diffusione ormai limitata poi.

I lavori critici che si occupano del mare magnum degli articoli giornalistici sono ancora pochi, e comunque a nostro parere stentano a individuare una linea interpretativa che renda pienamente conto dell’eccezionale varietà ed eccentricità della produzione più spezzettata ma altrettanto importante che riteniamo sia la forma della rubrica. In questo capitolo cercheremo di dare una panoramica il più possibile accurata di quanto è stato detto finora su Brian O’Nolan, e anche, si spera, di puntualizzare qualcosa che invece non è stato detto. Nel prossimo capitolo, avendo riveduto in sintesi le opere e i commenti, basandoci sul lavoro di chi ci ha preceduto tenteremo una critica delle posizioni relative alla figura giornalistica di Myles na Gopaleen, cercando di delineare una visione complessiva che ci consenta di impostare la dimostrazione della nostra ipotesi: Brian O’Nolan, autore empirico comico delle opere di Flann O’Brien e Myles na Gopaleen (e di molti altri), va analizzato unitariamente nelle sue varie manifestazioni scritte, e alla luce di questa analisi ri-

sulterebbe essere uno scrittore comico di spessore in grado di competere con i grandi della storia delle lettere per la portata della sua comicità, omnicomprensiva al punto da coinvolgere i lettori nel gioco comunicativo ad ogni livello.

* * *

Si dice che la comicità parli del contingente, mentre la tragedia si soffermi su temi eterni ed universali, e sembra anche che proprio con questo motivo si giustifichi spesso il disprezzo del comico. Umberto Eco ne ha dato una sintetica ma chiarissima immagine nell'articolo "Il comico e la regola", dove spiega che invece, a suo parere, le cose non stanno così. Il problema è solo quello dell'identificazione con le regole del gioco e del loro rispetto: Eco ricorda che

Il tragico giustifica la violazione (in termini di destino, passione o altro) ma non elimina la regola. Per questo è universale: spiega *sempre* perché l'atto tragico deve incuterci timore e pietà. Il che equivale a dire che ogni opera tragica è anche una lezione di antropologia culturale, e ci permette di identificarci con una regola che magari non è la nostra.

(Eco 2000)

Il comico, invece, non compie questa operazione: la regola la dà per scontata¹⁶, e proprio per questo motivo, ad un'impressione superficiale, sembra legato solo all'epoca storica in cui è prodotto. Brian O'Nolan ha sofferto proprio questo atavico pregiudizio critico durante la sua vita, scontrandosi, quando non con aperte opposizioni, perlomeno con alteri silenzi, anche quando tentò la strada "nobile" del romanzo. Anche lui infatti sapeva che imbarcandosi nell'avventura comica, doveva perlomeno confezionare un romanzo inappuntabilmente concepito e lavorato per essere considerato dai critici e dai recensori uno scrittore meritevole di considerazione —e forse segretamente aspirava a tale carica, seppure cercando di

¹⁶ Rimandiamo a quanto scritto nel capitolo 2 a proposito di Schütz e dei complessi di leggi che regolano la vita sociale, perché rivediamo in questa osservazione, anche se in termini diversi, un concetto simile a quello da noi espresso.

arrivarci da una strada poco battuta. Il romanzo, non a caso, fu il primo genere col quale cercò fortuna, dopo le brevi esperienze giornalistiche universitarie. C'è da ammettere, però, che fu sfavorito da una pessima congiuntura di eventi –questi sì, decisamente contingenti–, tra i quali la scarsa diffusione delle copie del suo lavoro.

La misera vendita di 244 esemplari della prima, sofferta edizione di *At Swim-Two-Birds*, che in un cupo 1939 attirò poche recensioni, e non tutte favorevoli, è un buon esempio di come appunto una cattiva diffusione riesca a rovinare la fama di un libro che ora tutti si affannano a riconoscere come un capolavoro. Il corredo di critiche che di solito accompagnano l'uscita di un'edizione, nell'anno in cui uscì anche il lavoro a lunga gestazione di Joyce e in cui l'Europa si apprestava a movimenti bellici epocali, fu decisamente sottodimensionato. Gli apprezzamenti furono più che altro epigrammatici, anche se provenienti da fonti autorevoli. Esiste una storia avvincente riguardo ai primi promettenti passi del romanzo, che Neill Sheridan, amico dell'autore, racconta in “Brian, Flann and Myles (The Springtime of Genius)” (in *Myles. Portraits of Brian O'Nolan; O'Keefe 1973 : 32 segg.*).

Brian O'Nolan, come si è detto, aveva cominciato a scrivere già diversi anni prima (nel 1931) come giornalista, alias Brother Barnabas, su *Comhthrom Féinne* ('Fair Play'), il giornale dello University College, Dublin e aveva proseguito la sua attività fino al 1934. Gli articoli di questo periodo mostrano già l'impronta del giornalista futuro, con interventi satirici editi sotto falso nome nei quali un personaggio-filo conduttore governa le sorti della rubrica con la sua traboccante personalità infarcita di falsità biografiche confesse e una buona dose di sfrontatezza. Con discreto successo interveniva e talvolta presiedeva anche i dibattiti (reali, non giornalistici) della L&H, la Literary and Historic Society, distinguendosi pure lì per lo spirito caustico. Aggregato un numero di commilitoni del comico, decise poi di fondare un proprio foglio satirico, *Blather*, il quale però resistette solo per sei numeri a partire dall'agosto 1935. Per l'occasione, l'ospite intrattenitore dei lettori era diventato il Count

O'Blather, non troppo diverso dal predecessore Barnabas se non per lo spirito ancor più irrispettoso delle gerarchie costituite. Nel frattempo stava scrivendo, come attività letteraria a tempo perso, il suo primo romanzo. Ci sarebbero voluti diversi anni (almeno quattro) e pesanti rimaneggiamenti per completarlo perché, a quanto testimoniano amici e revisore delle bozze (Niall Sheridan), Brian aggiungeva di tanto in tanto un pezzo nel quale riportava situazioni che erano veramente successe, rielaborandole per farle aderire al resto della trama, e arricchendo a dismisura la narrazione che era partita come uno scherzo e si è poi trasformata in un progetto letterario serio. Lo stesso Sheridan afferma che il libro finale, corretto e sfronato da lui stesso, era in origine più lungo di circa un quinto.

Graham Greene, allora lettore per Longmans, raccomandò la pubblicazione del romanzo all'editore che un poco esitante assentì; circa un anno più tardi, tuttavia, lo stesso editore non avrebbe avuto invece esitazioni a rifiutare un secondo manoscritto, quello di *The Third Policeman*, giudicandolo 'troppo fantastico'. Cercando forse di guadagnarsi i favori di un editore non completamente convinto dell'autore con qualche ulteriore raccomandazione di qualità letteraria, o forse solo per omaggio al Maestro degli scrittori irlandesi, O'Nolan, sempre nel 1939, affidò una copia di *At Swim* all'amico Sheridan in partenza in luna di miele per Parigi con il compito di farla arrivare nelle mani di Joyce che lì viveva. Passando attraverso la raccomandazione di Beckett, a quel tempo un cliente di casa Joyce che aveva letto e apprezzato a sua volta il romanzo, l'Illustre, ormai quasi cieco, lo lesse con parecchia difficoltà e l'aiuto della lente d'ingrandimento, dimostrando però di gradirlo molto. Probabilmente è stato l'ultimo libro che abbia letto di persona, essendo morto non molto tempo dopo, nel 1941, in Svizzera. Il suo commento che viene riportato su quasi tutte le odierne edizioni dei romanzi di O'Nolan è: 'A real writer, with the true comic spirit'. O'Nolan gli aveva dedicato quella copia così: 'To James Joyce from the author, / Brian O'Nolan, with plenty of / what's on page 305'. Alla pagina 305 c'era sottolineata una parola, 'diffidence'.

L'umorismo deve essere piaciuto proprio molto a Joyce, che infatti non mancò di rimarcare in più occasioni quanto anche il suo *Ulysses* fosse troppo spesso scambiato dai critici per chissà che vangelo ermetico, quando da lui era considerato fondamentalmente solo un 'funny book' (49). Notiamo di passaggio che l'autore empirico si svela al Maestro, e non si firma Flann O'Brien ma Brian O'Nolan.

At Swim-Two-Birds è spesso definito come romanzo dentro un romanzo dentro un romanzo, a causa della sua struttura a "scatole cinesi". Partendo da tre inizi (trovandone uno solo 'non soddisfacente'), si sviluppano tre storie. La prima, cornice di tutte, è la storia dello studente-narratore, iscritto allo UCD (come O'Nolan e Joyce), che vive in casa con lo zio brontolone, sempre pronto a rimproverargli la pigrizia cronica: infatti per la maggior parte del tempo questi se ne sta nel letto a scrivere le sue storie, 'spare time literary activities'. Occasionalmente esce di casa, ma la maggior parte delle volte è il suo amico Brinsley a venirlo a trovare e a discutere con lui degli sviluppi del romanzo. Questo romanzo parla di Dermot Trellis, autore letterario che sta a sua volta scrivendo un romanzo col progetto di farne un best seller zeppo di robaccia che piace tanto alla massa: onore, virtù, vizio, omicidi, agnizioni e redenzioni spettacolari. A questo scopo prende a prestito una variegata ciurma di personaggi esistenti, coerentemente col concetto di letteratura fatta solo di 'reference' enunciato dallo studente della prima storia: Finn MacCool, Pooka MacPhellimey e Sweeney il Re Pazzo primi fra tutti, presi dalle leggende irlandesi, i quali a loro volta intessono la trama di un altro "filo". Sweeney, in particolare, racconta nella più alta poesia le sue peregrinazioni di albero in albero per Erin. Altri (Jem Casey, i cowboys del Ringsend, Shanahan, ecc.) sono presi da romanzi popolari ed infine alcuni sono inventati di sana pianta perché non disponibili nella letteratura esistente (Furriskey, Sheila Lamont).

Sfortunatamente per Trellis, però, i personaggi si ribellano ai ruoli loro assegnati. Furriskey, che Trellis voleva dipingere come depravato e stupratore, in realtà è un uomo di buoni sentimenti che voleva sposarsi

con la sua vittima designata. Assieme agli altri, che si ritengono lavoratori sfruttati indebitamente, congiura contro Trellis, approfittando della sua abitudine di scrivere a letto: preparando un sonnifero, prolunga le sue già parecchie ore di sonno, e nel corso di queste riesce a condurre una vita parallela, indipendente dalla volontà dell'autore. Quando questi è sveglio, per circa quattro ore al giorno, deve tuttavia ancora fingere di essere nella parte. Ma l'inganno non può proseguire a lungo, perché il romanzo, sebbene lentamente, sta volgendo al termine: viene generato tramite 'aestho-autogamy' Orlick Trellis, figlio di Dermot, già adulto e parzialmente sciente, il quale viene educato dai protagonisti ribelli ad odiare il padre-padrone. Quando Orlick possiede sufficiente abilità letteraria, a sua volta diventa autore contro il padre, e lo "scrive via", facendolo protagonista di orribili torture narrative. Non soddisfatto delle versioni delle torture che rimaneggia varie volte, alla fine propende per un processo in cui Dermot è giudicato dai personaggi delle sue storie per maltrattamenti. La storia si sta per concludere con una brutale condanna all'Inquisizione spagnola, ma Dermot è salvato da una provvidenziale cameriera che butta accidentalmente nel fuoco le pagine del romanzo in cui lui introduceva i suoi personaggi, che quindi non esistono più e non possono ucciderlo. A sua volta lo studente, non si sa bene come, riesce a ottenere la sua laurea e lo zio, dipinto sempre come meschino e ristretto di idee, diventa umano e gentile come conseguenza dell'orgoglio per il nipote. Tutto bene, insomma.

La trama, molto lunga da riassumere, non rende però giustizia dello stile, che si intreccia ad un secondo livello di fascino letterario. I 'tre inizi' (a cui corrispondono 'tre finali'), sono soltanto il primo assaggio di un caleidoscopio di 'frame-breaking strategies', come le chiama Hopper (Hopper 1995): espedienti con cui il lettore è costantemente portato fuori dalla cornice letteraria tradizionale, e reso cosciente della finzione. Il 'Chapter I', non è mai seguito da un 'Chapter II', e tutto il racconto è punteggiato di 'biographical reminiscences' e di passaggi di "cornici" che interrompono la narrazione con un uso non troppo diverso da quello che ne faceva l'Ariosto (altro grande narratore comico) ne *l'Orlando Furioso*

per evitare l'eccessivo coinvolgimento del lettore, il quale doveva essere sempre conscio che si trattava di un passatempo, e non arrivare a credere che si trattasse di realtà. Non vanno poi tralasciati nemmeno gli espedienti dei riassunti per chi si fosse messo a leggere il romanzo da una pagina mediana, e che quindi non avesse seguito dall'inizio –come se si trattasse di una trasmissione, radiofonica o televisiva, o di uno spettacolo di piazza. E nemmeno le lunghe pause liriche di Finn e Sweeney, le quali, altissime di stile (si tratta probabilmente di traduzioni dello stesso O'Nolan dal gaelico), per la loro stessa incongruenza col resto, risultano devianti e comiche.

Tutto questo e molto altro ancora forse era troppo tutto assieme per quegli anni, poco propizi per uno scrittore emergente, per giunta comico e sperimentale. Il 1° settembre 1939 era cominciata la guerra in Europa, e sebbene l'Irlanda avesse optato per una politica di neutralità, non neutre erano le conseguenze che essa subiva come economicamente dipendente dalla vicina Gran Bretagna. Se ne accorse anche O'Nolan, quando gli dissero che il magazzino della Longmans & Co. era andato in cenere sotto i bombardamenti a Londra, e con esso i cliché e le copie rimanenti del suo libro. Senza contare il fatto che poco tempo dopo *At Swim*, come abbiamo detto, l'ormai trilustre *Work in Progress* col titolo definitivo di *Finnegans Wake* prese tutta la scena per sé dalla sua cosmopolita Parigi, lasciando al provinciale dublinese O'Nolan ben poca attenzione del mondo letterario.

La storia critica di *At Swim-Two-Birds* per gli anni '40 del '900 finisce sostanzialmente qui. Ci furono dei tentativi di far uscire il libro negli Stati Uniti da parte di William Saroyan, ammiratore del lavoro di O'Nolan, ma andarono a vuoto, anche perché dei passaggi di mano un po' maldestri ad un certo punto fecero perdere le tracce del dattiloscritto, e l'ammirazione e il prodigarsi per la diffusione da parte del drammaturgo statunitense evidentemente non furono sufficienti. Comunque non troppo sconcertato dalle sorti del suo primo romanzo, e anche vagamente pressato da questioni economiche, Brian O'Nolan ne scrisse un secondo, dall'aria

oppressiva e tetra, che in quegli anni bui di guerra forse non era troppo richiesta, neanche se mascherata da fantasia letteraria. Longmans, come abbiamo detto, rifiutò il manoscritto.

Non si sa bene quanti editori abbia girato per ottenere una pubblicazione, ma non è troppo importante alla luce delle storie che Brian O’Nolan inventò per spiegare la mancata uscita di quel romanzo a cui tutti sapevano che stava lavorando. Dimenticato sul sedile di un treno, o sul retro di una macchina dal cofano non perfettamente chiuso, che nei sobbalzi avrebbe fatto scivolare poco per volta i fogli fuori dall’auto, fino all’esaurimento del dattiloscritto e alla sua completa perdita, o ancora lasciato in chissà che ufficio postale o altrimenti scordato per la fretta su un taxi o in un albergo, dopo averlo mostrato ad un agente letterario e aver brindato e festeggiato un po’ troppo una fantomatica promessa di pubblicazione. La delusione deve essere stata cocente, perché, ora lo sappiamo, lasciò il blocco di fogli sempre in discreta evidenza a casa sua, alcuni dicono in un cassetto, altri sopra uno scaffale, per più di venticinque anni, quasi a monito del suo fallimento. Le storie che inventò trovano una definizione abbastanza buona in quello che dice Jack White in *Myles, Flann and Brian* (68): ‘Like any Irishman, he would rather be a clown than a failure.’ Ci volle appunto la sua morte perché la vedova Evelyn McDonnell ed il fratello accademico Kevin O’Nolan mettersero mano nelle carte lasciate impubblicate, e riesumassero *The Third Policeman*, assieme alla prima importante collezione di articoli, *The Best of Myles*, rispettivamente nel 1967 e 1968.

Contemporaneamente al lavoro di romanziere, Brian O’Nolan aveva cominciato a dare alle stampe la *column* che avrebbe accompagnato la sua vita e quella di moltissimi lettori sotto lo pseudonimo di Myles na gCopaleen, e da questa riscuoteva un buon successo di pubblico che poteva ripagare almeno in parte il suo orgoglio letterario ferito. *Cruiskeen Lawn*, all’inizio, comparve quasi esclusivamente in gaelico, punteggiata solo sporadicamente da uscite in inglese. Il successo arrivò immediatamente, così rapido che nemmeno il leggendario “Bertie” Smyllie, direttore del giorna-

le che ebbe l'intuizione di impiegare O'Nolan, riuscì a capacitarsene. Per la prima volta apparve una colonna in lingua madre su un giornale fino a quel momento famoso per essere "West Briton" e protestante di orientamento; e sempre per la prima volta apparvero lettere, equamente divise fra scontento e approvazione, di lettori che commentavano la novità:

To the Editor of the Irish Times.

Sir, – I do not propose to take part in any controversy about your feature "Cruiskeen Lawn," because I do not think that nonsense is a thing that can be argued about with advantage. However, I have been reading (or looking through) the Irish that is printed in our newspapers for many years and do not remember having ever seen an article which called forth a single comment, be it praise or blame, from the readers. That should be a sufficient defence for your contributor –if, indeed, he needs any.– Yours, etc., P.O. hAodha.

(*The Irish Times*, October 22, 1940)

A parte alcuni falsi fabbricati ad arte –e, a dirla tutta, abbastanza riconoscibili– da parte di O'Nolan (nei panni di tali Oscar Love e Lir O'Connor, più probabilmente degli altri), le restanti lettere sono molte e contrastanti, a testimonianza dello scossone ideologico che questo uso quasi dissacrante della lingua idolatrata dai revivalisti aveva provocato nei lettori. Naturalmente, come tutte le cose inaspettate, generò reazioni opposte, le quali a un giornalista non possono che piacere perché testimoniano la perfetta riuscita dei propri intenti comunicativi. Smyllie stesso, direttore di enormi capacità professionali, aveva scelto O'Nolan come punto forte di una sua strategia volta a cambiare faccia al giornale. Il direttore si era accorto che i tempi si sarebbero evoluti alla svelta e non nella direzione in cui aveva veleggiato fino a quel momento il glorioso quotidiano. Puntare sul gaelico e sullo *humour* in tempo di guerra e di scarsità di risorse finanziarie, in una repubblica di recente formazione e dall'esistenza sempre traballante, doveva apparire decisamente una mossa rischiosa. Ma il tempo ha dato ragione alla strategia, diremmo ora, di marketing del corpulento e pragmatico scozzese-irlandese. Allearsi con le scelte politiche del governo (riguardo il sostegno alla lingua) ha pagato in termini di popolarità, e usare contemporaneamente la colonna comica come veicolo di polemica politica è stata una tattica che ha lasciato qual-

che ferito sul campo (lo stesso O’Nolan, costretto a dimettersi dal *Civil Service* nel 1953), ma nel complesso ha vinto la battaglia.

A questi anni risalgono anche alcuni articoli per *The Bell*, il mensile fondato nel 1940 da Seán Ó Faoláin, unica novità di rilievo nel panorama letterario irlandese degli anni della guerra. La rivista, con piglio romantico-socialista, si proponeva di dare spazio a tutte le voci letterarie represses dal conservatorismo repubblicano e dall’Emergency Act. I suoi mentori, prima Ó Faoláin e poi Peadar O’Donnell, riuscirono a governare la barca attraverso anni duri dalla fondazione fino al 1956, sgusciando tra le maglie di una rigida censura a volte con metodi rocamboleschi. Non erano infatti rare le volte in cui, per esempio, le bozze erano portate all’ufficio del censore dopo che il numero era già stampato e quasi totalmente distribuito in un’azione da *blitzkrieg* durante la notte: il *ne imprimatur*, arrivando tardi, consentiva ad almeno alcune copie di circolare sottobanco, come racconta lo stesso O’Donnell nella biografia di Peter Hegarty (Hegarty 1999).

Il primo articolo di O’Nolan comparve sul primo numero della rivista, e si intitolava “Going to the Dogs” (*The Bell*, October 1940). Come si sarebbe visto nella sua rubrica negli anni a venire, O’Nolan amava utilizzare a fini comici un modo di dire sfruttandone il potenziale di ambiguità, attualizzando contemporaneamente senso letterale e senso figurato: in questo caso il gioco è tra il modo di dire, che significa grosso modo ‘andare in malora’, e il fatto che il racconto si ambienta nel mondo delle corse dei cani. C’è da notare che non si tratta di una vera e propria storia di finzione, quanto di una versione allungata di un tipico articolo di Myles: scene di vita dublinese che nella loro grottesca rappresentazione decostruita in un rigonfiamento di particolari —che altrimenti sarebbero destinati a un banale silenzio— svolgono la loro funzione comica per il lettore che ride dell’autore e anche con l’autore (e, quindi, anche di se stesso). “The Trade in Dublin”, pubblicato nel numero successivo (November 1940), è sulla stessa falsariga: non di analisi del mercato azionario si tratta, né (soltanto) dell’andamento del commercio al dettaglio nella piccola

capitale, bensì del “commercio” per eccellenza, quello degli alcolici nei pub. E seguono a documentario scene prese dal vastissimo campionario di comportamenti umani nella cattività autoimposta della *public house*, sulla nota di fondo del Myles dell’*Irish Times* che canta la canzone del boccale traboccante. È difficile non vedere in questi pezzi l’influenza che proviene dall’esperienza giornalistica, anche se per queste collaborazioni O’Nolan scelse di usare lo pseudonimo di Flann, che fino a quel momento era legato al poco conosciuto primo romanzo, *At Swim-Two-Birds*, e a poche delle false lettere con cui aveva tempestato il suo futuro giornale tra la primavera e l’estate del 1940, lettere che gli fecero guadagnare l’assunzione per l’evidente maestria letteraria.

È interessante apprezzare qui la commistione tra il giornalismo della rubrica breve sul quotidiano e la critica di stampo più letterario del mensile in cui trovano spazio i “saggi”, nell’ultimo articolo che avrebbe mandato a *The Bell*, sulle “Dance Halls” (February 1941), il quale risparmia il *pun* sul titolo per investire le energie sul racconto alla maniera di *At Swim*, cioè integrando stili di solito non giustapposti (in questo caso riportando commenti da giornali riguardo la legge che regolamentava i locali da ballo, il Public Dance Halls Act del 1935). Il racconto posa l’accento su quanto potesse risultare animalesca una semplice serata in una delle migliaia sale da ballo irlandesi, croce dei maschi accompagnatori —la cui abilità divinatoria nello sparire senza farsi notare per il tempo di una *stout* al pub vicino viene messa alla prova dalla massa di gente traspirante in sale stipate al limite dell’inverosimile— e delizia dei gestori, che si limitano a incassare sacchettate di denaro in tempi molto magri con investimenti neanche eccessivi. Dopo esaustivo commentario, chiude in una delle sue caratteristiche maniere:

I do not think that there is any real ground for regarding Irish dancing as a sovereign spiritual and nationalistic prophylactic. If there is, heaven help the defenceless nations of other lands.

(February 1941 : 52)

Rinfrancato dal *feedback* popolare, nel 1941 riprovò col romanzo, affidandosi stavolta al personaggio che al momento godeva del favore dell'audience e alla sua lingua madre, l'irlandese: *An Béal Bocht (The Poor Mouth)*. È unanimemente riconosciuto come un capolavoro del comico gaelico, quasi un'esibizione di come si potesse manipolare una lingua, che molti ritenevano eccessivo retaggio del passato e inadeguabile alle esigenze della società moderna, verso un linguaggio poetico, ironico e attuale al tempo stesso. Come ha scritto Tony Gray nel suo libro di memorie sui suoi anni di lavoro all'*Irish Times: Mr Smyllie, Sir* (Gray 1991), il gaelico di O'Nolan suonava come una sorta di blasfemia laica per i puristi della lingua di allora. Una sorta di glorificazione, invece, era questo effetto agli occhi del giovane O'Nolan e di chi apprezzava quell'uso elastico e irriverente *cum grano salis* della lingua nazionale:

Perhaps his greatest contribution to the thought of that period was that he demonstrated that Gaelic could be used for highly stringent comments on current and controversial issues. Up until then, Irish, as the language of the Celtic revival, the language used by Pearse and de Valera and Douglas Hyde, had been treated with a totally unwarranted deference and an almost abject respect. Although I am not a Catholic, I imagine there could have been a parallel with Latin here. People accustomed to hearing prayers and only prayers said in Latin would probably have been horrified to learn that it could also be used for the foulest and most scurrilous slander and abuse. It had been much the same for Irish language.

(Gray 1991 : 174)

La storia, molto semplice ed episodica, parla della sfortunata saga della famiglia Ó Cúnasa (O'Coonassa): Bónapart (Bonaparte), figlio di Mhicheálangaló (Michelangelo), è il narratore in prima persona che nel suo diario racconta con l'occhio ingenuo di chi non sa nulla della vita le vicissitudini della dura esistenza nell'Ovest d'Irlanda, in un paesino dal nome inventato di Chorca Dorcha (Corkadoragha), presumibilmente nella contea del Kerry o del Clare. Dall'infanzia, seguiamo Bonaparte attraverso la giovinezza fatta di piogge, patate e povertà, nella casa paterna nel 'corner of the glen', dove il padre non c'è più, e la madre governa i porci e gli umani, mentre lo zio (o il nonno, non è chiaro), an Seandúine (Old Grey

Fellow), rimane il pilastro morale della famiglia. Bonaparte si sposa, ma non è ben cosciente di quello che fa, né capisce bene cosa sia in effetti sposarsi e fare figli, tant'è che confonde il figlio con un porcellino, e si accorge che la moglie è morta solo perché un giorno vede che non si muove più. Impara dal Fellow a rubare ai vicini, prova l'esperienza delle superstizioni sui mostri marini, racconta dei gaelofili inglesi e continentali in caccia di esemplari originali di irlandese e di registrazioni da esibire nelle loro università per guadagnare posti di prestigio, registrazioni di linguaggi incomprensibili però, che si rivelano essere di maiali che grugniscono.

Gli inglesi, presenti di tanto in tanto sotto forma di maestro che impone a tutti gli scolari delle elementari di dire il proprio nome in inglese, che per tutti è 'Jams O'Donnell', o di ispettore che premia in denaro le famiglie dove può constatare che si parla inglese (il quale però è poco accurato nell'indagine, includendo i maiali nel novero dei componenti), si mostrano in tutta la loro repressiva *governance* alla fine della storia, quando imprigionano Bonaparte per un furto di scarpe a Galway di cui egli però non è colpevole. In uno sviluppo kafkiano, Bonaparte viene condannato senza sapere l'accusa e senza potersi difendere, perché il processo si svolge in inglese, lingua che lui non conosce. Alla stazione dove prenderà il treno per la prigione, incrocia il proprio padre che ritorna dalla galera, dove era entrato per lo stesso motivo: o almeno così crede, perché l'uomo dice di chiamarsi Jams O'Donnell. E il cerchio si chiude.

La bellezza del racconto, di cui possiamo godere anche nella traduzione, risiede fondamentalmente nell'utilizzo comico della ripetizione, tradizionale forma in uso nella lingua gaelica (come anche nell'Old English e in tutte le lingue germaniche antiche in genere) per enfatizzare, sfruttando l'effetto allitterativo come in poesia. Le frasi 'their likes will never be there again' e 'in the corner of the glen', così come la costruzione paratattica, l'ingenuità del protagonista narratore in prima persona e i capitoli introdotti da brevi riassunti del contenuto, sono tutti elementi che rendono fin troppo facile identificare il racconto come parodia di quei diari della gente semplice d'Irlanda che avevano avuto molta fortuna dagli

anni '20 in poi. Tuttavia, anche questo giudizio è limitativo della complessità dell'opera, ed è ancora difficile da sradicare.

Proprio a causa della lingua che glorificava, poterlo leggere rimase per trent'anni un privilegio di pochi. Nel 1973 fu tradotto, cosa che O'Nolan –bilingue di nascita– aveva sempre osteggiato, perché a suo dire si sarebbero persi tutti i giochi di parole, la musicalità, i riferimenti e soprattutto l'eleganza sintattica della narrazione così come lui l'aveva pensata in gaelico. Rimane tuttavia molto godibile, nonostante la diffidenza dell'autore, anche in inglese. Vi si percepiscono gli echi della diaristica delle isole atlantiche, l'ammirazione per i memoriali di Tomás Ó Criomhthain e Séamus Ó Grianna, anche se, ancora una volta, la fama di schietta parodia vuole sottolineare solo irriverenza verso la tradizione. Ogni movimento letterario comporta e conserva in sé un movimento uguale e contrario, come in un'azione-reazione, che genera la sua critica. 'Critica' è una parola che tuttavia a volte sembra avere per qualcuno soltanto un senso negativo, lontano dal *krisis* ('distinzione') originario. Parodiare un romanzo o un racconto non vuol dire disprezzarlo, ma anzi considerarlo fecondo di idee e meritevole di essere usato come *humus* per generare altri lavori, appunto, 'distinti'. Il disprezzo in letteratura, così come nella vita, non sta nel negare bensì nell'ignorare, perché ciò che è detto esiste, e ciò che è taciuto muore senza lasciar traccia di sé. Terry Eagleton, parlando della cultura, anzi, della Cultura, efficacemente osserva:

Even so, it is true that those more benign cultural practices we know as nurture are implicit in the very existence of injustice. Only someone who has been cared for as an infant can be unjust, since otherwise he would not be around to abuse you.

(Eagleton 2000 : 23)

Torture requires the sort of judgement, initiative and intelligence which can also be used to abolish it. In this sense, all cultures are self contradictory. But this is grounds for hope as well as cynicism, since it means that they themselves breed the forces which might transform them. It is not a matter of parachuting in such forces from some metaphysical outer space.

(24)

È grazie allo stesso meccanismo che un lavoro fertile di idee genera i suoi succedanei e le sue parodie grazie alla forza che porta con sé, i quali in ugual maniera di ritorno gli riconoscono paternità. Allo stesso modo, quindi, anche il parodiatore dell'ipotesto originario presta consapevolmente il fianco a critici o ad ulteriori autori parodiatori. E così via, finché arriva il testo che non piace e che viene dimenticato. Non è ozioso ricordare che a sua volta anche Flann O'Brien è stato preso come modello da autori contemporanei irlandesi. Per esempio, *At Swim, Two Boys* di Jamie O'Neill, romanzo anch'esso che mette a dura prova paradigmi di pensiero troppo rigidi, fin dal titolo rende omaggio all'autore oggetto del nostro studio: un articolo di Bertrand Cardin, "Intertextual Re-creation in Jamie O'Neill's *At Swim, Two Boys*" (Cardin 2006) ne ha rivelato il dialogo intertestuale con gli altri autori della tradizione irlandese.

An Béal Bocht, dunque, secondo noi va visto come un atto di ammirazione, à la *Koestler*, più che come semplice derisione denigratoria, à la *Bergson*. Il punto da considerare importante, a nostro parere, è questo: O'Nolan ha sempre tenuto in gran considerazione la lingua gaelica, ne era uno dei rari parlanti nativi, ed era un maestro anche nell'uso dell'inglese, la lingua acquisita. All'Università presentò una tesi sulla poesia gaelica medievale, scrisse per oltre vent'anni una colonna dal titolo in gaelico, *Cruiskeen Lawn*, la quale originariamente era congegnata per essere redatta esclusivamente in quella lingua. Nel suo primo romanzo integrò ampi pezzi di alta poesia per rendere omaggio alla tradizione da cui traeva spunto. Noi vediamo in tutti questi indizi non dispetto ma rispetto. L'uso dissacrante di una lingua usata sempre in modo sacro non corrisponde a odio ma a sincero amore per quella lingua, della quale si intuiscono e si vogliono rendere pubbliche le potenzialità di rinnovamento, basandosi sul presupposto che le parole che non acquisiscono nuovi significati nel tempo sono destinate a morire e a perdere di potenza. E quale è migliore arena di potenza, dell'uso potente delle parole appartenenti a tutta l'area del tabù, ovvero l'irriverenza, la parodia, l'ambiguità, l'offesa, la canzonatura. O'Nolan, va precisato, non si lancia mai nella scurrilità e nella paro-

laccia, ma già questo passo di sfida alla convenzione costa alla sua opera un'etichetta certamente non d'infamia ma comunque di affronto irrispettoso.

Il ruolo interpretato da Myles è fondamentalmente quello dell'uomo multiforme, quello che ha il privilegio (auto-accordato) di poter dire la sua senza preoccuparsi eccessivamente di vincoli risibili quali coerenza e credibilità. D'altronde, lui stesso dice nelle sue svariate biografie fittizie ogni tanti anni riprese e rinnovate con aneddoti che farebbero schiattare d'invidia il Barone di Münchhausen, che è nato molte volte in molti posti e in molti anni diversi, e che in altrettanti posti è anche morto, salvo poi continuare a raccontare imperterrito come fa il protagonista senza nome del *Third Policeman*. L'ammissione di falsità è il tratto che maggiormente caratterizza il buffone nella visione classica del personaggio. È il "paradosso del dublinese", il quale afferma che tutti i dublinesi sono mentitori. Così facendo, tuttavia, stabilisce una ovvia base di confidenza col pubblico complice proprio nel fatto che ogni suo discorso può essere preso con le molle di diversi fabbri, avere diverse angolazioni di veduta tutte ugualmente possibili nella prospettiva comica, al contrario di quanto affermerebbe una logica dualistica di tipo aristotelico, secondo la quale una proposizione o è vera o è falsa, *tertium non datur*.

D'altronde O'Nolan pare amasse le frammentazioni apparenti che si risolvono sempre o quasi nell'unità della visione del singolo. Basti pensare alla pletora di pseudonimi che lui stesso adottò, e che riconducono tutti al Brian O'Nolan che stiamo qui cercando di ricomporre; o se vogliamo un esempio dalla sua letteratura, *At Swim-Two-Birds*, che incarna la finzionalità che trae in inganno il lettore già dalle prime righe, postulando sul piano linguistico tre inizi uno di seguito all'altro, quando sul piano logico non ne esiste che uno, corrispondente biunivocamente ad una ed una sola fine, l'ultima parola dell'ultima pagina del libro che, una volta chiuso, rivela nella sua materialità l'unità apparentemente scomposta, deviata e ricucita dall'autore, del quale ormai abbiamo imparato a diffidare.

Ma anche un racconto, tra i pochi scritti da O’Nolan, rende bene l’idea. *Two in One* è la storia di Murphy, un assistente impagliatore il quale, esasperato dai maltrattamenti del superiore, Kelly, lo uccide in un impeto di rabbia dopo l’ennesima reprimenda. Per non farsi arrestare, decide di applicare la sua arte al cadavere dell’uomo, scuoiandolo e fissandosi il derma addosso. Avendone assunto così le caratteristiche e credendo di sfuggire alla giusta punizione facendo sparire le interiora dell’assassino nella fornace che veniva utilizzata per quelle degli animali, per qualche giorno la passa liscia. La pelle però progressivamente, grazie al calore del corpo, si “rianima” e si attacca indissolubilmente alla sua. Costretto a vestire a forza i panni di Kelly, è così però Murphy a sparire dalla circolazione e ad attirare le attenzioni della polizia. La quale, indagando nel negozio, trova i resti di ossa nella fornace e incrimina Murphy per l’assassinio di Murphy, lasciandolo senza giustificazione alla galera e alla pena di morte. Scritto probabilmente in questo periodo, il racconto fu pubblicato postumo nello Special Flann O’Brien Issue del *Journal of Irish Literature*, curata da Anne Clissmann e David Powell (Clissmann e Powell 1974).

The Third Policeman, il romanzo perduto di O’Nolan, fu anche scritto più o meno in questo periodo, e fu terminato, secondo le testimonianze, circa un anno dopo l’uscita di *At Swim-Two-Birds*, quindi verso l’inizio del 1941. Fu rifiutato da Longmans e probabilmente da altri editori, e, rimasto nel suo famoso cassetto, fu riutilizzato dallo stesso O’Nolan che ne riciclò alcune idee rielaborandole nel più tardo *The Dalkey Archive* che pubblicò nel 1964.

Il protagonista senza nome del romanzo, un giovane con la gamba di legno, è un fervido lettore ed ammiratore delle teorie di un oscuro *idiot-savant* di nome de Selby (con il “de” minuscolo, al contrario del De Selby del futuro *Dalkey Archive*). Vive in una casa non troppo povera, lasciagli in eredità dai genitori morti precocemente, dove si è accasato il suo pseudo-tutore di nome Divney. Questi continua a vivere nella casa anche dopo che il ragazzo è cresciuto, evidentemente per continuare a godere dell’ospitalità che ottiene senza praticamente lavorare, approfittan-

do della sventatezza ed ingenuità del padrone di casa, che ha occhi e attenzioni soltanto per i suoi amati libri di filosofia. L'innominato protagonista, invaghitosi sempre più delle idee di de Selby, che O'Nolan spiega in note ai capitoli che diventano progressivamente sempre più lunghe, fino a sopraffare il testo in alcune pagine, decide che ha bisogno di una grossa quantità di soldi per poter studiare e stampare il commentario definitivo alle opere del filosofo, vedendo che i commentatori si accapigliano in totale disaccordo. Divney lo convince ad assassinare a questo scopo il vecchio e ricco Mathers, tendendogli un agguato di notte mentre passa per la strada durante la sua consueta uscita in bicicletta. L'innominato è quello che lo uccide materialmente, mentre Divney inguatta il tesoretto in un luogo solo a lui conosciuto. Dopo diverso tempo, il protagonista chiede a Divney, che nel frattempo lo aveva amministrato per conto di entrambi (tenendosi presumibilmente una grossa quota per sé), di avere la sua parte di denaro per intero. Divney lo porta alla casa abbandonata del vecchio Mathers, e lo lascia entrare solo, indicandogli il luogo dell'occultamento dello scrigno, una scatola nera. La scatola, quando viene toccata, fa percepire all'innominato una sensazione di distorsione spazio-temporale, ed egli comincia ad avere delle visioni. In questo momento il protagonista è morto, ma la storia continua ad andare avanti, perché questi se ne accorgerà soltanto alla fine del romanzo.

D'ora in poi l'innominato vagherà per la fulgida e contrastivamente colorata campagna irlandese in un mondo bidimensionale o quadrimensionale, a seconda dei casi, incocciando una stazione di polizia dove vivono due poliziotti, Pluck e MacCruiskeen, dalle abilità straordinarie e quasi sovrumane, mentre il terzo collega è evocato senza mai comparire. "Senza nome" viene portato in giro per i dintorni della caserma —la Contea—, introdotto all'Inferno, un ambiente sotterraneo dove la materia del mondo è generata e controllata tramite leve ed indicatori dagli stessi poliziotti che si occupano di evitare sovrapproduzioni e sbalzi, iniziato alle teorie sulle molecole umane e dei bicli e ai principi che regolano la scienza che tende all'infinito, riportato in superficie ed infine incriminato per un omi-

cidio non meglio precisato. Quando il patibolo per impiccarlo è quasi pronto, viene salvato dalla confraternita degli uomini dalle gambe di legno, che per solidarietà lo liberano e lo lasciano fuggire, naturalmente in bicicletta. Questi ritorna, dopo apparentemente tre giorni, al suo paesino, ed incontra finalmente il terzo poliziotto, Fox, che lo porta letteralmente “tra” le mura di una casa dove, grazie all’Omnium, riesce a far stare il suo ufficio. Questo Omnium, spiega, è la sostanza-base universale, e chi la possiede, possiede anche la facoltà di cambiare a piacimento qualsiasi cosa nel mondo. Fox, per esempio, ne fa uso per spostare gli oggetti ai suoi colleghi alla stazione in campagna, oppure per far sballare gli indicatori nell’Inferno e allarmarli. L’innominato pensa che sia stato l’Omnium quello che ha toccato nella casa di Mathers, e corre da Divney. In realtà erano passati non tre giorni ma sedici anni, e Divney, ormai sposato e abitante nella vecchia casa di lui, prima di morire d’infarto nel vederlo, gli spiega che lui era morto perché aveva toccato l’esplosivo che lo stesso Divney aveva piazzato nella casa di Mathers per ucciderlo. Senzanome, sconvolto, riprende la bici e ritorna alla stazione di polizia bidimensionale nella campagna, dove viene accolto dalla stessa domanda che lo aveva accolto giorni (anni) prima: ‘Is it about a bicycle?’ Così il romanzo si chiude.

La complessità di quest’opera è anche il suo fascino, ed è probabilmente stata anche quello che ha fatto tremare vene e polsi ai ragionieri della Longmans, che vedevano in essa un’impresa finanziaria dai rischi alti e dalla bassa probabilità di resa. La trama non esaurisce nemmeno un po’ l’intrico di temi che il romanzo pone al lettore. Non si può, per esempio, render conto del climax (o se vogliamo, anticlimax) che l’apparato di note crea, parallelo e divergente al racconto. La storia di de Selby e dei suoi commentatori scorre complicandosi in sé e rispetto all’evoluzione della storia dell’innominato che per questo filosofo ha commesso il delitto e ha anche ricevuto, senza saperlo, il castigo della morte e di una sorta di dannazione-in-morte. Ed è difficile, allo stesso modo, riassumere in modo adeguato le distorsioni logiche, temporali e spaziali su cui questo romanzo è costruito, che concorrono in maniera maggiore a definirlo, la maggior

parte delle volte, come ‘disturbing’. Lo spiazzamento del lettore è talmente continuo, e l’incongruità è talmente onnipresente che francamente è difficile ridere ma è ugualmente difficile non definirlo un romanzo comico. Forse O’Nolan, a questo punto, aveva raggiunto l’apice del rapporto dello scrittore comico col pubblico, arrivando a un parossismo dell’attività di *bisociazione* che aveva condotto a un punto di non ritorno, in cui il romanzo usciva da ogni schema conosciuto e riconoscibile per perdersi nel vuoto cosmico dell’imprevedibilità assoluta, in cui naturalmente si perde il senso del riso e si riacquista l’angoscia primordiale, la paura del vuoto e dello sconosciuto.

Come abbiamo spiegato in precedenza, il comico può nascere dalla *bisociazione* di concetti noti in matrici non comunemente associate. Quando però la quantità oggettiva di *bisociazioni* ci porta completamente fuori del campo dello scibile individuale, al punto che non riconosciamo più la strada che ci ha portati nel bosco (e tantomeno vediamo l’uscita da questo), la sensazione che si crea è quella di panico del vuoto, paura del buio e del nulla, angoscia esistenziale. In *The Third Policeman*, le tecniche del comico sono impiegate in una maniera tale che per l’appunto viaggiamo attraverso i capitoli con un senso persistente di smarrimento, piuttosto che di ritrovamento improvviso. I fatti presentati sfidano costantemente la logica e la rompono al punto da prorogare la saldatura della coscienza con i suoi schemi sino alla fine del libro, la cui circolarità, la cui semplice domanda finale “Is it about a bicycle?” è esattamente l’ultimo anello che ci serve per ricondurci in un ambito conosciuto e riconoscere, dopo tanta incertezza e solo a posteriori, la matrice comica della storia.

Si capisce che una spiegazione del genere può arrivare a compimento solo se il lettore è in sintonia con l’autore e ne ha contemporaneamente la giusta diffidenza. Probabilmente nel 1941 i lettori, sia il pubblico in generale, sia quelli della casa editrice, erano distratti da altri eventi che non li facevano leggere tranquilli, ed è comprensibile ai nostri occhi che forse lo stesso O’Nolan, dopo essersi compiaciuto con se stesso per tanta bravura comica, si sia reso conto che era andato troppo oltre per i suoi

tempi. Una provocazione comica così totalizzante come *The Third Policeman* non poteva trovare il suo pubblico adeguato nell'Irlanda di quegli anni.

Nel 1943, all'apice del successo popolare come *columnist*, arriva ad essere intervistato da un giornalista americano per *Time*. In una mescolanza di "qui lo dico e qui lo nego", Brian O'Nolan si lascia andare ad ammissioni seguite da smentite, in pieno stile Mylesiano, ed alla fine non rivela niente se non frasi finemente elaborate che non svelano nulla di essenziale della personalità dell'autore, a parte il fatto che si tratta di un personaggio. Del 1943 è anche la prima (ed unica) raccolta di *Cruiskeen Lawn* pubblicata finché l'autore è in vita. Si tratta di un fascicoletto, intitolato *Cruiskeen Lawn. Extracts from the Daily Labours of the Wise Man* con presentazione sinottica (o quasi) degli articoli in inglese e irlandese, in pagine suddivise in due colonne: a sinistra il 'So-called English' e a destra 'The Kingly and Melodious Irish'. Ogni tanto sono riportate inframmezzate anche le famose illustrazioni con didascalie: disegni un po' rozzi di funzionamento di alcuni macchinari o congegni strampalati brevettati al *Myles na gCopaleen Research Bureau*, oppure ritagli di enciclopedie di epoca vittoriana, che dipingono situazioni completamente diverse dalle *caption* che vi appende sotto il multiforme autore¹⁷.

Ancora Tony Gray, che incominciò a lavorare all'*Irish Times* molto giovane solo pochi mesi prima dell'arrivo di Myles e del suo *Cruiskeen Lawn*, ricorda nel suo libro (Gray 1991) che talvolta questi disegni li completava o realizzava totalmente lui su indicazione di O'Nolan, che si limitava a dare indicazioni di massima. La cosa importante non era tanto la figura, ma l'interpretazione che se ne dava. Sfruttando la fama arrivata come Myles, tentò la fortuna sotto quel mantello anche con il teatro, riu-

¹⁷ Personalmente, troviamo in questo procedimento una vena grottesca affine ai famosi cartoons di Terry Gilliam per lo show *Monty Python's Flying Circus*, che andò in onda in quattro serie sulla BBC tra il 1969 e il 1974. Gilliam aveva l'abitudine di costruire le sue animazioni partendo da semplici ritagli, spesso fotografie in bianco e nero di riconoscibile epoca vittoriana, e componeva dei collage creando situazioni grottesche, oppure strani "mostri", utilizzando anche solo parti del corpo, come teste, braccia e gambe, sia umane che animali.

scendo a mettere in scena nel gennaio 1943 *Faustus Kelly* all'Abbey Theatre. Ma fu un'avventura che non durò che qualche replica per poi terminare. Forse il politico Kelly che vendeva l'anima al diavolo in cambio del successo personale, salvo poi vedersi rescisso il contratto dallo stesso Satana che non sopportava il suo fare tremendamente burocratico e la logorrea annichilente, non era un argomento gradito nell'arena istituzionale del periodo. Le recensioni di questo dramma, così come quelle su altri due *play*, l'atto unico *Thirst* e *Symphony in Stephen's Green*, (prodotto al Gate Theatre e basato sull'*Insect Play* di Čapek), furono poche e poco accomodanti, la maggior parte criticando difetti quali lo sfilacciamento tra inizio brillante e finale deludente, quando non irritante per eccesso di zelo comico. *Faustus Kelly*, in particolare, sembra avere nei suoi tre atti delle impressionanti affinità con le *persone* di O'Nolan: molto accattivante all'inizio, simpatico a metà strada, insofferente verso la fine.

Il successo popolare come *columnist* di Myles non ha trovato quindi un corrispondente entusiasmo nel mondo critico, e nemmeno nel pubblico dei teatri, il quale probabilmente non vedeva di buon occhio l'uscita di quel comico dalle pagine del quotidiano, dove non faceva ancora troppi danni, per approdare al palcoscenico che nella storia irlandese aveva già prodotto diversi discreti tumulti¹⁸. Myles non fu salutato con approvazione, né con disapprovazione. Fu grosso modo ignorato, ed è forse questo che lo portò, come fece con *The Third Policeman*, ad abbandonare il

¹⁸ Come nella prima di *The Playboy of the Western World*, di John Millington Synge, messa in scena il 26 gennaio 1907 all'Abbey Theatre di Dublino. Ci furono degli scontri tra la Metropolitan Police e il pubblico cattolico, oltraggiato di suo e istigato da gruppi di nazionalisti. Tutto questo inveire si basava però su interpretazioni superficiali della trama: un sedicente parricida che finge di fuggire, racconta del suo finto delitto del padre autoritario e incontra nella gente rurale approvazione per l'infrazione della legge, sentita come parte dell'oppressione inglese. Tuttavia, all'apparire del padre in cerca del figlio, questi si avventa contro il genitore, e a quel punto i paesani gli tolgono il loro appoggio e aiutano il padre.

Nel 1926, alla prima di *The Plough and the Stars*, di Seán O'Casey, insorsero ugualmente delle proteste per il contenuto che, ad opinione della maggioranza del pubblico in sala (sempre all'Abbey Theatre), infangava la memoria eroica della Easter Rising del 1916 ed era troppo pacifista. W.B. Yeats, sostenitore dell'opera, improvvisò un celebre appello al pubblico in sala uscendo dalle quinte, dicendo che non si era persa nemmeno quell'occasione per celebrare l'arrivo di un genio irlandese con l'ennesimo rifiuto delle sue opere.

campo. La creatura che continuava a dargli soddisfazione, *Cruiskeen Lawn*, almeno rimaneva, e sarebbe rimasta per ancora molti anni, un punto fisso nella sua carriera come scrittore e come persona. Fu una sorta di centro focale dove dirigere i suoi amori e i suoi odi, soprattutto dalla fine degli anni '40 e per tutti gli oscuri anni '50, in cui, ci dicono le biografie¹⁹, le cose non andavano bene praticamente da nessun punto di vista: familiare, economico, lavorativo e di salute.

Quello che comunemente è definito dagli studiosi di O'Nolan come un assordante silenzio creativo²⁰, come se si potesse chiamare silenzio la tempesta di parole che profuse nel giornale, si protrasse grosso modo dalla fine della guerra fino alla fine degli anni '50. Dopo aver terminato bruscamente nel 1953 la sua esperienza di *civil servant*, dovette intensificare la sua attività giornalistica per mantenersi, collaborando ad altri giornali quali il *Southern Star* di Skibbereen, dove la sua esistenza letteraria come John James Doe per la rubrica *A Weekly Look Around* durò dal 15 gennaio 1955 al 27 ottobre 1965, e il *Nationalist and Leinster Times* di Carlow. In quest'ultimo, nei panni di George Knowall, autore della colonna settimanale *Bones of Contention* (inizialmente *George Knowall's Peepshow*), ebbe un'identità duratura come gentiluomo di campagna che parlava quasi con pacatezza (se lo confrontiamo con Myles) ai suoi conterranei, senza però rinunciare al tratto pervasivo di fine umorismo. Con il *Nationalist*, collaborò a partire dal 1960 fino alla morte, nel 1966.

I problemi di racimolare soldi si intrecciano costantemente con l'instabilità della salute di Brian O'Nolan, da tempo compromessa non dall'alcool (che pure, viste le quantità manifatturiere che riusciva a ingerire, sarebbe stato la causa più probabile) ma da seri problemi ai polmoni

¹⁹ Le più importanti sono di Anthony Cronin, *No Laughing Matter* (Cronin, Anthony 1990) e *Dead As Doornails* (Cronin, Anthony 1980), e di Peter Costello e Peter Van de Kamp, *Flann O'Brien, An Illustrated Biography* (Costello & Van de Kamp 1987).

²⁰ Primo fra tutti lo stesso Sheridan, che si domandava se, non avendo impegnato le sue forze negli articoli per l'*Irish Times*, O'Nolan avrebbe potuto riversare la sua straordinaria creatività in epici romanzi. Questo punto di vista denota la sempre persistente incomprendimento di quanto invece abbia rappresentato il lavoro quotidiano di giornalista dal punto di vista creativo e di rapporto intimo con il suo pubblico. Anche Hugh Kenner (*A Colder Eye*, Kenner 1989) e Anthony Cronin (*Heritage Now*, Cronin, Anthony 1982) parlano sommariamente e seccamente di fallimento.

che alla fine saranno la causa della sua morte, e da altre complicazioni fisiche di cui non si conosce precisamente la natura. Soprattutto negli ultimi sei anni di vita queste lo portavano dentro e fuori gli ospedali, e ad assentarsi dalle pubblicazioni per periodi che potevano durare anche dei mesi interi.

Sentiamo il dovere di precisare che, normalmente, riteniamo che interpolare spunti ed episodi presi dalla vita reale dell'autore in questione sia una pratica fuorviante dal punto di vista critico, d'accordo con la massima di Barthes sul fatto che ogni biografia sia solo un romanzo che non osa dire il suo nome. L'arbitrarietà della selezione degli episodi, infatti, rende qualsiasi pretesa di oggettività di un resoconto di vita infallibilmente una visione soggettiva e parziale di avvenimenti accuratamente selezionati in vista di un certo orientamento critico verso la persona —resa personaggio— protagonista del libro. Pensiamo che nessuna biografia sia uno strumento critico “neutro”, come neutro non è d'altronde nemmeno nessun tipo di apparecchiatura scientifica (e questo è un postulato che spesso si tende a dimenticare), perché anche queste ultime, come usano dire gli scienziati, sono “cariche di teoria”, cioè costruite in vista di una prova per ben determinati risultati ipotizzati in precedenza. Come il macchinario, la biografia decide di tacere su alcuni punti perché il suo costruttore non li ritiene utili per la probatoria della sua teoria, e lascia al lettore il compito di riempire i vuoti che si creano tra le parole; l'apparente verosimiglianza della biografia ci confonde perché pretende di parlare il vero, ma si comporta esattamente come il romanzo nella sua costruzione fittizia. Per questo crediamo che un'interpretazione seria sull'importanza di un'opera dovrebbe essere fatta cercando di tralasciare i dettagli biografici dell'autore empirico.

Ora, ed in altri punti in cui si parlerà della vita di Brian O'Nolan, si è scelto di farlo per il semplice motivo che è l'autore stesso che utilizza i suoi “incidenti” personali per costruire il personaggio. Questa tendenza alla drammatizzazione esplicita —che cioè sceglie volontariamente di non apparire verosimigliante— , a nostro parere, è uno dei segni che caratte-

rizzano la figura dell'autore comico nel suo rapporto con il pubblico. Sia Myles che George giustificano l'assenza ai propri lettori riportando particolari che si sono poi rivelati confermati dalle puntigliose ricerche dei biografi tra le lettere e le carte private di O'Nolan, e quindi realmente accaduti; ma questi resoconti sono, a parte la confessione della malattia, naturalmente del tutto inaffidabili se uno li usa per cercare di capire di quali patologie soffrisse l'autore e se queste abbiano influito o meno sul suo lavoro di scrittore, mentre si rivelano molto più utili per il critico letterario per capire la grande onestà di questi verso il pubblico: sente l'obbligo di giustificare in un certo qual modo ogni sua assenza dalle stampe, anche se poi i prodromi venivano drammatizzati in forma comica e non del tutto rispondente alla realtà. In un momento di sincerità, solo apparente, George Knowall esordisce:

It seems, looking back, that my contributions to this newspaper have consisted mostly of my accounts of illnesses, bad luck, money owed and not paid, and every other kind of misfortune. If it's the truth, why should I be shy of telling it. The recital alone gives some relief, and might also be a sort of a warning to other people who have it in for me.

(*Myles Away From Dublin*, "A Dreadful Day" : 122)

La marea contraria delle fortune letterarie cambiò solo dopo la ristampa di *At Swim* nel 1960, grazie all'interessamento di Timothy O'Keefe, un fanatico *aficionado* del romanzo d'esordio di O'Nolan, presso la casa editrice dove lavorava, l'inglese McGibbon and Kee. Questa volta l'edizione ebbe una distribuzione ed un successo più palpabili, e ricevette elogi più convinti specialmente nelle recensioni, ridando fiducia e forza necessarie a Brian O'Nolan per scrivere dopo quasi vent'anni un nuovo libro, *The Hard Life: An Exegesis of Squalor*, che uscì nel 1961.

Sebbene sia considerato il meno riuscito dei lavori di finzione di O'Nolan, ebbe all'epoca della sua uscita un discreto riscontro di vendite che rinfocolò ancora di più la musa romanzesca che era rimasta silente, ridonando paradossalmente forza creativa ad un corpo che stava lentamente cedendo. La storia, che per certi versi assomiglia a quella di *The*

Poor Mouth, è narrata in prima persona da Finbarr, ragazzo preso in carico da Mr Collopy assieme al fratello Manus nella sua casa, dove vivono anche due donne, Mrs Crotty, una donna anziana il cui status non è chiaro (la moglie di Collopy? Una parente?) e Annie, una giovane ragazza, forse figlia di Collopy. Finbarr, con occhio ingenuo, anche se meno di quello di Bonaparte, narra la storia della sua vita in questa casa, dove il fratello Manus, dallo spiccato spirito imprenditoriale tendente verso il truffaldino, dopo la precoce morte di Mrs Crotty lascia il gruppo familiare alla volta di Londra, per lanciarsi nel commercio per corrispondenza di oggetti e sapere. Lo zio, Mr Collopy, è un vecchio che cova per quasi tutta la durata del romanzo un progetto segreto, che si rivela essere la costruzione di “ritirate” pubbliche per sole donne a Dublino, essendone la città a quel tempo totalmente priva. Di questo progetto di tanto in tanto parla con il gesuita Father Kurt Fahrt (dal nome onomatopeico), in discorsi talmente ben orchestrati nel testo da risultare piacevoli nella loro vacuità. La ragazza, col tempo che passa, si insinua che sia una donna di facili costumi, vedendola Finbarr accompagnarsi a uomini di sera in strade buie, mentre lo stesso Finbarr, crescendo, ammira sempre più il fratello e al contempo cala il velo della sua ingenuità sulla statura morale di quest’ultimo, che comunica con casa attraverso lettere interpolate nel testo. Il racconto raggiunge il climax e termina con Mr Collopy che, curato da una non ben specificata ‘gravid water’ fornita da Manus, acquista un enorme peso pur non ingrassando, arrivando a oltre duecento chili. Preoccupato per la salute, viene convinto ad intraprendere un pellegrinaggio a Roma, dove arriva anche, attraverso i buoni uffici di Manus e Fahrt, a parlare con il Papa del suo progetto, soltanto però per essere insultato e deriso, ed infine cacciato dall’udienza. Nella Città Eterna infine muore, schiacciato dal suo stesso peso specifico, ed è immediatamente seppellito a causa della velocissima decomposizione del corpo.

La trama, in questo caso, è talmente esile da risultare, appunto, quasi un corpo di Mr Collopy: sottile all’apparenza, ma gravido e pesante all’interno di conseguenze complicate per chi si pone dalla parte

dell'analisi. Thomas F. Shea è stato il primo a scavare dietro l'apparente linearità di questo finto memoriale per mezzo dei documenti di O'Nolan che alcune università americane hanno acquisito dopo la sua morte ²¹, valorizzandone l'importanza come lavoro di alta qualità autoriale nella ricerca voluta della piattezza a fini satirici. Dopo questo, riuscì a portare a termine anche *The Dalkey Archive* nel 1964, e cominciò a lavorare ad un ulteriore romanzo, che come titolo provvisorio portava *Slattery's Sago Saga*, i cui primi sette capitoli sono stati stampati postumi in *Stories and Plays* nel 1973, nonché alla sceneggiatura di diverse serie televisive per la neonata RTÉ, la televisione di Stato irlandese, tra cui la più riuscita aveva per protagonista l'attore Jimmy O'Dea: *The Ideas of O'Dea*.

The Dalkey Archive sembra per molti versi una rielaborazione di *The Third Policeman*, in quanto riprende molti degli elementi che erano presenti in questo romanzo, all'epoca ancora nascosto nel suo cassetto. L'intellettuale che forniva materia prima per le note spropositate del primo romanzo, de Selby, diventa un personaggio vivo e attivo nella trama, e non solo un ideologo delle cui teorie è imbevuto il protagonista senza nome. Il protagonista, che con la materializzazione dell'*idiot-savant* ne diventa l'antagonista e non più il supporter, è Mick Shaughnessy, un giovanotto che stavolta ha un nome, ma che possiede sempre la stravagante ingenuità dei personaggi di O'Nolan, il quale si potrebbe pensare si divertisse tramite questi burattini a parodiare non solo l'autore ma anche il lettore che sospende il giudizio e l'incredulità nel momento del rapporto con il testo. Mick, fidanzato di Mary, amico di Hackett (due personaggi che compaiono nel testo molto raramente, ma in punti nevralgici), non sa bene che fare della propria vita e ha una vaga idea di prendere i voti come Gesuita. Incontrando, assieme ad Hackett, De Selby, e venendo a conoscenza del suo progetto di distruggere l'umanità attraverso la sostanza chiamata DMP (che richiama le iniziali della Dublin Metropolitan Police),

²¹ Il grosso dei fogli privati di O'Nolan, specialmente lettere di e a Brian O'Nolan, si trova nel fondo O'Nolan della Morris Library, presso la University of Southern Illinois at Carbondale, IL. Altri documenti rilevanti si trovano invece presso il Centro di Ricerca alla Harry Ransom Humanities, University of Texas at Austin. (Shea 1989 : Bibliografia).

un parente stretto dell'Omnium del *Third Policeman*, Mick decide che il suo scopo nella vita è impedire che questo accada. Convinto dallo stesso De Selby dei poteri di questo DMP attraverso una immersione a Dalkey dove arrivano ad una caverna sottomarina in cui la sostanza fa materializzare un Sant'Agostino dall'accento inconfondibilmente dublinese con il quale discutono dei massimi sistemi, Mick si mette in contatto con la polizia, arrivando al sergente Fottrell, il quale divaga sulla 'mollycule theory' dell'interscambio uomo-bicicletta, presa tale quale anch'essa dal romanzo impubblicato. Tutti e due tramano per sottrarre il DMP a De Selby, e progettano il piano confidando nell'aiuto di Father Cobbles, un Gesuita che nelle loro intenzioni dovrebbe redimere De Selby. Nel frattempo, Mick ha notizia che Joyce non è morto, ma vive sotto le spoglie di un cameriere nella località balneare di Skerries. Lì si reca, parla con lui, e scopre che egli in realtà non si proclama autore di *Ulysses*, né di *Finnegans Wake*, bensì soltanto dei racconti di *Dubliners* (assieme a Gogarty) e di diversi pamphlet per la Società per la Verità Cattolica, ed è molto irritato del fatto che gli siano stati attribuiti libri sconci ai quali non ha mai messo mano. Scopre inoltre che il desiderio segreto di questo vecchio Joyce è di diventare Gesuita, e possibilmente in seguito Papa o almeno prelado abbastanza influente da consentirgli di portare a compimento una riforma della Chiesa. Allora Mick lo mette in contatto con Father Cobbles, che lo introduce ai Gesuiti, riuscendo però solo a trovargli un posto come raccomandatore di mutande, che JJ ovviamente rifiuta. Il furto del DMP alla fine avviene, e la sostanza viene depositata nella Bank of Ireland. Poco tempo dopo, però, Mick scopre che De Selby aveva già cambiato idea, e che inoltre la sua casa era bruciata, realizzando che così lui aveva in realtà salvato la sostanza dalla distruzione. La storia finisce con l'ulteriore delusione dei sogni di grandezza di Mick, che aveva cominciato a pensarsi emissario divinamente scelto, quando Mary gli comunica l'intenzione di sposare Hackett, spronando così Mick a dichiarare le sue intenzioni e a decidersi a sposare lui Mary. La quale è incinta, ma non si sa bene di chi.

Quello che di solito rimane impresso di questo romanzo è la feroce satira con cui viene dipinto Joyce e la parodia delle sue teorie della maestria letteraria e dell'autore-dio. Questo Joyce è invece un burattino nelle mani di altri, all'oscuro di tutto ciò che il mondo ha costruito su di lui e non riesce ad essere padrone nemmeno della propria vita in un romanzo che, ad un secondo livello, si rivela scappato di mano al suo stesso autore empirico, il quale –forse volutamente– lo termina in un'ambiguità che non designa un futuro, o un presente, certo per i protagonisti.

Gli ultimi anni, che avevano ricompensato almeno in parte l'autore con l'agognato premio per il duro lavoro creativo di una vita, avevano anche riaperto l'interesse critico che si era estinto da molto tempo. Tutto era inquadrato in un più generale crescente apprezzamento per la cultura irlandese a livello mondiale, grazie al suo nuovo brulicante panorama letterario, favorito anche dall'inizio della congiuntura economica che stava preludendo ai fiorenti anni capitalisti della *Tigre celtica*, e senza contare la (cattiva) pubblicità dell'oscuro periodo dei *troubles* in Irlanda del Nord, solo recentemente sollevata da un presidio militare britannico durato più di 25 anni. A cominciare dalla metà degli anni '60 si assiste alla fondazione di periodici che si interessano di letteratura irlandese in tutto il mondo, dei quali molti sono tuttora attivi: da *Éire-Ireland* negli Stati Uniti, al *Canadian Journal of Irish Studies*, alla rivista dell'Associazione francese di studi irlandesi *Études irlandaises*, o ancora il *James Joyce Quarterly*, di nuovo negli Usa, solo per citare i più importanti. Tutti conoscono il premio Nobel Seamus Heaney, ma anche John Banville, più volte vincitore del prestigioso Booker Prize, Edna O'Brien, John McGahern, Patrick McCabe, Roddy Doyle. L'emergere di una nuova generazione di abili scrittori in lingua inglese, affiancati da un discreto numero di scrittori e soprattutto poeti in lingua madre, ha reso l'Irlanda di oggi un posto che a Brian O'Nolan forse non sarebbe piaciuto per il suo acceso slancio laicistico e consumistico, ma che avrebbe apprezzato molto per le possibilità offerte all'autore, del quale oggi non si diffida poi troppo.

* * *

Dopo svariati anni di pubblicazioni di articoli nelle summenzionate riviste specializzate, si arriva al 1975 per avere il primo volume monografico sull'autore, che segna l'inizio di un percorso di riconoscimento della grandezza, e allo stesso tempo purtroppo limita in parte per molto tempo lo sviluppo di nuove prospettive, stabilendo, grazie proprio al suo carattere di primo studio autorevole, una visione dell'opera di Brian O'Nolan frammentata secondo le diverse personalità, tra le quali si sancisce un'incomunicabilità piuttosto marcata. Il libro è *Flann O'Brien: A Critical Introduction to His Writings* di Anne Clissmann (Clissmann 1975), la quale successivamente firmerà altri contributi sull'autore con il nome di Anne Clune. In precedenza, già poco dopo la morte dell'autore, su *Éire-Ireland* erano comparsi diversi articoli sulle facce di questo autore poliedrico. Bernard Benstock, nell'articolo 'The Three Faces of Brian Nolan' (*Éire-Ireland*, vol. 3, num. 3, Autumn 1968; ristampato in O'Keeffe 1973) stabilisce per primo quello che sarà un impianto critico che si consoliderà negli anni, cioè la classica divisione tripartita di Brian O'Nolan, Flann O'Brien e Myles na Gopaleen: tre personaggi in cerca d'autore, fra i quali sono costruiti più muri che ponti. Successivamente, sarà per tutti i commentatori molto difficile sfuggire all'idea di riportare la produzione di Brian O'Nolan sotto l'una o l'altra delle sue maschere, trattandole quasi implicitamente come fossero tre persone diverse, e sarà per forza di cose difficile anche stabilire il grado di relazione tra le "esperienze" del romanziere, del giornalista e dell'uomo anagrafico. Clissmann ha compiuto un grosso lavoro di ricucitura dei pezzi che è certamente sempre prezioso per chiunque si voglia accostare a Brian O'Nolan, avendo anche avuto la fortuna di lavorare in tempi più vicini ai testimoni diretti della vita e delle opere dei molti personaggi. Tuttavia, come detto, non viene fuori con sufficiente forza dal suo lavoro l'unità autoriale che noi invece vediamo nascosta sotto un bello strato di personalità.

L'autore, questo va concesso come attenuante, ha sempre tenuto a fomentare questa confusione piuttosto che a dissiparla, e gli stessi suoi amici tendevano a sfumare i ruoli chiamandolo perfino Myles quando si rivolgevano a lui, e quindi è comprensibile la confusione che si è creata attorno alla sua *persona*/personalità. Tuttavia questo (che apprendiamo dalle biografie) non ci dovrebbe davvero limitare o guidare nel nostro sguardo che vorremmo, come in tutte le belle utopie, indipendente e puro, rivolto verso l'opera.

Il libro della Clissmann arriva come primo sguardo d'insieme su O'Nolan, ma secondo noi mostra, come dicevamo, alcuni limiti nell'impianto e negli intenti. Uno di questi limiti è il trattare l'autore empirico Brian O'Nolan come *tout court* corrispondente a Flann O'Brien. Non dubitiamo che ciò sia stato fatto per ragioni di opportunità, visto che Flann O'Brien era il nome che in quel momento poteva attirare più luci su di sé. Fosse stato scritto negli anni '60, probabilmente per il titolo si sarebbe combattuto a quote pari fra Flann e Myles, che nel 1975 era ormai quasi dimenticato assieme alla rubrica che dopo di lui non è stata presa in carico da altri. Myles è trattato di conseguenza in un solo capitolo del libro, coerentemente con la filosofia che avevano enunciato Benstock e altri critici per la maggior parte raccolti nel volume curato da O'Keefe (O'Keefe 1973), che si sono concentrati soprattutto sui primi due romanzi – la pubblicazione nel 1967 di *The Third Policeman* aveva temporalmente ricollocato l'ordine di scrittura delle opere.

Il contributo più interessante a quest'ultima raccolta a nostro parere è quello di J.C.C. Mays, per anni professore allo UCD dove O'Nolan studiò, il quale nell'approfondito saggio "Literalist of the Imagination", che prende quasi metà del volume, ascrive a Brian O'Nolan tre capolavori: *At Swim-Two-Birds*, *The Third Policeman* e *The Best of Myles*. Per i primi due libri, in sostanza loda la freschezza e il non banale legame con Joyce, che non è di semplice filiazione o imitazione, quanto di rielaborazione cosciente e originale. Per il terzo, che è la prima raccolta di articoli da *Cruiskeen Lawn*, specifica che si tratta di un capolavoro anche se la raccolta

non l'ha compilata l'autore, e che sarebbe rimasto comunque un capolavoro anche se non fosse uscita nessuna raccolta o se negli anni a seguire ne fossero uscite altre (come in effetti è successo dopo poco: da *Further Cuttings From Cruiskeen Lawn* (1976) a *The Various Lives of Keats and Chapman. Including The Brother* (1976), a *The Hair of the Dogma* (1977)). Secondo un'illuminante frase di Mays,

There is at times, and not only in the later years of the column which have not been collected, a too great readiness to allow impatience with coteries and cults to overtake fair judgement on what they have attached themselves to. [...] The sources of its [*the book's*] attraction lie not in our moral awareness of some folly exposed but in the way folly is conceived as absurdity, and the absurdity is drawn out and isolated for all to see and relish. (97)

La qual cosa non ci sembra differire molto da quello che dovrebbe essere l'obiettivo del comico: redarguire i vizi e gli ottundimenti di giudizio derivanti da interessi personali, tenere desta l'attenzione verso la morale, esporre in piazza le contraddizioni. In un passo successivo, Mays specifica che intende ricondurre queste caratteristiche non sotto un riso 'etico', ma in una delizia dell'intelletto dell'autore per le ingenuità che popolano il mondo. Su questo secondo punto noi non ci troviamo d'accordo. La personalità dell'autore-dio tanto cara a Joyce secondo noi non descrive bene Brian O'Nolan, in quanto al lettore si presenta non un demiurgo che compone materiale prima disperso ed informe in una massiccia unità, quanto piuttosto un rigattiere, che compone e scompone in continuazione, portando col suo lavoro la luce sul prodotto piuttosto che sul facitore.

Nel 1978 esce il primo *reader*, a cura di Stephen Jones: *A Flann O'Brien Reader*, stampato a New York. Anche in questo lavoro, la figura del giornalista sembra tratteggiata più che altro per senso di completezza di informazione, ponendo l'accento invece sulla grandezza delle prime due opere, che cominciano ad essere citate in coppia inseparabile, emblematica doppietta del genio che in due anni scrisse due capolavori. In America era già notevolmente cresciuto l'interesse per i romanzi di Flann O'Brien, e si stabilisce in questo periodo il consolidamento di una duratu-

ra corrente di amanti del comico in salsa irlandese. Verso la fine degli anni '90 prenderà vita presso la Dalkey Archive Press, nell'Illinois, una collana di ristampe commentate delle opere di Flann O'Brien e Myles na Gopaleen.

Tra la fine degli anni '70 e l'inizio degli anni '80 si assiste ad un nuovo silenzio critico, che perdura fino circa al 1986, anno del primo convegno di studi su Brian O'Nolan, in celebrazione del ventennale dalla scomparsa. Del 1984 è lo studio di Eva Wäppling, *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 (Wäppling 1984), che si concentra appunto sul ruolo delle figure prese in prestito dalla tradizione bardica irlandese. Lo studio si pone sin dalle premesse in aperto contrasto con la maggior parte delle interpretazioni che di solito si danno del lavoro di O'Nolan, vedendo in *At Swim-Two-Birds* non un gaio gioco letterario, ma al contrario un terribile sprofondare negli abissi della coscienza:

Nobody can deny that there is genuine comic spirit in Flann O'Brien's writings. Since he is mostly known for his humorous [sic] articles in *The Irish Times* he is generally regarded as a true comic author. But in O'Brien's novels the literary universe is puzzling and disquieting. It is populated with fantastic characters, each living in his own weird and often sinister world. There is a fundamental anguish pervading his novels, which can never be obliterated by laughter. The purpose of this dissertation is not to deny the comic genius of Flann O'Brien but to try to show that in *At Swim-Two-Birds* his use of Irish lore makes this novel a darker, more sinister work of literature than most critics consider it to be.

(Wäppling 1984 : 7)

Nonostante la puntualità delle osservazioni, che riconosciamo possano avere una ragion d'essere anche se non condividiamo affatto la visione che se ne dà, non è stato dato seguito a questa linea intrapresa, e il romanzo di O'Nolan a tutt'oggi è universalmente riconosciuto come un romanzo essenzialmente di *mood* allegro.

Sempre in quegli anni, grazie alla rinnovata attenzione critica hanno potuto vedere la luce altre raccolte di articoli giornalistici: *Myles Away From Dublin* (1985), che raccoglie gli articoli scritti per i giornali non dublinesi (*Southern Star* e *Nationalist and Leinster Times*) e *Myles Before*

Myles (1988), che pubblica i pezzi risalenti a quando il giovane O’Nolan scriveva per i giornali universitari, come *Brother Barnabas* o *Count O’Blather*, gli antenati del celebre *Myles*. Innumerevoli nuove edizioni uscirono in seguito dei romanzi e delle raccolte, presso Penguin, Paladin Books e Dalkey Archive Press; uscirono le due importanti biografie di Cronin e Costello e Van de Kamp, delle quali abbiamo già detto; ci furono infine traduzioni in molte lingue, tra le quali il tedesco va citato per fortuna commerciale e critica.

Tedesco è anche un eminente commentatore della letteratura irlandese e di Brian O’Nolan in particolare. Rüdiger Imhof, professore presso l’Università di Wuppertal, ha curato *Alive Alive O! Flann O’Brien’s At Swim-Two-Birds*, oltre ad aver scritto un lungimirante saggio incluso nella raccolta: “Two Meta-Novelists: Sterne’s Elements in Novels by Flann O’Brien” (Imhof 1985). In questo saggio, Imhof illustra in maniera chiara come tra O’Brien e Sterne si possano ritrovare dei temi per cui i due scrittori possono essere annoverati fra i meta-romanzieri, ovvero quei romanzieri i cui lavori parlino della letteratura e delle sue tecniche. Con metodo precisamente formalista, egli mostra come ritornino nei due gli apprezzamenti per i giochi di parole, per le ambiguità della lingua e delle convenzioni letterarie: la famosa descrizione dei personaggi a partire dai loro hobby in Sterne; le descrizioni in *At Swim-Two-Birds* relegate in paragrafi sintetici e tassonomici come articoli di enciclopedia in O’Brien. Senza fissare delle corrispondenze rigide tra i due, Imhof si richiama al lavoro primigenio di Vivian Mercier, *The Irish Comic Tradition* (Mercier 1962), in cui si sostiene che esista una vena tipicamente irlandese di comicità che si è tramandata nei secoli senza soluzione di continuità tra scrittori, passando dal *Táin* a Swift semplicemente per via di tradizione orale e di costume. Naturalmente riteniamo che tale tesi, così com’è esposta, sia un po’ difficile da sostenere criticamente se non per amor di patria (che noi, per evidenti ragioni, non possediamo). Tuttavia c’è del vero nel fatto che la discendenza del popolo irlandese abbia conservato molto della sua matrice celtica nel modo di affrontare quotidianamente la vita e la morte e i rap-

porti sociali che si è inevitabilmente riversato nel modo di scrivere di chi là è nato.

Se dobbiamo credere alla versione della Storia fornita da Thomas Cahill in *How the Irish Saved Civilization* (Cahill 1995), gli irlandesi hanno avuto un ruolo cardine nella conservazione della cultura del mondo classico e nella diffusione del cristianesimo in Europa dopo la fine dell'Impero Romano d'Occidente. L'aver acquisito il messaggio del Libro senza imposizioni e spargimenti di sangue, e con esso la cultura monastica del lavoro e della trasmissione della cultura antica, sono stati i fattori che hanno permesso agli irlandesi di tramandare ai posteri la più antica letteratura scritta in lingua vernacolare non romanza d'Europa; l'unica esistente, tra l'altro, nell'Alto Medioevo. E con essa, un patrimonio di tradizioni folkloriche a cui i monaci non hanno mai imposto particolari censure, garantendone così la sopravvivenza per molti secoli, anche durante l'occupazione coloniale inglese e il conseguente soppiantamento della lingua originaria con quella del vicino imperialista. Questo semplice tesoro, conservato in incubazione nei manoscritti copiati a fianco della mai spenta tradizione orale, sarebbe la vera "tradizione comica" della quale l'Irlanda si può vantare: avere messo nero su bianco le leggende di un tempo antico che parlavano di guerre e di eroi che possedevano sì tratti epici, ma al contempo erano anche oggetto di abbassamenti molto simili a quelli che avvenivano nei riti dionisiaci in Grecia. E con l'avvento del monachesimo di Patrizio, Columcilla e Colombano, quei tratti sono automaticamente passati alle gesta dei monaci evangelizzatori, santi sì, ma con una buona dose di senso pratico ed umorismo: cose totalmente sconosciute nei martirologi dell'Europa continentale.

Ritornando alla diffusione e con particolare riguardo agli altri Paesi germanofoni, anche in Austria O'Nolan ha trovato i suoi estimatori: il regista Kurt Palm nel 1997 ha dimostrato il suo amore (e anche un po' di diffidenza) verso l'autore, rendendo cinematograficamente l'intricata storia di *At Swim-Two-Birds* nel film *In Schwimmen-Zwei-Vögel* del quale è in corso una riedizione con produzione dal budget più generoso. In Italia è da

notare la spettacolare traduzione di Juan Rodolfo Wilcock, *Una pinta d'inchiostro irlandese*; Italo Calvino, amico del traduttore e lui stesso grande estimatore di O'Nolan, lo introdusse sotto le mentite spoglie di Silas Flannery come personaggio del tormentato romanziere irlandese di successo nel suo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (Calvino 1992, Segre 1984 : 135 segg.).

Avvicinandoci agli anni '90, abbiamo il primo studio fuori dai canoni grazie a Thomas F. Shea, *Flann O'Brien's Exorbitant Novels* (Shea 1989), nel quale viene recuperata una buona parte di documenti inediti, lettere soprattutto, che vengono utilizzati dall'autore per gettare nuova luce sugli scritti di O'Nolan. Shea analizza soprattutto le diverse versioni di *At Swim-Two-Birds* sulle quali è riuscito a mettere le mani, provando, a suo dire, come la tecnica di O'Nolan come scrittore comico passi attraverso fasi di raffinazione successive, da un *impromptu* scrittorio più esplicito ad un risultato finale sottile attraverso un oraziesco *labor limae* di alleggerimento della prosa e condensazione dei termini usati. Grazie a queste intuizioni, l'autore rivaluta anche gli ultimi romanzi, *The Hard Life* e *The Dalkey Archive*, sostenendo la tesi che anch'essi, sebbene non abbia potuto esaminare le successive redazioni, abbiano subito lo stesso procedimento di sublimazione, e che certamente siano da considerare esempi di comico di qualità superiore, anche se di difficile catalogazione.

Della metà degli anni '90 sono da ricordare due libri importanti, che segnano la presenza di Brian O'Nolan sulla scena letteraria come non più facilmente liquidabile in facili riassunti di scenette comiche (che pure non è un lavoro semplice, dato il perenne intrico presente in ogni lavoro di O'Nolan). La critica, alla luce degli studi sul postmoderno e di quelli sul gioco e sulla carnevalizzazione, genera due scritti che vogliono iniziare a trattare in maniera finalmente più approfondita uno scrittore che per tutta la vita ha fatto del mestiere di comico una raffinata arte di portata sociale.

Nello stesso anno, il 1995, M. Keith Booker pubblica *Flann O'Brien, Bakhtin and Menippean Satire* (Keith Booker 1995), mentre Keith Hopper

Flann O'Brien: A Portrait of the Artist as a Young Post-Modernist (Hopper 1995). I titoli sono abbastanza eloquenti, e i loro contenuti rispettano le proposizioni degli autori, ponendosi in maniera sostanzialmente differente dai loro predecessori di fronte alla massa fluida che ora sembra il corpus di opere. L'atteggiamento è quello della riflessione sul concetto di comico e sul ruolo in parte sociale e in parte letterariamente elitario che uno scrittore comico vive ed ha, esaminando i contenuti latenti in un macrotesto che ha per dominante l'ambiguità. Ma in questo macrotesto è sempre, implicitamente o esplicitamente, inteso che rientrino solo i *novels*, escludendo gli anni e i milioni di parole spesi nelle *columns* come non meritevoli di attenzione, protestando che la difficoltà dell'operazione di analisi dei testi giornalistici sia dovuta proprio alla consistenza della massa, e che comunque non sarebbe un testo che può influire sul giudizio. Non di meno, restano due libri molto interessanti, che gettano luci nuove e non banali su un autore del quale, ci sembra di vedere, comincia ad essere possibile dire molte cose. Perfino che prendesse il suo ruolo molto seriamente.

Nel 1997 ha visto la luce una raccolta di saggi, *Conjuring Complexities. Essays on Flann O'Brien*, curata da Anne Clune e Tess Hurson, comprendente una parte degli interventi esposti in occasione del Simposio del ventennale della scomparsa di O'Nolan, tenutosi come detto nel 1986. In questa raccolta, oltre ad una varietà decisamente rinfrescante di nuove letture, spicca a nostro parere l'idea che Steven Young espone in "Fact/Fiction: *Cruiskeen Lawn*, 1945-46", a proposito dell'interpretazione da tenere sul periodo giornalistico di O'Nolan: 'I think this enormous work should be recognised as a new kind of satire, perhaps even as a new kind of novel' (Young, in Clune and Hurson 1997 : 118). Come detto, avendo la volontà e la pazienza di scavare sotto la superficie ludica, emergono molte ed inquietanti sfaccettature quando si tocca un autore comico. Comincia a farsi strada l'idea, in un certo senso questa sì postmoderna, che il comico sia un modo di vedere, descrivere e vivere la vita, non con acce-

zioni nichilistiche, bensì in senso quasi finalistico di “missione” del proprio autorato.

Nel 1998, uno studio italiano è stato pubblicato dal titolo *La scrittura come travestimento dell'io: La narrativa di Flann O'Brien*, di Roberta Ferrari. In questo libro, viene affrontata l'opera narrativa di O'Nolan secondo uno schema di lettura che propende per l'interpretazione psicologica. Ferrari prevede nella sua analisi due grandi motivi ispiratori che guiderebbero la produzione nell'arco della carriera letteraria dell'autore: 'il sentimento persecutorio della colpa e dell'espiazione e il rapporto ossessivo di ammirazione/odio con Joyce e la sua opera' (Ferrari 1998 : 159). A questi si attiene per tutto lo studio, nel quale prende in considerazione soltanto, anche lei, la produzione di romanzi. Resta una buona testimonianza di una scelta seria, a nostro modo di vedere, verso la lettura che cerca di spiegarci il perché di un autore in rapporto al suo mondo interiore; tralascia però volutamente gli aspetti (che noi consideriamo invece più importanti, anche se non sono gli unici) del rapporto con il mondo esterno, col lettore, col suo *avere* un corpo.

Sempre nel 1998, una studiosa francese di O'Nolan, Monique Gallagher, ha pubblicato un corposo studio sotto il titolo altrettanto corposo di *Flann O'Brien, Myles na Gopaleen et les autres: Masques et humeurs de Brian O'Nolan, fou-littéraire irlandais* (Gallagher 1998), nel quale analizza in maniera veramente esauriente praticamente ogni aspetto della produzione di O'Nolan, concedendo anche ampio spazio all'esperienza giornalistica, secondo una visione di 'folle-letterario' (o 'folle-letterato'), come dice il titolo, cioè assegnandogli il ruolo del giullare al servizio del pubblico trasposto in finzione, il quale agisce secondo logiche inverse e diverse, vive di ambivalenza (in senso bachtiniano), porta l'estro del gioco ed il rapporto con il lettore al massimo grado di con-fusione in un ritratto veramente affascinante ma che purtroppo talvolta perde di chiarezza, immerso com'è nella pervasiva dualità che non si risolve mai. La non-risoluzione delle contraddizioni, che secondo noi hanno invece una risolu-

zione nella visione dell'unità autoriale, è a nostro avviso il limite di questo studio altrimenti assai esauriente.

Il 1999 ci ha portato l'ultima (finora) raccolta di articoli di Myles, *At War*, che nell'edizione della Dalkey Archive porta un'interessante introduzione di John Wyse Jackson, O'Nolaner di lunga data che aveva già curato l'importante raccolta *Myles Before Myles* del 1988. Si tratta di una riedizione di articoli apparsi nel periodo della II Guerra, ovvero gli inizi di *Cruiskeen Lawn*. Alcuni erano stati già raccolti nel primo libro, *The Best of Myles*, ma qui ne sono stati integrati altri inediti, scegliendo di concentrarsi su di un periodo che a detta di tutti ha visto le cose migliori dell'autore dal punto di vista comico-letterario.

In ordine di tempo, lo studio critico di Keith Donohue è l'ultimo su Brian O'Nolan²², ed è quello che ha portato finalmente al centro della ribalta la consistenza e coerenza dell'esperienza giornalistica nel suo libro *The Irish Anatomist: A Study of Flann O'Brien* (Donohue 2002), tuttavia cadendo anche lui nel tranello del nome dell'autore dei romanzi a cappello di un libro che evidenzia l'importanza dell'autore giornalista, e utilizzando con un po' troppa compiacenza corrispondenze, partendo sin dalla prima riga in cui si affida misticamente alla trinità letteraria irlandese, fatta di James Joyce Padre, Sam Beckett Figlio e Brian O'Nolan Spirito Santo, e finendo con ricalcare come modello critico il sempre valido Frye e la sua *Anatomy of Criticism*, facendo di O'Nolan l'anatomista della società irlandese e assegnando ad ogni attività e personalità un preciso compito istituzionale, così come Frye aveva suddiviso col bisturi ogni tratto dell'attività letteraria. Il fascino del rigore scientifico fa certamente la sua parte, ma non ci troviamo d'accordo con l'idea di "anatomia", che fondamentalmente è la separazione rigida degli elementi di un'unità. Questo non funziona, secondo noi, perché anche in questo caso, come nelle biografie, la selezione degli elementi gioca la parte del leone, mettendo in luce precisi tratti che si vogliono far combaciare con la teoria da cui

²² È attualmente in pubblicazione una seconda edizione di *A Portrait of the Artist as a Young Post-Modernist*, di Keith Hopper.

si prendono le mosse. In Frye, che è preso a modello, su circa 250 pagine di lunghezza del suo studio ne dedica solo quattro al comico, e riteniamo che con questo atteggiamento si finisca per sottostimare l'influenza del comico nella produzione letteraria, quando non disprezzarlo *in toto*. Di sicuro, non è un libro di critica dal quale prenderemmo spunto per il metodo di analisi di un autore così difficilmente comico come Brian O'Nolan.

Pensiamo che il comico sia sicuramente un "anatomista", perché fa parte del suo mestiere saper decidere i suoi obiettivi con spirito critico, discernente. Ma pensiamo a maggior ragione che definire un comico semplicemente "anatomista" equivalga ad aprire un percorso che non porti a nulla. Anatomizzare, in medicina come in letteratura, non ha molto scopo se poi non si utilizzano i dati raccolti facendoli confluire in una visione più ampia. L'anatomista quindi è solo un aspetto del comico, che utilizza i procedimenti anatomici solo in maniera funzionale al suo lavoro sociale.

Ergo, riteniamo che l'analisi di Donohue sia certamente buona e legittima: sviscera infatti in maniera approfondita molti lati del lavoro letterario che erano stati sottovalutati, come negli ampi capitoli sugli anni di *Cruiskeen Lawn*, ricchi di citazioni ed esempi. Non l'opera in sé, ma il titolo e il taglio sono invece fuorvianti, perché non è O'Nolan l'anatomista della società irlandese, bensì Donohue l'anatomista di O'Nolan –un altro caso di mistificazione dell'autorialità del critico. Ci domandiamo: Per quale motivo un "anatomista" dovrebbe parlare sotto volti e voci diverse per molti anni, contravvenendo al fondamentale principio di chiarezza che uno scienziato dovrebbe avere? È vero che si può obiettare che la natura gratuita dell'arte non consentirebbe domande utilitaristiche come la nostra, ma dal nostro punto di vista il comico, pur artista, ha un utile sociale. La sua attività non assume per noi contorni più chiari se accettassimo la visione di O'Nolan che Donohue propone. Pensiamo che utilizzi un'argomentazione un po' blanda, specialmente alla luce della visione di una società multiculturale e multidisciplinare come quella che stiamo vivendo e che in quegli anni del secondo dopoguerra stava gettando le sue basi. O'Nolan era un comico che ricopriva un ruolo pubblico nella società,

e casomai lo si potrebbe vedere come il medico che nella sua professione fa uso dell'anatomia, non come l'anatomista.

A parte questi rilievi e il nome di O'Brien, che potrebbero anche stavolta essere dovuti al marketing e la trappola del comico in cui secondo noi è caduto Donohue, cioè l'aver voluto scrivere un libro brillante per parlare di un argomento divertente, questo studio dà finalmente una parte del dovuto a Myles. Fornisce di generosi esempi e commenti gli articoli ora raccolti non più solo per un libro da leggere con, o per, distrazione, e riconosce in loro un filo rosso che cuce assieme i lunghi anni di gavetta tipografica e il successo letterario in senso classico facendo per la prima volta intravedere dietro al giornalista e al romanziere un uomo solo, al comando di tanti burattini che ha fatto credere essere lui.

* * *

La letteratura critica su Brian O'Nolan, della quale abbiamo fatto una rassegna a tratti forse anche troppo sintetica, ha seguito fino ad oggi dei percorsi abbastanza erratici ed incostanti, mantenendo tuttavia una parvenza di percorso introspettivo e caparbio verso il segreto che l'autore comico sembra celare agli occhi di chi lo studia: la chiave interpretativa che ci consentirebbe di capire ogni parola, collocandola in uno schema che preveda pochissime eccezioni, tendenti di preferenza verso lo zero utopico. A dire il vero, questa è la chimerica ricerca di ogni studioso di qualsiasi materia, che più il rompicapo è intricato, più si sente attratto e affascinato dal mistero che non si vuole svelare. Ma, ammettiamolo, non capire una battuta quando si vede qualcuno ridere desta invidia, smarrimento e un po' di rabbia già nel semplice spettatore, il quale a non cogliere il senso di qualcosa di serio, potrebbe anche non prendersela: figuratevi in un critico. Partendo da ciò che finora è stato detto su O'Nolan, vorremmo ora vedere se la nostra visione di artista comico *a(rche)tipico* può risolvere alcuni dei problemi che si sono manifestati in questa affascinante storia.

Cosa vogliamo dire con questo forse un po' banale gioco di parole: *a(rche)tipico*? Più cose insieme: che l'ambivalenza è uno dei tratti distintivi del comico, così come lo è l'incongruenza, termine-ombrello che ha goduto di grande fortuna negli ultimi due secoli, come lo è l'aggressione, come lo sono tante altre cose; che, nel campo già molto arato della terminologia specialistica, ci è sembrato superfluo aggiungere nuovi lemmi, e abbiamo fatto ricorso, come impariamo dal Nostro, a 'suitable existing puppets', mettendoli in situazioni tali da poter generare un nuovo significato; e che incrociare due parole con una parentesi in mezzo per noi significa *bisociare*, come ci ricorda Koestler, ovvero porre in due matrici solitamente non contigue un concetto che non trova sufficiente spiegazione nel suo campo originario. *Atipico* e *Archetipico* non sono così più concetti mutualmente esclusivi ma acquistano un nuovo rapporto tra di loro e nel prodotto della fusione.

Il problema era nato in origine dalla ricerca di una definizione del lavoro di Brian O'Nolan come autore comico. Esistono in letteratura molte correnti e molte definizioni di comico (si vedano i capp. 1 e 2 al riguardo); numerosi studi sono stati interamente dedicati al riconoscimento e alla suddivisione di questo —anatomia?— in varie categorie: dall'umorismo, alla satira, alla parodia, alla teatralità e così via; fior di intellettuali sono stati mobilitati per trovargli una collocazione stabile la quale, nonostante le spiegazioni, si sposta senza sosta nella società postmoderna. Ma —ed è il motivo per cui abbiamo scelto la linea che abbiamo scelto— nessuna spiegazione, pur rivelandoci molti aspetti intriganti della materia, ci soddisfaceva completamente. Gli studi di Berger e Koestler, ai quali abbiamo già riconosciuto il nostro debito, ci hanno schiuso l'ipotesi di una visione dualistica (o anche polistica) ma unitaria al tempo stesso. L'ambiguità, a nostro parere, non si può più risolvere nella pacifica constatazione che un ente ambiguo è tale e non si possono esprimere giudizi univoci per questo motivo, rifugiandoci in un relativismo culturale o ideologico che salva capra e cavoli ed esprime giudizi pleonastici che potrebbero essere tranquillamente taciuti. La chiave, come abbiamo anticipato, sta nel considerare

l'ambiguità, intesa in questo caso come la *bisociazione* che avviene con il *salto* nella *sfera limitata di significato*, come strategia essenziale per provocare l'effetto comico e contemporaneamente come logica alternativa per portare nuova luce sugli avvenimenti e sulla vita. Le due attività non si escludono reciprocamente, ma sono *complementari*, necessarie ognuna all'esistenza dell'altra.

A questo punto del discorso, sono intervenuti i due libri che ci hanno portati criticamente a chiedere: a quale corrente appartiene dunque il comico di O'Nolan? M. Keith Booker (Keith Booker 1995) e Keith Hopper (Hopper 1995), con le loro riletture di Flann O'Brien come precursore dei tempi o legato ad antichissime pratiche satiriche, non hanno fatto che confermare le ambiguità che il comico porta con sé senza dare una nuova chiave di volta su cui poggiare il peso. La bontà delle analisi e la loro equivalente sostenibilità ha proprio per questo rinforzato la nostra ipotesi di possibile esistenza di un canale che potesse giustificare le molteplici prese di posizione che il comico ingenera nel pubblico e soprattutto nella critica: Brian O'Nolan doveva avere in comune qualcosa con i grandi comici del passato, quelli ai quali anche i critici più snob hanno dovuto riconoscere la grandezza, sebbene mascherandola da tolleranza. Qualcosa che però non era stato ancora messo chiaramente a fuoco. Forse perché i mezzi per farlo erano da prendere in prestito da altri campi.

È stato allora che ci siamo rivolti a due aggettivi, entrambi di uso talmente comune che si potrebbero già dire desueti e consunti dall'impiego critico. 'Atipico', è tutto ciò che non rientra nel "tipo", nella norma, nella convenzione (qualcuno direbbe: finzione) che regge in piedi l'istituto della società. È l'anticonformista, il rinnegato, l'escluso, l'emarginato, l'appetato sociale, il diverso, il rifiutato o, se va bene, l'"accettato, ma guardato con sospetto". Chi è questo, se non il comico? 'Atipico' ci è parso identificare senza dubbio O'Nolan, per quanto riguarda i canoni della letteratura in voga ai suoi tempi (e parzialmente anche per i nostri), anche se questa targhetta non esauriva davvero la portata del suo contributo al corpus della letteratura universale. Si trova assieme

al folle, allo scemo del villaggio, al buffone del re, all'agitatore di folle, al baro, all'imbroglione, al ladro...Il comico, tra i tanti invisibili della società, è quello che in sé raggruppa la più impressionante carica di sentimenti ambivalenti.

E allora, per connessione inaspettata, ci è venuto in mente 'Archetipico', aggettivo che potrebbe a prima vista sembrare improprio. Jung diceva che l'archetipo è la somma di residui psichici d'esperienze dello stesso tipo, rifacendosi anche lui al concetto chiave di *tipo* per spiegare questo istituto della nostra mente. Chi è atipico, dovrebbe per definizione rifiutare la convenzione, mentre archetipo diventa chi per primo una convenzione la fonda proprio, o dà il via a una figura, un'istituzione, un regno. Ciò che ci ha convinti della bontà della trovata, è stata l'idea che, chiunque decide —*decide*— di essere atipico della società, fa a questa una pubblica proposta di una nuova convenzione (perché, ahimè, di convenzioni viviamo), e quindi crea le condizioni perché ritorni in gioco un archetipo, "il primo fra i tipi" che, nella maggior parte dei casi, andrebbe a sostituire un tipo già esistente. La figura del buffone, per esempio, è un archetipo della società, un ente che si può dire nato assieme alla propensione delle donne e degli uomini ad associarsi in comunità. Il buffone istituzionalizza la coscienza critica della società, dice le cose scomode in pubblico e ai potenti, rompe le convenzioni: ma per renderle migliori. Il buffone ha però senso solo *all'interno* della società, perché da essa prende le mosse per la sua critica dei "tipi". Riveste complementariamente e contemporaneamente entrambi i ruoli, tipico e archetipico, perché di continuo prende le mosse dai "tipi" per criticarli e propone di sostituirli con "archetipi", in un continuo movimento di costruzione consapevole di una cultura comune.

'Atipico' ed 'Archetipico', le categorie che abbiamo scelto, sono grammaticalmente e logicamente dei contrari: l'archetipo stabilisce il "tipo", la norma, mentre l'atipico la sconvolge, la rovescia, ne minaccia l'integrità. L'autore comico ha un posto nella società che non si può definire con un solo termine, perché ne è al di fuori e al di dentro, e soprat-

tutto non è statico in questo suo situarsi, ma in perenne movimento ondulatorio e sussultorio. 'Atipico' ed 'Archetipico' non vogliono indicare un'appartenenza ad, o un rifiuto di, una certa società, una corrente di pensiero o un periodo storico. *A(rche)tipico*, nella nostra visione, è *sempre* ciò che è l'autore comico, il quale incarna un ruolo che per costituzione è previsto nella società (la critica), ma che implica il costante distanziamento dalla società stessa (sempre la critica), pur rimanendone all'interno. Il buffone, il giullare, il comico, sono tutti sia un male necessario (quindi pena), sia un capro espiatorio (quindi sollievo) della società stessa. È interessante, perché applicabile anche a O'Nolan, l'osservazione che Kiberd fa della scrittura di Joyce nello *Ulysses* quando dice:

Many early readers, including T.S.Eliot, were depressed by Joyce's implication that beneath the superficialities of personality, most people were types rather than individuals. He, however, was merely repeating what Jung had already demonstrated, while adding the important rider that the 'same' could somehow manage to become the 'new'.

(Kiberd in Joyce 1992 : xxvii)

Siamo consapevoli che questo metodo accoglierà molte critiche, alle quali temporaneamente rispondiamo con due considerazioni che ci spingono a proseguire per questa strada:

la prima, è che le parole sono materiali: crediamo che la critica letteraria non si possa esaurire in dare giudizi di valore sulla costruzione buona o meno buona di frasi e dei loro sensi e sensazioni, o il legame con autori precedenti e successivi, ma debba necessariamente considerare l'interdisciplinarietà con le scienze esatte, ove possibile. Il libro per primo è un oggetto che ha dato il nome a un concetto, e le emissioni di voce sono prima di tutto suoni precisamente misurabili. Il problema della risata è ciò che ci ha portati a considerare questo aspetto nella sua veste meno indagata, vale a dire quella di laboratorio, e lo studio di Provine è stato molto istruttivo da questo punto di vista: siamo giunti a conoscere alcuni dei funzionamenti dell'apprendimento dell'uomo che non possiamo igno-

rare se vogliamo parlare di come l'uomo poi li utilizzi in letteratura o in altre discipline;

la seconda, che discende dalla prima, è che il comico sia pensato, assieme al gioco, come un momento fondativo dell'esperienza umana, in particolare della conoscenza e della scoperta. Riteniamo che il comico costituisca la scoperta improvvisa di nuove logiche che mirano al completamento o alla distruzione di quelle esistenti, e il riso non sia soltanto l'aggressione o la difesa, ma anche la subitanea realizzazione dell'esistenza di nuove potenzialità (v. cap. 2). La persistenza di un comportamento che nel tempo si è ritrovato oggetto di critiche feroci e, contemporaneamente, ricercato con insistenza da ogni rappresentante di ogni classe, fortemente voluto e fortemente temuto, non crediamo sia possibile giustificarla soltanto per il puro caso, ma la riteniamo imputabile ad una funzione profonda ed importante della coscienza, non ancora chiaramente riconosciuta, né riconoscibile fintanto che ci si mantenga entro i limiti stagni di una pratica —la critica letteraria— che rifiuti di aprirsi al contagio di nuove importanti acquisizioni di metodo.

Avere scelto Brian O'Nolan come cavia per questa ipotesi ha significato porsi di fronte ad un autore che del comico ha fatto la sua ragione di esistenza, e che quindi ha posto avanti alla sua stessa vita empirica la sua vita fittizia per amore della causa comica, nella quale vediamo dedizione al proprio pubblico per il quale non c'è mai piatta piaggeria, ma al contrario continuo e irritante stimolo a scavare sotto la vernice dei fatti, continuamente distorti e interpretati, insegnando col riso la conoscenza. Dove molti critici vedono l'amarezza dei giudizi verso la società, e in special modo verso la classe politica conservatrice, negli ultimi anni di *Cruiskeen Lawn*, noi vediamo invece, dopo aver a lungo compiaciuto il suo pubblico, una virata al pungolo verso le ispessite e squadrate natiche del lettore che si è accasciato sulle sue posizioni e non mette in discussione più niente per paura del futuro o per semplice compiacimento di benessere raggiunta dopo molta povertà. Nei romanzi dell'ultimo periodo, che "letterariamente" sono (sicuramente) meno valevoli dei primi due se presi da soli,

quando letti in prospettiva storica acquistano grande maturità di temi e stile, adeguati al nuovo modo di spiazzare il lettore con *fabula* lineare e quasi sciatta ed intreccio al limite del deludente. L'amarezza e la disillusione che traspaiono dalle pagine di *The Dalkey Archive*, come da quelle di *The Hard Life*, non nascono dal nulla, o meglio non sono la riduzione in nulla di una grandezza passata, ma riflettono il cambiamento di atteggiamento del giullare Myles che ha ora col suo pubblico una posa di sfida intellettuale.

Il fascino del comico, come abbiamo detto, resta anche dopo questi ragionamenti comunque proprio nella sua difficoltà di interpretazione, in quel suo affidarsi a braccia e cuore aperti verso il pubblico per accettare qualsiasi valutazione esso ne voglia dare, e non biasimandolo neppure se gli si rivolta contro. La totale dedizione all' "altro", alla controparte narrativa –sempre i lettori– fa dello scrittore comico un potenziale capro espiatorio per lo sconfinato amore che profonde nell'esercizio della sua arte, e per la tensione, deliberatamente inseguita, verso il proprio sacrificio sull'altare della conoscenza, disposto com'è ad accettare di essere odiato, pur di essere letto e quindi essere riuscito a comunicare il suo messaggio. Pensiamo incarna meglio di chiunque altro il concetto di *solidarietà* che Williams enuclea nel suo libro *Culture and Society 1780-1950* (Williams 1982).

Affascinati da Brian O'Nolan, e da altri personaggi come lui che hanno impugnato la penna non per scrivere di alti e nobili eroi dai sentimenti puri e inossidabili, ma per spruzzare fango (o peggio) sulla presunta virtù che è ritenuta la stabilità di pensiero, e irrisione su chi ha sempre creduto che il mondo e la natura fossero fissi e immutabili, abbiamo scelto il comico e i comici per apprezzare quella parte di letteratura che finora non ha avuto tutta l'attenzione che merita. E parlando dell'Irlanda, non possiamo dimenticare –e non dimenticheremo– i geniali precursori Sterne e Swift, artisti del comico, né Joyce e Beckett, altri raffinati artisti

della parola, i quali però non sono certo noti principalmente come comici, mentre noi crediamo che lo dovrebbero essere.

Nel capitolo che segue, affronteremo il nodo del corpus di O’Nolan. La separazione troppo netta tra l’esperienza del romanzo e quella del giornale pensiamo nuocia ad una visione dell’artista comico a tutto tondo, e pertanto ne tenteremo una composizione in una visione più omogenea e organica, inquadrandola in un contesto di continuità di strategia narrativa e di rapporto col pubblico.

Capitolo 4

Corpus Bacchi

Forbidden, pp. Invested with a new and irresistible charm

Self-evident, adj. Evident to one's self and to nobody else
(Bierce 2000)

1. Corpus et Anima

Brian O’Nolan è stato un autore decisamente poco prolifico. In vita sua ha firmato probabilmente soltanto la busta paga al Department of Local Government e pochissimi articoli su *Comhthrom Feinne* (‘Fair Play’, periodico dello UCD), e comunque non mantenendo mai compitazioni univoche —da Brian (O’) Nolan a Brian Ó Nuallaín o Brian Úa Nuallaín. Non stupisce che la critica si sia dedicata a Flann O’Brien invece che a lui.

I continui giochi fra autori fittizi da parte di questo autore empirico —Brian O’Nolan— ci pongono di fronte al problema delle ragioni di una scelta artistica piuttosto inusuale, avendo tale autore prodotto opere sotto molteplici nomi d’arte. L’uso del *nom de plume* in sé è un fatto abbastanza comune nel mondo dell’arte: gli scrittori li hanno sempre usati, per i motivi più svariati. George Eliot era una donna, e usava un nome da uomo per trovare il suo spazio in un mondo letterario vittoriano quasi esclusivamente maschile —e per proteggere una scomoda relazione extraconiugale. Alcofribas Nasier era nient’altri che il Rabelais dei primi libri del Gargantua, quando mettere in piazza la propria identità non era solo

sconveniente ma addirittura pericoloso per la vita. Scaramouche era la mimesi di secondo grado di Scaramuccia, pseudonimo tradotto dell'attore napoletano Tiberio Fiorilli, maestro di Molière, nome d'arte a sua volta dell'attore e drammaturgo Jean-Baptiste Poquelin. Tra gli attori del teatro un tempo, e del cinema al giorno d'oggi, l'atteggiarsi dietro una maschera di convenienza ha sempre riscosso un certo successo; nel mondo della pittura è successo lo stesso con i pittori che si sono resi riconoscibili soltanto dal nome di battesimo, dal soprannome o dal luogo di nascita: Tiziano, El Greco o Caravaggio. Persino un architetto famoso come Le Corbusier aveva ceduto alla tentazione di mascherare il suo pur altisonante Charles-Edouard Jeanneret-Gris, e leader politici come Vladimir Il'ič Ul'janov e Josif Vissarionovič Džugašvili²³, che non avevano certo bisogno di pseudonimi per acquistare carisma, si sono tramutati nei più riconoscibili Nikolaj Lenin e Josif Stalin.

In letteratura, se volessimo partire da Petronio Arbitro ('arbiter elegantiarum'), la lista sarebbe interminabile. Per citare solo i casi più recenti, ci viene in mente il premio Nobel Doris Lessing (Doris May Tayler alla nascita), che ha mantenuto il cognome del secondo marito, dal quale tuttavia aveva divorziato prestissimo. Non contenta di ciò, ha anche scritto diversi romanzi come Jane Somers. Paul Auster ha spesse volte usato come *alter ego* un certo Paul Benjamin, mentre John Banville ha usato Benjamin come nome proprio per il suo Benjamin Black. Stephen King, autore di blockbuster letterari, ha rivolto i lati oscuri della sua personalità in emanazioni fittizie che rispondono ai nomi di Richard Bachman e John Swithen, nomi ai quali lo stesso King ha donato anche una biografia e dei sentimenti diversi da quelli dell'autore empirico. Ma è solo un dilettante in questo senso se lo confrontiamo con le vicende umane degli *eteronimi* di Fernando Pessoa, che scrisse oltre che come se stesso anche come: Álvaro de Campos, ingegnere navale laureatosi a Glasgow, fiorito in Portogallo come poeta decadente, poi convertitosi al simbolismo e al futuri-

²³ Anche Baffone, come vedremo Moïshe Shegal, fa parte del folto club dei personaggi dalle plurime identità: questo nome è la slavizzazione del georgiano Ioseb Besarionis Dze Jughashvili.

smo; Ricardo Reis, medico latinista e monarchico, poeta classicheggiante, vissuto con Pessoa fino al momento della proclamazione della Repubblica in Portogallo, dopo la quale si trasferì in Brasile per protesta e di lui non si seppe più niente; Alberto Caeiro, contadino autodidatta, maestro di vita di tutti gli eteronimi, Pessoa compreso, per la visione chiara delle cose e il rigetto di eccessivi sofismi filosofici e poetici, morto di tubercolosi; Bernardo Soares, autore del solo diario di frammenti *O livro do desassossego* ('Il libro dell'inquietudine'). Come lo stesso autore empirico ammise più volte, questo uso smodato di eteronimi (piuttosto che di semplici pseudonimi) denotava anche un profondo senso di alienazione e isteria, tuttavia generatore di effetti artistici davvero notevoli.

Ma il maestro insuperato in questo particolare gioco rimane senza dubbio il filosofo danese Søren Kierkegaard: si possono contare almeno 13 pseudonimi tra quelli che usò per le sue opere più importanti, verso i quali non riconobbe mai alcuna parentela, rivendicando al contrario sempre una posizione di "terzo" nei loro confronti al fine di non vedere riconosciuto nelle sue speculazioni l'inquadramento in un sistema filosofico, considerando nondimeno il loro uso come una parte essenziale della sua ricerca. Tra questi si annoverano: Victor Eremita, A e il Giudice Guglielmo, rispettivamente curatore, autore di gran parte degli articoli e confutatore degli stessi nell'opera *Aut-aut*; Johannes de Silentio, autore di *Timore e Tremore*; Constantin Constantius e il Giovane, autori rispettivamente della prima e della seconda metà de *La ripresa*; Vigilius Haufniensis, autore de *Il concetto dell'angoscia*; Nicolaus Notabene, autore delle *Prefazioni*; Hilarius Bogbinder, autore di *Stadi nel cammino della vita*; Johannes Climacus, autore delle *Briciole di filosofia* e della *Postilla conclusiva non scientifica*; Inter et Inter, autore de *La crisi e una crisi nella vita di un'attrice*; H.H., autore dei *Due brevi saggi etico-religiosi*; Anti-Climacus, autore de *La malattia per la morte* e *Scuola di cristianesimo*. Oltre a questo record non siamo riusciti ad andare, ma ci sembra che gli esempi si comprendano a sufficienza.

Anche se tutti conoscono chi c'è dietro un nome d'arte, la sola esistenza di questa identità sposta ontologicamente la soggettività dell'autore verso il nome di finzione ogniqualvolta il discorso si riferisca a questi. Tornando al livello comune di pratica quotidiana, un esempio che possiamo ben vedere tutti è quello di quando si conia un nomignolo per una persona che si conosce, oppure di quando ci si fa chiamare con il proprio nome abbreviato, o ancora con un nome completamente diverso. L'altisonante Beatrice diventa la familiare Bice, così come Antonio diventa Tonio, Toni, Anto' e molte altre varianti; ma anche nomi corti che apparentemente non avrebbero bisogno di diminutivi —al limite giustificabili con l'esigenza di risparmiare tempo e fiato— hanno il loro modificatore: il bisillabo Paola paradossalmente diventa il trisillabo Paoletta, e non c'è Piero o Carlo che non diventino Pierino e Carletto. Non sono rari i casi in cui si preferisce un nome alternativo al nome vero, come i Giuseppe che si fanno chiamare Vincenzo, perché il padre ha dato all'anagrafe un nome che alla madre non piaceva, la quale però in famiglia lo chiama così.

È il soprannome quello che ci fa identificare meglio il personaggio (*personaggio*, appunto): bisteccone, smilzo, faina, nasone e così via, rigonfiando grottescamente un tratto della personalità fino a farlo assurgere ad emblema della persona, esattamente come le caricature o le parodie, associandosi ad animali o alle bachtiniane protuberanze del corpo che sono la mina che rischia di far saltare l'unità dell'essere, se troppo lanciate verso il mondo esterno e quindi verso l'altro da sé. Tralascieremo in questa sede le implicazioni aggressive di questo genere di epiteti, perché esulano dal nostro discorso, ma sarebbe interessante analizzare come la componente aggressiva della ridenominazione giochi un ruolo importante nei rapporti di inclusione od esclusione da un gruppo sociale, e quanto lo scrivere coperti da un nome socialmente accettato (o rifiutato) influisca nella strategia di un comico.

Il risparmio —di fiato, o di sforzo diacritico nella nostra base-dati di conoscenze— è dunque la ragione più evidente, ma non la sola. Modificare un nome significa anche imporre la propria visione del mondo, lasciare la

propria impronta sull'essere. Se il nome originale non ci piace, perché ha un brutto suono o un brutto significato, o perché ci ricorda persone e situazioni spiacevoli a cui è legato, oppure (affettano quelli più raffinati) perché vogliamo evitare che la gente fossilizzi la nostra unicità nel grande gruppo dei portatori dello stesso nome, allora la cosa più semplice è "sbattezzarsi" e ribattezzarsi con un nome nuovo, spodestando così l'autorità che ci ha imposto il nome. Autarchicamente (e a volte anche burocraticamente) presentiamo al mondo una nuova *persona*. La *ratio* del nome d'arte risiede in queste precise motivazioni che sperimentiamo tutti i giorni.

Il senso quindi dello pseudonimo è (dovrebbe essere) quello di creare un *avatar*, un *alter ego* al di fuori del sé, il quale identifichi in modo formalmente più riconoscibile l'intrinseca condizione umana di *avere* ed *essere* un corpo (v. cap. 2). Questo fantoccio che gioca il ruolo di nostro doppio, para i colpi avversi in modo migliore, prendendosi però nel contempo anche i meriti dell'attività artistica. È uno stratagemma dovuto alla nostra fragilità di esseri viventi:

It is because the body is discrete, local and drastically limited, not literally locked into the body of its species, that we are so fearfully vulnerable. It is also because as infant we are almost, but never quite, locked into the bodies of others that we end up so needy and desirous.

To compensate for that fragility, human bodies need to construct those forms of solidarity we call culture, which are considerably more elaborate than anything that the body can do directly, but perilously beyond its sensuous control.

(Eagleton 2000 : 111)

Rientra negli schemi della cultura il darsi un nome da se stessi, per costruire su di esso il nostro edificio di 'corrispondenze d'amorosi sensi' col prossimo, per farci sentire più sicuri o, come dice Kiberd parlando dei personaggi di *Ulysses*:

[...] in re-enacting the roles of Telemachus and Odysseus, these characters remind us of what peoples have in common across the ages, thereby achieving one of the basic purposes of art, making man feel less alone.

(Kiberd in Joyce 1992 : xxix)

L'autore empirico che decide di darsi un'identità artistica firma pubblicamente un contratto con cui trasferisce debiti e crediti della produzione dell'opera d'arte verso il nuovo soggetto –potremmo dire quasi una persona giuridica– che rende conto della sua attività separatamente dal suo azionista empirico, il quale però resta sempre parte attiva nella vita societaria. La “Flann O’Brien spa” –proseguendo la metafora– diventa così una società a socio unico (l’anagrafico Brian O’Nolan), la cui ragione sociale è produrre letteratura nel mercato irlandese. Esattamente come le società reali, la “Flann O’Brien spa” deve pubblicizzare il suo prodotto, venderlo con l’obiettivo di avere un utile da distribuire ai soci, interfacciarsi e collaborare con altre società del settore (ad esempio la “The Bell” di Seán Ó Faoláin & Co. spa). Come le società, può chiudere, vendere o fallire. L’analogia risulta pervasiva e, a nostro parere, calzante soprattutto per il rapporto che intercorre tra la persona fisica (socio–autore empirico) e la persona giuridica (società–nome d’arte), stretto eppure nettamente separato per competenze e attività. Soprattutto, è evidente come la persona giuridica *non possa* esistere senza la persona fisica che decide di costituirla, mentre è vero il contrario.

Fin qui, è chiaro, tutto va bene fino a quando le società operano nei limiti della legge. Il garbuglio ermeneutico si rivela però quando da un solo nome d’arte si passa a molti. Cosa succede quando si aprono diverse società a proprio nome, come “John James Doe snc”, “George Knowall sas”, “Myles na gCopaleen srl”? Verrebbe il sospetto che tramite “società–scatole cinesi”, le quali sono azioniste incrociate l’una dell’altra, magari con sede legale in un’isoletta paradiso fiscale (o a fiscalità vantaggiosa, com’è l’Irlanda di oggi), si stia cercando di non pagare le tasse. Fuor di metafora, verrebbe il sospetto che l’autore empirico stia cercando di sfuggire il rapporto corretto che un autore dovrebbe avere col suo pubblico, e stia quindi cercando d’imbrogliarlo per ricavare un profitto illecito. Può essere un sospetto eccessivo, perché la legge consente queste procedure, ma ci induce ad avere (nuovamente) la giusta diffidenza dell’autore e ad approfondire i riferimenti che questo fa, invece di prenderli apriori-

sticamente per buoni, inficiando così la possibilità per una sospensione dell'incredulità. I bilanci societari saranno controllati con molta attenzione, invece che essere creduti sulla fiducia.

Questo caso, noi pensiamo, è quello di Brian O'Nolan, anche secondo le parole di un suo rarissimo saggio autobiografico apparso nel 1964 su *New Ireland*. Il quale, tanto per non essere mai univocamente chiaro, porta in calce il nome di Myles na Gopaleen:

Apart from a thorough education of the widest kind, a contender in this field [*literature*] must have an equable yet versatile temperament, and the compartmentation of his personality for the purpose of literary utterance ensures that the fundamental individual will not be credited with a certain way of thinking, fixed attitudes, irreversible techniques of expression. No author should write under his own name nor under one permanent pen-name; a male writer should include in his impostures a female pen-name, and possibly vice versa.

(Citato in Cronin, Anthony 1990 : 247; originariamente in *New Ireland*, March 1964)

Le quali parole complementano quanto è detto all'interno della 'Nature of Explanation Offered' all'amico Brinsley da parte dello studente/autore senza nome di *At Swim-Two-Birds* a proposito del suo lavoro letterario:

Characters should be interchangeable as between one book and another. The entire corpus of existing literature should be regarded as a limbo from which discerning authors could draw their characters as required, creating only when they failed to find a suitable existing puppet. The modern novel should be largely a work of reference. Most authors spend their time saying what has been said before - usually said much better.

(*At Swim-Two-Birds* : 25)

Naturalmente, quest'ultima possiamo anche non prenderla per buona, visto che si tratta di un'affermazione fatta da un personaggio fittizio e senza nome in un libro comico scritto da qualcuno che ha preferito celarsi dietro un'altra identità. Molti critici l'hanno presa sul serio (come Ninian Mellamphy, nel saggio "Aestho-Autogamy and the Anarchy of Imagination: Flann O'Brien's Theory of Fiction in *At Swim-Two-Birds*", contenuto in O'Keefe 1973) senza mettere nemmeno in discussione la possibilità che la stessa teoria fosse un pezzo di comicità. Noi la riteniamo invece la cosa

più probabile, trovandosi in un libro comico e non in un saggio critico sullo stile comico. Tuttavia, potrebbe corrispondere alla realtà, perché non tutto ciò che è comico è anche inattendibile, come si è già detto. Tutto sta nell'aver sempre i sensi all'erta e non dare nulla per scontato, puntigliosamente setacciando il grano dal loglio.

Creare troppe identità, dunque, non è come crearne una sola, il proprio unico alter ego al quale restare fedelmente appiccicati, e non è come avere un solo soprannome che ci accompagna per tutta la vita. Un'altra analogia la vediamo con il detto che fa: "È pericoloso per una donna avere un solo amante: è come essere sposata a due mariti", e spiega anch'essa molto bene quello che intendiamo. Creare tante identità è come avere molti amanti, i quali appunto non rischiano di diventare dei secondi mariti, ma restano nell'Harem per soddisfare capricci soltanto quando serve ed esservi ributtati senza implicazioni sentimentali quando si è finito con loro. Il marito, fuor di metafora il nostro nome proprio, è un punto saldo al quale aggrapparsi sempre. L'amante, è un *optional*: a volte serve, a volte no; e quindi con esso sussiste soltanto un rapporto di mera utilità.

Sotto questo punto di vista Brian O'Nolan sembra aver tenuto fede a quel suo proponimento semiserio. Ma noi pensiamo che la strategia sia anche più sottile di quello che vorrebbe fare apparire. Avere molti nomi (molti amanti, molte società), significa volersi presentare sotto molte sfaccettature diverse e fingere di (*fingere di*, cioè *giocare a*) non essere noi stessi, il nostro *io*, almeno in parte —la parte pubblica. I molti nomi, o le molte maschere di Brian O'Nolan ci presentano l'autore empirico da una quantità di diverse angolazioni ma non possono occultare l'unica personalità che dirige l'orchestra (o che beneficia degli utili delle sue società), così come Voltaire non può fare a meno di Jean-Marie Arouet, e Woody Allen di Allen Stewart Königsberg. Flann O'Brien e Myles na Gopaleen non sono persone diverse da Brian O'Nolan, sono solo sottolineature di tratti della stessa persona mentre si occupa di faccende differenti, inten-

ta a comunicare con la società dei cittadini irlandesi nella maniera a lei caratteristica che si è scelta.

Direbbe forse qualcuno che Pelè è una persona diversa dal semiconosciuto Edson Arantes do Nascimento, solo perché uno è stato il famosissimo calciatore, mentre l'altro è, diciamo, un incidente anagrafico? Dirà qualcuno che Pelè non ha scritto nulla e che l'uso dello pseudonimo comporta implicazioni intellettuali molto più complesse nel campo artistico. Se esaminiamo allora la scelta di Moishe Segal, un ebreo che già per i Bielorussi aveva un altro nome, slavizzato in Mark Zakharovič Šagalov, di diventare Marc Chagall e di creare paesaggi parigini surrealisti e dirompen-ti, è una scelta politica nel senso più ampio che accompagna la sua produzione artistica e la lega indissolubilmente al nome, *quel* nome che mostra *quelle* cose, la sua visione del mondo, che ha ricevuto nuova vita nell'Europa e nella Francia che ha favorito la sua maturazione come artista, un seppellimento e una rinascita a seconda vita con superamento di quella biologica legata al nome antico imposto dai genitori in un altro luogo del mondo.

Ma scegliere di chiamarsi Pelè per associare queste poche lettere alla rapidità dell'azione del gol, al coro dei tifosi allo stadio, ai riti moderni della consacrazione delle festività nei *circenses* popolari, ripresi, riprodotti e scanditi all'inverosimile, è davvero una scelta politica anch'essa, come associare il nome dell'eroe all'impresa e il nome dell'artista all'opera d'arte. Il calciatore, l'idolo delle folle, diventa Pelè, e non più il signor do Nascimento: si realizza uno spostamento ontologico analogo a quello del nuovo monsieur Chagall, e queste due personalità non sono autonome l'una dall'altra. Dietro il colpo di testa di Pelè c'è l'azione volontaria dell'lo di Edson Arantes eccetera, e dietro al pennello di Chagall possiamo vedere il turbinio di pensieri del tormentato Moishe e la sua storia di emigrato che vede il mondo con occhi diversi e decide dopo lunghe tribolazioni la sua patria di elezione. Lo possiamo vedere perché fortunatamente possediamo documenti che ce lo confermano. Di tempi più antichi, di Omero per esempio, ci è rimasto, come per la *rosa* di

Eco, solo il nome e le opere, mentre l'uomo è sparito assieme alle nevi *d'antan* —'right in that bucket'²⁴— e non possiamo così sapere se era il suo nome vero, o un soprannome, o un nome collettivo sotto il quale hanno scritto diversi autori, o ancora un'impostura di un falsario che ha usato il nome del famoso Omero a lui precedente, del quale però non ci è giunta nessuna opera, per scrivere *l'Iliade* e *l'Odissea*, le quali invece sono sopravvissute —molto probabilmente copiate da amanuensi irlandesi.

Insistiamo su queste puntualizzazioni sui nomi perché ci servono ad aprire l'orizzonte non soltanto sulla scelta e sull'uso che uno fa del nome inventato, ma anche della relazione che questo ha con la persona e l'autore empirici; e sempre ricordando la nostra ipotesi di partenza secondo la quale Brian O'Nolan è un autore comico immerso nella società, con la quale ha rapporti strettissimi intessuti attraverso strategie narrative interlacciate le une alle altre anche grazie a questo sapiente gioco di nomi e di relazioni fra i diversi pseudonimi. In questo momento stiamo ricostruendo un'identità perduta, e per questo le biografie hanno un'utilità se ci dicono che è stato davvero Brian O'Nolan (Nolan, Ó Nualláin, Úa Nualláin,...) a scrivere i suoi famosi romanzi sotto il nome di Flann O'Brien, e le colonne dell'*Irish Times* per più di venticinque anni sotto quello di Myles na gCopaleen prima e na Gopaleen poi, e gli altri svariati articoli sui giornali di provincia come George Knowall e John James Doe, senza dimenticare i capostipiti Brother Barnabas e Count O'Blather.

La risposta a questa interrogazione è articolata: abbiamo le prove che Brian O'Nolan, del quale esistono diverse compitazioni del nome in diversi documenti da lui firmati, è l'autore sotto diversi nomi d'arte di romanzi, racconti e articoli (oltre a testi teatrali e televisivi), nell'arco di tempo che va dal 1935 al 1966, anno della morte. Tuttavia, la bravura dell'autore nel creare dei personaggi, o delle *persone*, come appropriatamente si usa dire nel suo caso paragonandolo ad un drammaturgo che fa

²⁴ *The Best of Myles*, 'Research Bureau - A Handy Instrument' : 112-113. Dove si propone al pubblico l'invenzione di una 'snow-gauge', sorta di collettore per le nevi che cadono d'inverno, raccolte e convogliate in un secchio, da conservare per mostrarlo nei momenti in cui capita a tiro qualche giovane malinconico e imbevuto di poesia che mormora la famosa frase: 'mais où sont les neiges d'antan?', intonando la frase suggerita.

letteralmente vivere i caratteri sulla scena, ha fatto sì che si fosse creata una notevole confusione interpretativa attorno alla paternità delle opere, naturalmente voluta e fomentata dall'autore stesso, quando non anche dalla sua cerchia di conoscenti e collaboratori.

Questa confusione, perpetrata negli anni e fossilizzatasi anche nel discorso critico, riteniamo che sia da eliminare secondo il principio già enunciato di voler considerare il corpus di opere come una narrazione continua e coerente nelle sue varie forme e differenti supporti, tenuta assieme dal collante del rapporto con il lettore del tutto particolare che uno scrittore comico possiede. Il quale, lungi dall'appartenere alla casta dell'autore-dio di Joyce, trae la sua linfa dalla società e dal pubblico fino ad annullarsi in essi, non governando le sorti della narrazione che propone dall'inizio alla fine, bensì lanciando al pubblico richiami, come fa il burattinaio attraverso Arlecchino o Pulcinella, verso i grandi e piccini che assistono ai complotti dei 'suitable existing puppets', rivolgendo domande sulle azioni svolte in precedenza e chiedendo consigli su come andare avanti. In breve, rendendolo *co-autore* della finzione.

La critica finora si è indirizzata soprattutto verso i romanzi, tralasciando quasi del tutto la produzione giornalistica, la quale pure costituisce la gran parte, quanto ad ammontare di caratteri stampati, della creazione artistica di Brian O'Nolan. Inoltre, si sono assommate finora pericolose incongruenze, specialmente nei titoli dei libri, fra i vari pseudonimi dello scrittore, che vengono spesso ricondotti al più famoso Flann O'Brien. Ma anche nelle due raccolte che si occupano degli articoli scritti prima di *Cruiskeen Lawn* e per altri giornali irlandesi (*Myles Before Myles*, *Myles Away From Dublin*), non si rispetta la specificità di questi prodotti, riconducendoli alla facile etichetta di "variazioni sul tema di Myles".

Prima del primo romanzo, *At Swim-Two-Birds*, O'Nolan aveva cominciato a pubblicare nel giornale dello UCD, *Comhthrom Feinne*, come abbiamo detto, scrivendovi dal 1931 al 1935 sotto il nome di Brother Barnabas continuando poi come Count O'Blather nel *Blather*, rivista di breve

vita di sua ideazione e direzione. Dopo aver scritto un secondo romanzo, *The Third Policeman*, non pubblicato immediatamente, nel 1940 comincia una collaborazione con l'*Irish Times* per produrre una rubricina, *Cruiskeen Lawn* ('Little Brimming Jug'), che si andrà via via ampliando nello spazio e nel tempo, arrivando a dei picchi di sei volte la settimana su sei uscite del giornale, e giungendo fino al giorno della sua morte, il 1° aprile 1966. Da *An Béal Bocht*, del 1941, sul fronte dei *novels* è rimasto in silenzio fino al 1961, quando, in seguito ad una ristampa di successo del primo romanzo, è stato spronato a scrivere *The Hard Life*, seguito da *The Dalkey Archive* nel 1964. Nell'ultima decina d'anni della sua vita, aveva creato George Knowall e John James Doe, autori di rubriche comiche di tono leggermente più edulcorato rispetto a *Cruiskeen Lawn*.

Alla luce di quanto detto fino a questo punto sul ruolo dello scrittore comico e sull'uso dei nomi d'arte, non ci sembra né giusto né onesto trascurare tutta questa produzione, che ammonta grossolanamente a quattromila articoli e due milioni di parole, dall'analisi critica delle opere che Brian O'Nolan ha pubblicato nel corso della sua esistenza. E in quella dei suoi pseudonimi. Quello che si vuole fare in questo capitolo, come ampiamente anticipato, è quindi incorporare la produzione giornalistica tra le opere di O'Nolan ad un livello paritario con i *novels*.

Probabilmente l'obiezione più immediata a questa posizione è che un articolo di giornale non ha lo stesso valore letterario di un romanzo come opera dell'ingegno. E quella immediatamente seguente è che concesso che un articolo, anche se letterariamente valido, equivalga criticamente a un racconto, allora quattromila articoli sarebbero quattromila opere di finzione sullo stesso piano dei romanzi, con tutte le complicazioni che questo nuovo status comporta. Cominciamo dalle obiezioni perché sono le stesse che sono sorte a noi quando abbiamo cominciato a pensare l'opera di Brian O'Nolan in questi termini, e cominciare difendendo i propri principi può giovare all'impresa non proprio ortodossa che stiamo intraprendendo. Per chi ne dubitasse, l'aggettivo 'ortodosso' non ha per noi un valore positivo.

Innanzitutto, dare un giudizio di “valore” letterario è sempre una faccenda rischiosa, non intendendosi mai alla perfezione su cosa precisamente questo valore sia, e a cosa serva. Bisognerebbe capire bene quale sia il sistema di riferimento in base al quale definiamo valori e disvalori. Di un’opera letteraria, il sistema di riferimento è senza dubbio la cultura, nel senso più ampio che possediamo di questo termine. Bisognerebbe studiare gli effetti che un’opera o un pensiero producono nell’ambito della cultura, per capire la loro importanza o almeno se valga la pena di scrivervi sopra una tesi di dottorato. Ma anche della cultura esistono ideologizzazioni differenti, ed è soprattutto il concetto di cultura *comune* fra le *élites* e le masse che fa tribolare i teorizzatori. Il libro di Terry Eagleton *The Idea of Culture* (Eagleton 1997) affronta questi problemi in maniera secondo noi illuminante. Parlando del concetto di cultura comune in T.S.Eliot e Raymond Williams, spiega prendendoli ad esempio di due opposte visioni:

For Williams, a culture is common only when it is collectively made; for Eliot, a culture is common even when its making is reserved to the privileged few. For Williams, a common culture is one which is continuously remade and redefined by the collective practice of its members, not one in which values framed by the few are then taken over and passively lived by the many. For this, he prefers the term ‘culture in common’.

(Eagleton 2000 : 119)

Nei due teorici presi in esame, queste osservazioni erano nate dal riconoscimento che una cultura *comune* non è una cultura *uniforme* –sulla diversità e pluralità di questa sono entrambi d’accordo– ma mentre per Eliot ‘that unevenness springs ironically from a rigid structure of levels’, per Williams è più corretto vedere ‘the diversity of a common culture as the result of its involving so many agents’ (121). La conclusione è che

Whereas for Eliot the culture is common in content, being royalist, ruralist and Anglo-Catholic, its commonness for Williams lies chiefly in its political form.

(121)

Così se Eliot, con i suoi livelli di differente coscienza sociale, resta comunque ancorato ad un'idea di cultura (di ascendenza culturale) a cui tutte le classi partecipano, sebbene con una gradazione di consapevolezza differente —le *élites* autocoscienti, le masse istintive— Williams oppone una cultura come 'a very complex system of specialised developments' (122); sistema per il quale, evidenzia infine Eagleton, si possono creare le condizioni di esistenza 'only by politically securing what he rather evasively calls the 'means of community', by which he means, in effect, socialist institutions' (122). Perché proprio le istituzioni socialiste? Perché

Only through a fully participatory democracy, including one which regarded material production, could the channels of access be fully opened to give vent to this cultural diversity. To establish genuine cultural pluralism, in brief, requires concerted socialist action. [...] For Williams, then, what matters most is not cultural politics, but the politics of culture. Politics are the condition of which culture is the product.

(122)

Eliot, pure mosso da un *impetus* simile a quello di Williams, per via delle sue convinzioni religiose giunge a narrare di una cultura rigidamente e gerarchicamente divisa nel tentativo di non perdere la bussola del mondo, mentre Williams ammette che non si può definire in maniera totale la cultura nel momento stesso in cui si riconosce che possiede dei *gap*, degli spazi non ben circoscrivibili in cui essa stessa non riesce ad essere autocosciente, per via delle sue ovvie limitazioni di prodotto di un corpo sociale che tenta di osservarsi dall'esterno, riuscendoci solo fino ad un certo punto e limitandosi alle possibilità di una soggettività che tenta di (finge di?) oggettivizzarsi. Williams riconosce che essa è il prodotto di molti di coloro, se non di tutti coloro, che sono enti attivi all'interno della società, "autori" veri e propri, anche se in proporzioni sbilanciate all'interno di regolamentazioni politiche in cui a tutti non sia data la stessa possibilità di parola. Eagleton vi riconosce, diremmo abbastanza giustamente, l'accento all'ideale socialista, perché è l'unico che in teoria non preclude l'accesso all'autorialità comune *a priori* a determinate classi di persone.

Se, quindi, appoggiando un'idea di cultura in cui pensiamo che un qualcosa che abbia valore in essa sia qualcosa che contribuisca a dare la direzione che una cultura prende, ovvero qualcosa che spinga i fruitori della cultura (il pubblico, la gente) a diventare in misura maggiore "auto-ri", non possiamo non dirci d'accordo con la lettura di Williams che fa Eagleton –sebbene il suo discorso sulla cultura, e sul rapporto tra cultura e natura, sia molto più ampio e articolato, e muova poi delle critiche a chi, come i postmodernisti, ha utilizzato Williams per "culturalizzare" tutto, natura compresa.

Se vediamo la cultura come un corpo in fermento a cui, date le condizioni ideali, tutti possano partecipare, ed aumentiamo la complessità delle relazioni che alla fine determinano la facciata di questa cultura, allora è ben evidente il valore che gli articoli di Myles (ma anche di Brother Barnabas) assumono, aprendo le porte dell'autorialità ai lettori, in maniera tale da creare se non proprio un rapporto socialista, almeno un rapporto tra pari. E come si aprono, queste porte? Con il comico, il quale, fondandosi su un rapporto complesso di fiducia e diffidenza, invita esplicitamente il lettore a non accettare acriticamente ciò che le parole stampate dicono, e ad indagare le possibilità di significati nascosti, generando tramite il riso interpretazioni nuove e non sospettate nemmeno da chi quelle cose le ha scritte. Il valore letterario di questi pezzi, in questo contesto, lo riteniamo rilevante per il movimento in senso democratico che provoca nella *readership*, ancora maggiore di quello che potrebbe avere un singolo libro –possiamo fare un confronto immediato con *At Swim*– in virtù dei molti anni in cui sono stati pubblicati, mantenendo un rapporto costante e fiduciario, nonché coerente, con i lettori.

Crediamo poi, a seguire, che non si debba distinguere la qualità di uno scritto sulla base del supporto su cui è pubblicato, perché siamo convinti che questo sia assolutamente indifferente a quello; e se influenza c'è, questa si esplica su piani diversi dalla inclusione o meno nella classe

della “letterarietà”²⁵. Se Beckett avesse scritto, all’apice del successo del suo teatro dell’assurdo, una pièce sul verso di un rotolo di carta igienica, probabilmente sarebbe stato accolto come grande ed intelligente “provocazione”. Shakespeare scriveva senza dubbio su dei poveri fogli o su avanzi di carta di altri le sue prime opere da drammaturgo squattrinato, e Petronio vergava il suo *Satyricon* graffiando con un bastoncino sulle famose tavolette di cera di cui ci parlano Cicerone ed Ovidio, che anch’essi utilizzavano. L’epopea di *Gilgamesh* ci è arrivata su tavolette d’argilla, e Orazio ci ricorda che è la poesia, l’opera, che sopravvive al mezzo di trasmissione, perché *aere perennius*, più duratura del bronzo. Non ci pare, per dire di altre arti, che il ciclopico Mosè di Michelangelo sia considerato migliore o peggiore della piccola Gioconda di Leonardo, né per materia né per dimensioni. Benjamin, parlando nel suo famoso saggio sull’opera d’arte, spiana la strada a considerare perfino il film, benché privo dell’aura di *hic et nunc* delle opere d’arte uniche ed irripetibili, come un’opera d’arte anche se tecnicamente riproducibile, impostando finalmente il discorso critico su un piano diverso, separando l’opera dal supporto. Senza un’impostazione del genere, sarebbe mai stata concepita una *Merda d’artista*?

Semplicemente, pensiamo che non dobbiamo lasciarci ingannare, perché non tutto quello che è scritto su un giornale quotidiano è cronaca o quotazioni di borsa, algidi ed indifferenti dati che niente hanno a che fare con l’arte —anche se non siamo del tutto sicuri che i teorici del postmoderno non abbiano detto qualcosa in proposito. Tantissimi romanzi di Dickens sono stati pubblicati prima di tutto su giornali, sebbene in quel caso fossero periodici eminentemente letterari, e la stessa cosa è successa in Francia per le storie di Balzac e Dumas. Ma anche nei quotidiani generalisti degli ultimi cent’anni si trovano pure parti del giornale che non sono dedicate alla notizia meramente informativa, bensì rivelano caratteristiche di articolo di commento, quindi di opinione personale (soggettiva)

²⁵ Anche se Jacobson, ribadendo il credo canonico del formalismo, diceva che ‘l’unica preda dello studioso di letteratura deve essere non la letteratura ma la letterarietà’ (cit. in Lukács 1976).

che tradisce un'elaborazione stilistica la quale non tende a mettere in evidenza i fatti, bensì le interpretazioni; non la materia, ma la sua trasformazione. Chi ha visto *Citizen Kane (Quarto potere)*, sa di cosa stiamo parlando. L'espressione delle opinioni comporta un uso diverso della lingua e della retorica, per portare in superficie alcuni tratti e nascondere o alleviarne altri. Si basa sull'ipotassi, sull'uso abbondante di figure retoriche, sugli avverbi, sulla complicità esplicita fra autore e lettore, sulle citazioni, sulla cultura e su molte altre cose che non sono chiamate in causa in un qualsiasi altro articolo di cronaca, che arriva raramente ad usare il congiuntivo perché ha come lettore modello colui che vuole semplicemente venire a conoscenza di cosa è successo in un dato luogo a una data ora. Nello stesso contenitore, quindi, è possibile che possano convivere tipologie differenti di scrittura, e fra queste il comico. Resta affidata al lettore la capacità critica, o 'della distinzione'.

Nel corso degli anni la disposizione grafica degli elementi della pagina di giornale —il *layout*— è cambiata parecchio. Oggi ogni articolo è rubricato abbastanza rigidamente in spazi assegnati senza possibilità di eccezioni. Esistono le pagine del "Primo Piano", che trattano dei fatti del giorno; ci sono le pagine delle lettere e dei commenti; ci sono pagine intere di pubblicità a colori, ed infine la cultura, l'economia e lo sport. È obiettivamente difficile che un articolo di commento svicoli dal suo posto assegnato, o che una pagina contenga più di due rubriche distinte, per non confondere il lettore moderno. Certo, anche il 4 ottobre 1940, giorno della prima rubrica *Cruiskeen Lawn*, firmata da 'An Bróc' ('The Badger'), che dopo pochi giorni sarebbe diventato 'Myles na gCopaleen', esisteva una divisione logica delle notizie. Il giornale aveva poche pagine, per via della carta che già cominciava a scarseggiare durante la guerra. Nelle prime pagine c'erano gli annunci economici e le quotazioni dei mercati azionari e all'ingrosso di tutti i generi. Poi seguivano le notizie dall'estero e dall'interno, quindi le lettere al direttore e i commenti. Con grafica spartana, rigorosamente sette colonne divise da linee continue verticali e

come separatore tra le varie rubriche soltanto semplici linee orizzontali. Tuttavia, proprio la scarsità del supporto dovuta alle restrizioni di guerra gettava le basi per una *readership* alla quale era richiesto uno sforzo critico maggiore. *Cruiskeen Lawn* veniva a trovarsi nella cosiddetta 'leader page', ossia la pagina dei commenti e delle lettere al direttore, mescolata (come anche la semiseria *An Irishman's Diary*, a tutt'oggi in vita nel giornale) con piccole pubblicità, comunicazioni "di servizio", lettere. Eppure, nessuno aveva dubbi sul tono del discorso (a parte qualche lettore che poi scrisse per protestare): esisteva un criterio oggettivo di riconoscimento della letterarietà di un pezzo, e i lettori del giornale lo sapevano bene.

Per questi motivi perciò, per la sua natura intrinseca di pezzo letterario, o di finzione, all'interno di un *medium* che non è principalmente letterario, ma che lo può essere in parte o anche del tutto²⁶, e per il valore che il comico secondo noi possiede all'interno di un ideale di cultura in cui la partecipazione autocosciente non è data e rigida, ma deve essere estesa al maggior numero di attori, non riteniamo dunque che la produzione giornalistica debba essere considerata minore o inferiore rispetto al corpus narrativo di romanzi e teatro, ma vada inclusa interamente a pieno titolo e a pari merito.

Cruiskeen Lawn dell'11 gennaio 1941 comincia così:

A lady lecturing recently on the Irish language drew attention to the fact (I mentioned it myself as long ago as 1925) that, while the average English speaker gets along with a mere 400 words, the Irish-speaking peasant uses 4,000. Considering what most English speakers can achieve with their tiny fund of noises, it is a nice speculation to what extremity one would be reduced if one were locked up for a day with an Irish-speaking bore and bereft of all means of committing murder or suicide.

My point, however, is this. The 400/4,000 ratio is fallacious; 400/400,000 would be more like it. There is scarcely a single word in Irish (barring, possibly, *Sasanach*) that is simple and explicit.

(*Cruiskeen Lawn*, 11th January 1941)

²⁶ Basti ricordare le prime esperienze di uno dei padri del giornalismo, Steele, incidentalmente un irlandese, il quale nel suo *Tatler* e poi nello *Spectator* rifletté innanzitutto il suo essere scrittore, riferendo fatti mantenendo tuttavia uno stile ed una mimesi letteraria, grazie alla cornice di finzione entro la quale venivano raccontati romanzescamente gli avvenimenti che oggi chiameremmo di cronaca.

Seguono, a supporto della tesi, numerosi esempi di ricchezza di significati ed ambiguità (si tacerà ora sulla ricorrenza del tema). Nella stessa pagina, a seguire la rubrica sulla stessa colonna si vede un titolo: 'Scarcity of Fruit in Cork', mentre proprio a fianco c'è un titolo a due colonne in corpo 20: 'R.A.F.'s DAY AND NIGHT RAIDS - Bombs on Germany, Italy, France and Norway', con a seguire i titoletti: 'Naples and Palermo', 'The Damaged Warship', 'German Oil Plant-Explosion and Fire', 'Channel Ports Attacked During Daylight'. Siamo in piena guerra e questo bel tomo ci viene a parlare della ricchezza linguistica di due popoli che, a seconda delle sorti ancora incerte del conflitto in atto, potrebbero poi anche non esistere più, o almeno non conservare la lingua di cui si sta parlando? Ebbene, è così. *Cruiskeen Lawn* poteva permettersi di ignorare il presente fortissimo e vicinissimo per lanciarsi nei meandri dell'intelligenza delle cose, sublimando i richiami bellicosi in teorie di percorsi mentali. Ed essendo cominciata nell'Ottobre del 1940, questa colonna, che a detta dei commentatori ebbe proprio i suoi momenti più squisitamente comici fino a grosso modo la fine del conflitto, si trovava quotidianamente a dover fare quel salto kierkegaardiano nella *sfera limitata di significato* che Berger, richiamandosi alle teorie di Alfred Schütz, ipotizza che sia l'intrusione insistente del comico nella nostra vita quotidiana. Salto, in questo caso, piuttosto alto. Ogni articolo comincia con un'introduzione che sembra volerci portare da qualche parte che poi non è affatto dove si andrà a finire al termine della rubrica. Ad esempio:

Several people have written to compliment me on my drawings and to express astonishment at the variety of styles I can adopt. Particularly have I won golden opinions, not to say encomia, as a result of my mastery of the old-time craft of the woodcut.

It is true that my drawings are fine things. They satisfy the human appetite for what is pleasing and well-made. It is no lie to say that they are delightful.

How do I do it?

I cannot say. Genius, take it how you will, is an odd thing. Talent, yes—that can be analysed and explained. But not genius.

(*The Best of Myles*, 'The Plain People of Ireland' : 79)

Sembra ovviamente che si cominci un discorso di tipo filosofico sulla natura del genio. Ma mentre si prosegue invece sulla costituzione delle dita dell'artista, così abili ad incidere il legno per creare le sue figure, e si devia sul volto dell'autore che, presumibilmente, è preso da un attacco di narcisismo, interviene l'inaspettato:

My face, too—

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

Myself: Certainly

(79)

Per inciso, è con questo articolo che inaugura il “filo” del ‘Plain People of Ireland’, uno dei suoi più famosi, introducendolo così, quasi casualmente mentre parlava di argomenti decisamente altri, e alti, i quali però toccano tutti, e quindi anche la Gente Semplice d'Irlanda. Pezzi come questi, che ammiccano direttamente al *tu* (e che ricordano l'invocazione di Baudelaire all'*hypocrite lecteur* o, se si vuole, il guardare “in camera” di un attore cinematografico che nel corso del film parla allo spettatore immaginario), sono molto comuni in Brian O'Nolan, il quale vi farà spesso ricorso. Come in quelli citati sopra, i suoi articoli non vogliono nemmeno avere a che fare con quanto è trattato nel resto del fascicolo di carta che si compra. Sono invenzioni, finzioni che controbilanciano quasi necessariamente la prosa asciutta e paratattica dell'articolo di cronaca. Rientrano nella tradizione di rubriche come *By The Way*, del famoso giornalista J. B. Morton, ‘Beachcomber’, che appariva regolarmente presso il *Daily Express* in Inghilterra già da poco dopo la Prima Guerra (e che sopravvisse per moltissimi anni): era un esempio di creazione di “fili” drammatici, di situazioni e personaggi standard propri della prosa di finzione, ed è stato sicuramente fonte d'ispirazione per il giovane O'Nolan che leggeva le copie che arrivavano in Irlanda.

Nella nostra età postmoderna degli anni 2000, basta avvicinare un numero qualsiasi dell'*Irish Times* degli anni 1940 a un qualsiasi quotidiano di un qualsiasi Paese Occidentale per vedere come in un'imbarazzante e quasi comica povertà del tempo di guerra e della carenza di carta, raf-

frontata con la logorroica traboccanza di un quotidiano interamente a colori di ottanta pagine più inserti, supplementi e volantini pubblicitari allegati, le misere quattro pagine fossero talmente dense da essere affascinanti quanto le ottanta superflue e dispersive. Possibile che con una guerra in corso si trovasse lo spazio per una rubrica come *Cruiskeen Lawn*? Lasciavano fuori qualcosa dalla cronaca dei fatti? Tolti i censurabili, non ne rimanevano abbastanza per riempire tutto il giornale? C'era forse troppo desiderio nel pubblico di lettori di *saltare*, non curandosi di cosa succedeva intorno?

Sono cambiati i gusti, sono cambiati i paradigmi, è cambiata l'educazione, i vestiti, la morale e le priorità. Tutto, insomma. Ma non è cambiata l'esigenza di scivolare dalla piatta e mera realtà alla dimensione che ci consente di smaltire il nostro anelito alla conoscenza; esigenza che viene quasi sempre soddisfatta con una buona dose di comico. Anche nel periodo di guerra, ora lo sappiamo, c'era bisogno di ridere: e come in Francia si continuava a ballare e ad essere spensierati al *Moulin Rouge*, in Italia si andava al Varietà, ed in Inghilterra al *Music-Hall*, così si replicava sui giornali con quello che portava la mente altrove rispetto alla crudezza della dimensione bestiale umana. I prigionieri ebrei dei campi di concentramento, anche loro depositari di una tradizione comica grazie al senso dell'umorismo raffinato nei secoli di emarginazione dalle società, sono riusciti a tirare avanti in posti che assomigliavano pericolosamente a gironi dell'Inferno. Chi ne è uscito, racconterà che le barzellette si dicevano anche in prigionia, parodiando le guardie, scambiandosi battute e soprannomi, e perfino ironizzando sull'odore di carne bruciata scambiato con gioia per un attimo ed inconsapevolmente per preparazione di bistecca alla griglia come pranzo.

Dovremmo esserci ormai abituati, crediamo, come lettori di giornali postmoderni, ad una presenza di generi così mescolati anche nel mondo del giornalismo, eppure si stenta a riconoscere nel dibattito accademico su Brian O'Nolan, pure riattivato dall'emergenza dei *Cultural Studies*, l'enorme importanza del suo lavoro pubblicato sui giornali. Non vediamo

niente di sconvolgente nel volerci avvicinare con occhi di critici letterari a degli articoli comparsi su un quotidiano, e ad accostarli alle forme che meglio conosciamo del romanzo, certamente più riconoscibile *fisicamente* solo perché limitato nello spazio e nelle forme del volume a sé stante, ma secondo logica presente potenzialmente in ogni dove.

Si dovrebbe magari cominciare un discorso sulla misura in cui il mezzo concorre a dare forma al contenuto. Ci viene in mente un esempio contemporaneo sotto gli occhi di tutti: la brevità del messaggio di testo nei telefoni cellulari, dove è innegabile che la riduzione spaziale abbia favorito la nascita di nuove forme di comunicazione verbale, che costrette dai famosi 160 caratteri hanno dovuto condensare vecchi significati in nuovi lessemi e grafemi. Allo stesso modo, la brevità dello spazio assegnato ad un articolo per forza di cose modifica il modo in cui lo scrittore si pone di fronte alla materia da trattare, arginando in un ristretto numero di parole la creatività. Ma nel caso del comico non si tratta di un ostacolo, bensì di un vantaggio. Ritrovandosi dotato di una lunghezza grosso modo pari a quella delle storielle o delle barzellette, Myles na Gopaleen non può che sguazzare nelle grandi pagine dell'*Irish Times*, avendo a disposizione il *timing* giusto per ottenere l'effetto che un pezzo comico vuole ottenere. E per la comicità, la brevità è tutto.

Secondo noi, l'essersi trovato in un quotidiano piuttosto che in un libro, per *Cruiskeen Lawn* ha rappresentato un fattore di amplificazione piuttosto che di limitazione. Ribadiamo che, se esistono persino dei concorsi letterari riservati a racconti misurati in messaggi SMS, perché oggi è così difficile parlare degli articoli di una rubrica comica? La finzione (e quindi la letteratura), crediamo, è dove qualcuno stabilisce che c'è, dove si decide che qualcuno dice o scrive cose che tendono a sovvertire l'ordine delle cose e delle convenzioni che socialmente ci confortano per scuoterci e portarci su piani di logiche differenti. Dove, in breve, le *sferre convenzionali di significato* vengono messe alla prova da nuove logiche che ne sfidano i principi. La cultura, così come ne abbiamo parlato finora, necessita per la sua massima fruibilità di una politica di apertura e di in-

coraggiamento all'autocoscienza verso il maggior numero di persone. E il comico —una *rubrica* comica, soprattutto— noi crediamo sia il mezzo letterario che più contribuisce a questa costruzione *in comune*, secondo le parole di Williams. *Cruiskeen Lawn* è letteratura, e come tale va trattata.

La seconda obiezione che troviamo fondata al nostro atteggiamento, quella di come considerare una tale massa di articoli, se tanti piccoli racconti separati da analizzare uno a uno oppure un monolite romanzesco da studiare nella sua interezza, trova fondamenti per la sua risposta in due saggi apparsi a molti anni di distanza l'uno dall'altro. Il primo è di J.C.C. Mays. In *Literalist of the Imagination*, sostiene che Brian O'Nolan abbia scritto fondamentalmente tre capolavori: i suoi due primi romanzi, più la raccolta *The Best of Myles*. Ora, la raccolta degli articoli di *Cruiskeen Lawn* che porta quel nome non l'ha compilata lui, ma è stata curata dal fratello, Kevin O'Nolan, dopo la sua morte —e, ancora una volta, impropriamente intitolata a Flann O'Brien. Tuttavia Mays la considera un'opera sua perché vi trova molte coerenze interne che si sono mantenute costanti negli anni, ritenendo la più importante fra di queste la presenza dello *humour*, non intimando nella sua leggerezza implicazioni morali, ma puntando alla ingenuità di chi era il preso in giro di turno, e senza eccessivi coinvolgimenti da parte dell'autore:

The quality of humour in *The Best of Myles* is above all witty in the extent of its remoteness from emotional entanglement.

(in O'Keefe 1973 : 98)

Sebbene Mays scrivesse nel 1973, e dopo *The Best of Myles* fossero uscite molte altre raccolte di articoli, intendeva riferirsi comunque all'intera "collezione" di *Cruiskeen Lawn*, dal 1940 agli ultimi articoli. Trovava Myles una *persona* che con questo suo particolare tipo di umorismo —al quale comunque non riesce a dare né un nome né una definizione, ammettendo che il modo migliore per definirlo sia in via negativa (99)— fosse comunque un autore fittizio sufficientemente credibile, qua-

lunque fosse stata l'ampiezza della raccolta di scritti, e qualsiasi delle oltre quattromila colonne fosse stata inclusa nella scelta.

Il secondo è Stephen Young, il quale in *Fact/Fiction: Cruiskeen Lawn* (in Clune & Hurson, eds. 1997 : 111 segg.) parlando di tutta la produzione giornalistica ancora non adeguatamente affrontata dalla critica, afferma che

I think this enormous work should be recognised as a new kind of satire, perhaps even as a new kind of novel, artful, compendious, and completely successful in its evasion of the specialist, coterie readership that gathers around the novels of Joyce and Beckett.

(118)

Il punto focale di questa critica di Young è che il corpus di scritti apparsi sui giornali, sebbene supporti considerati a priori deperibili e quindi non artistici per loro stessa natura, comparati con la durevolezza dei tomi rilegati, conserva caratteristiche simili a quelle che ha lo stile di O'Nolan nei romanzi più famosi: digressività, voci discordanti (potremmo dire noi: dialogismo), anonimità della scrittura (117). Trova quindi pertinente ipotizzare un'unità di intenti tra giornalismo e romanzi. È interessante notare anche l'apparentemente distratta osservazione che fa quando dice:

Yet any human being who has signed on to write a regular article for a newspaper, even if only three or four a week, has to have a strategy for those occasions when the muse is away on other business. Myles's practice at those times was to exploit his reading. He would construct a column of extracts, sometimes with commentary, sometimes without, [...] I think there is a pattern in the wild variety of these extracts.

(113)

Questo *pattern*, come abbiamo detto prima, pensiamo che in effetti si ritrovi prima di tutto nel ruolo di scrittore comico —con tutte le implicazioni sociologiche del fatto— e in secondo luogo in quelle caratteristiche comuni di creazione di una cornice di finzione che fanno sì che gli articoli si accompagnino ai romanzi. L'identificazione di una "strategia" per i momenti di mancanza d'ispirazione, nell'idea di Young, dovrebbe rivelarci che la costruzione di una personalità, o meglio di una *persona*,

sempre nel senso teatrale del termine, non è lasciata all'improvvisazione, bensì è un calcolo raziocinato e complesso. E per essere stato portato avanti per ben oltre 25 anni, è sicuramente un calcolo ben strutturato che ha dato delle soluzioni matematicamente ammissibili.

John Wyse Jackson, curatore di due delle raccolte di articoli di O'Nolan, *Myles Before Myles* (1988) e *At War* (1999), ha scritto delle illuminanti introduzioni ad entrambi i volumi. Anch'egli percepisce la stessa unità d'intenti nello scrittore quando, evidenziando quanto sia stato arduo ritrovare e catalogare la massa dispersa dei brevi pezzi di bravura, dice:

I began to think of *Cruiskeen Lawn* as some unidentified subspecies of the fiction family, a random, episodic, wildly innocent rough beast of a 'novel', in which the novel form itself has been stretched to screaming point and beyond.

(*At War* : 11)

Sia Mays che Young che Jackson, a distanza di tempo l'uno dall'altro, hanno rilevato che era possibile trovare un'unità di intenti nella lunga carriera di scrittore effimero di Brian O'Nolan. O perlomeno, hanno pensato che una produzione così massiva e così qualitativamente originale dovesse nascondere sotto la patina di precarietà qualcosa di più, qualcosa preso in prestito dal romanziere Flann O'Brien. Oppure, addirittura e al contrario, qualcosa che da Myles è poi stato prestato allo scrittore di tomi rilegati. Noi pensiamo che siano vere entrambe le cose. L'esistenza di una strategia, l'unicità della *persona*, la letterarietà della produzione, sono tutte cose che possono convivere. L'intero corpus di *Cruiskeen Lawn* può essere considerato come un lungo, avvincente romanzo —il sesto— di Brian O'Nolan.

La difficoltà materiale per costruire l'oggetto dell'analisi risiede nel mettere assieme i capitoli —gli articoli— di questo libro. Ma questo si può fare, ed è stato già fatto. Le varie raccolte che sono uscite negli anni dopo *The Best of Myles* hanno già realizzato una buona parte del lavoro. Ormai esistono almeno sette libri di raccolte di articoli presi da *Cruiskeen Lawn*, e gli annali dell'*Irish Times* sono a disposizione in molte bibliote-

che, irlandesi e non. L'obiezione che sia impossibile ottenere il "libro completo", cioè la raccolta integrale di tutti gli articoli pubblicati, pena l'illeggibilità del libro stesso, può essere respinta sul campo della natura stessa dei capitoli. In questo caso, l'abilità dell'autore nello sfruttare la doppia natura di *Cruiskeen Lawn* viene in aiuto della tesi che andiamo esponendo: ogni articolo di giornale è concepito per essere letto singolarmente, *ergo*, paradossalmente, anche leggendo una sola colonna di *Cruiskeen Lawn*, o, diciamo per amore del principio di realtà, soltanto una delle raccolte, noi avremmo letto il messaggio essenziale che Myles na Gopaleen voleva indirizzare al lettore modello. Il giornalista che tiene una rubrica, come l'artista di strada, sa benissimo che possono verificarsi *disturbi* nella comunicazione (in questo caso, il mancato acquisto di una copia del giornale da parte del lettore, per esempio), ed è tenuto a riassumere, ogni tanto, le "puntate precedenti", così che il lettore che arriva *in medias res* riesca ad entrare nel gioco comunicativo il più presto possibile. Questa regola a cui ci si attiene nella scrittura di rubriche fa sì che, se alcune uscite non sono state lette (od incluse nella raccolta), il messaggio riesca a giungere comunque a destinazione. Per fare un esempio per tutti, basti pensare al famoso 'Book-Handling Service', che viene introdotto, chissà perché, in Tedesco ('BUCHHANDLUNG'), spiegato sommariamente nei dettagli e poi ripreso in varie puntate successive:

THE WORLD OF BOOKS

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

(*The Best of Myles* : 18-19)

It will be remembered (how, in Heaven's name, could it be forgotten) that I was discoursing on Friday last on the subject of book-handling, my new service, which enables ignorant people who want to be suspected of reading books to have their books handled and mauled in a manner that will give the impression that their owner is very devoted to them.

(*The Best of Myles* : 20)

BOOK HANDLING

I promised to say a little more about the fourth, or Superb, grade of book handling.

The price I quoted includes the insertion in not less than ten volumes of certain old letters, apparently used at one time as bookmarks, and forgotten. Each letter will bear the purported signature of some well-known humbug who is associated with ballet, verse-mouthing, folk-dancing, wood-cutting, or some other such activity that is sufficiently free from rules to attract the non-brows in their swarms.

(*The Best of Myles* : 22)

Tramite questi richiami a discorsi precedenti, l'autore si riallaccia ad un discorso aperto, che anche chi interviene ad argomento iniziato può comprendere. Non è molto differente, questa tecnica, da quella dei cantastorie che nel corso delle loro narrazioni, ogni tanto riepilogano gli avvenimenti passati a beneficio di chi non è stato attento o di chi è arrivato in ritardo, ed è un procedimento fondamentale e poco studiato che O'Nolan impiega anche in un contesto in cui apparentemente non serve, cioè il romanzo:

Synopsis, being a summary of what has gone before, FOR THE BENEFIT OF NEW READERS: DERMOT TRELIS, an eccentric author, conceives the project of writing a salutary book on the consequences which follow wrong-doing and creates for the purpose

THE POOKA FERGUS MACPHELLIMEY, a species of human Irish devil endowed with magical powers. He then creates

JOHN FURRISKEY, a depraved character [...]

(*At Swim-Two-Birds* : 60-61)

Non ci porta, un uso del genere di questo stratagemma, entro i confini della finzione del personaggio pubblico che parla ad una folla sulla pubblica piazza, magari durante una festa popolare? Il romanzo, genere borghese nato per essere 'administered in private', secondo le parole dello stesso O'Nolan, trova qui una nuova collocazione pubblica, confrontata a voce alta con l'interazione del pubblico invece che nel silenzio di ricchi salotti o studi privati. La creatura letteraria, che era nata con pretese di seria genealogia ed alta cultura, viene ributtata nel marasma della *cultura in comune*, e deve subire le critiche anche di chi, fino a quel momento,

non ha avuto autocoscienza di far parte di un gruppo sociale capace di autorialità. Ed è, questo, un procedimento che solo ad un comico o ad un giornalista poteva venire in mente, abituate come sono queste figure a lavorare in un ambito costantemente percorso da voci dissonanti, lontano dall'ovattato salotto. Non solo gli articoli, dunque, ma anche i romanzi vengono contagiati dalle tecniche della poesia popolare, tanto cara ad O'Nolan, i quali includono nella loro morfologia le tecniche classiche di sollecitazione e partecipazione del pubblico, presupponendo distrazione dell'audience e disturbi della comunicazione che vanno colmati costantemente onde non far svanire la magica atmosfera con una interruzione della licenza dalle regole e far effettuare agli spettatori il *salto* all'indietro nella quotidianità. Ogni autoreferenzialità della scrittura ricalca il medesimo metodo impiegato dai *fili*, dai poeti sacri antichi e dai cantastorie, ed è anche il medesimo che impiega Joyce ed impiegherà Beckett, rifacendosi anche loro alla tradizione orale, come rimarca Kiberd, non per gratuità ma con un ben preciso fine di comunicazione:

All those references by *Ulysses* to itself are not facile tricks, but genuine attempts to assist the reader's understanding of the book.

(Kiberd in Joyce 1992 : xxxi)

Joyce's interventions form an organic part of *Ulysses*, which is unthinkable without them. They initiate an autocritical tradition of the Irish novel, further developed by Samuel Beckett and Flann O'Brien (the latter in *At Swim-Two-Birds* offers the reader three possible openings and has his narrator remark that a satisfactory novel should be a self-evident sham to which the reader could regulate at will the degree of his credulity).

(Kiberd in Joyce 1992 : xxxii-xxxiii)

E come ricorda Bachtin, in generale l'inclusione dell'autore nell'opera è una caratteristica fondamentale del romanzo moderno, in cui la distanza autore-lettore diminuisce progressivamente, mentre la mimesi assume di converso caratteri che richiamano l'originale esperienza reale:

È proprio questa nuova posizione dell'autore primario, formale nella zona di contatto col mondo raffigurato a rendere possibile la comparsa dell'immagine dell'autore nel campo della raffigurazione. Questo nuovo statuto dell'autore è

uno dei risultati più importanti del superamento della distanza epica (gerarchica). Quale enorme significato formale-compositivo e stilistico abbia questo nuovo statuto dell'autore per lo specifico del genere letterario romanzesco è cosa che non ha bisogno di essere spiegata.

(Bachtin 2001 : 469 "Epos e romanzo")

Ogni raccolta, o se vogliamo l'insieme delle raccolte di articoli, costituisce allora a nostro parere un campione "statisticamente rilevante", rappresentativo anche degli articoli che non sono stati raccolti. D'altronde, come quando si fa un sondaggio, è matematicamente provato che non serve chiedere a 60 milioni di persone cosa pensino del Governo: è sufficiente chiederlo a 1000 e moltiplicare il risultato, perché se si effettuasse una verifica chiedendo effettivamente ad ogni singola persona la sua opinione, il risultato sarebbe molto simile a quello del campione, con variazioni "non significative", ovvero che non modificano il giudizio emesso in base ai risultati del campione. Sebbene siano uscite molte raccolte, quelle che hanno seguito *The Best of Myles* hanno aggiunto poco e niente di essenziale al messaggio di *Cruiskeen Lawn* che emerge dalla prima, accrescendo in compenso il campione disponibile a oltre il 20% delle *columns* pubblicate, ben più delle percentuali che nei sondaggi si considerano sufficientemente attendibili per formulare un giudizio. Hanno la loro importanza accademica per il senso di completezza, e certamente sono utili all'operazione critica che così opera su un campione più ampio, consentendo un giudizio più affinato. Se ci basassimo anche solo sul primo libro, la nostra analisi sarebbe da considerarsi ugualmente completa per quanto emerge sul personaggio e sul suo *setting*, anche considerando i tre caratteri che Bachtin reputa fondativi del romanzo:

Trovo tre peculiarità di fondo che differenziano in via di principio il romanzo da tutti gli altri generi letterari: 1) la tridimensionalità stilistica del romanzo, legata alla coscienza plurilinguistica che si realizza in esso; 2) il mutamento radicale delle coordinate temporali del personaggio letterario nel romanzo; 3) la nuova zona di costruzione del personaggio letterario nel romanzo, zona che è appunto quella del massimo contatto col presente (l'età contemporanea) nella sua incompiutezza.

(Bachtin 2001 : 453 "Epos e romanzo")

Ammettendo quindi che considerare un campione “statisticamente rilevante”, come le sette raccolte di articoli finora pubblicate più alcuni articoli in esse non inclusi, sia possibile e criticamente valido, non vediamo ulteriori difficoltà nell’affermare che Brian O’Nolan, nelle vesti del suo personaggio giornalistico Myles –in rappresentanza anche degli altri *alter ego* accumulatisi negli anni prima e dopo *Cruiskeen Lawn*–, ha posseduto una strategia letteraria ben precisa per la definizione del personaggio-autore fittizio e del testo, che ha mantenuti per tutta la durata dell’opera, la quale per l’appunto può e deve essere analizzata nelle sue caratteristiche comiche assieme alle altre, aiutandoci a costruire una visione dell’artista da comico. Questo corpus che include anche il “romanzo giornalistico”, ora andremo a studiarlo nei tratti che secondo noi lo rendono un corpus comico, innestando così l’autore su un piano del rapporto col pubblico diverso dagli altri scrittori di finzione, più stretto e più strettamente “vivo”.

2. Tratti salienti del Corpus

Se quello che abbiamo detto fin qui è vero, ossia che il comico è quell'autore che, nell'ambito della *cultura in comune*, più di tutti lavora affinché il maggior numero di persone possa portare il proprio contributo alla definizione del delicato equilibrio del patrimonio comune della cultura, allora dobbiamo mettere in evidenza quali sono i canali attraverso i quali agisce, e cosa praticamente lo distingue dagli altri autori di finzione, che secondo noi non possono essere detti *a(rche)tipici*. Abbiamo scelto Brian O'Nolan per la sua totale dedizione alla comicità e per la versatilità nell'uso degli strumenti letterari, ed abbiamo individuato un corpus di opere che è stato complesso armonizzare e ricondurre a termini commensurabili gli uni con gli altri ai fini della critica. Se questo corpus di romanzi ed articoli giornalistici, secondo noi, è un *unicum*, un prodotto riconducibile coerentemente ad una volontà autoriale comica ben precisa e strutturata, vorremmo dimostrarlo ora, analizzando quelli che riteniamo essere i suoi elementi di maggiore interesse:

- Sottolineatura del potere, ma contemporaneamente anche dei limiti, della parola scritta e parlata. L'uso della lingua —nel caso di O'Nolan, *delle* lingue: inglese e gaelico— portato alle sue estreme conseguenze forza la logica e consente di sfondare in reami che vanno al di fuori della norma comunemente accettata, portando in superficie la struttura. La *bisociazione* tra realtà e sue rappresentazioni possibili è ciò che avviene mentre l'autore cerca contemporaneamente la massima precisione nel dipinto che tratteggia e si abbandona al potere dei doppi sensi nascosti in ogni dove.
- Persistente interazione fra il *tu*-lettore e l'*io*-autore, con indirizzamenti diretti al primo dal secondo, il quale è l'unico garante del testo tramite la sua collaborazione come *co-autore*. Questa caratteristica pone il testo comico in contrasto con testi di altro tenore,

per esempio con testi di articoli di cronaca in un quotidiano, perché fonda la sua esistenza sull'assenza di un principio preordinato e fisso ed immutabile (un autore-dio, un'élite culturale) ed implica la extraterritorialità rispetto alle tendenze letterarie tradizionali (romanticismo, barocco, modernismo) così come ad una morale convenzionale. A proposito di quest'ultimo punto, esso si manifesta proprio tramite il costante riferimento alla morale corrente, senza però dare mai prova convincente al pubblico di totale e ferma adesione ad essa, ma lasciando sempre uno spiraglio aperto al dubbio. La riflessività dell'azione identifica l'lo parlante come appartenente alla classe degli autori comici, i quali mettono in gioco la propria *persona* assieme al testo.

- “Peso specifico” della scrittura molto alto. S'intende la forte impronta connotativa del discorso e delle sue parti, e dell'inserimento di questi in una *sfera limitata di significato* che garantisce la massima libertà logica. All'aumentare del “peso specifico”, aumenta il numero di *bisociazioni* possibili, e quindi l'apertura alla conoscenza ed il richiamo al gioco.

Il primo punto che abbiamo evidenziato, ovvero la marcata sottolineatura del potere della parola, è a nostro avviso la caratteristica più evidente e fondante di un discorso comico. Il mezzo di comunicazione per eccellenza diventa metalinguisticamente oggetto del discorso, nei termini di Jakobson, evidenziando grazie a questo stesso spostamento la convenzionalità del linguaggio, che lo strutturalismo si proponeva di studiare tramite la messa in evidenza (il *laying bare*) della struttura. Soltanto grazie a questo *shift* si può segnalare all'ascoltatore o al lettore che ci stiamo trovando in presenza di un fosso, un *gap* fra convenzioni che va colmato con il *salto* traumatico di logica e non tramite un morbido e confortante fluire di pensiero in pensiero. Il primissimo articolo di Brian O'Nolan sull'*Irish Times* poggia le sue fondazioni proprio su questo presupposto, argomentando, come avrebbe fatto spessissimo in seguito, sulle potenzia-

lità della lingua irlandese, da molti ritenuta, come da ottima osservazione di Gray, una sorta di latino laico, immutabile nelle forme e negli usi. L'elasticità dei termini, la polisemia e l'ampiezza del vocabolario, dice *An Bróc*²⁷, fanno sì che il gaelico, sebbene in maniera un poco macchinosa all'inizio, possa tranquillamente adattarsi a nuovi concetti tipo 'Molotoff bread-basket' o 'Axis'. Dopo un immaginario discorso in una cucina *Gaelic-speaking* all'ora di colazione, dove una madre, incalzata dal figlio curioso, non riesce a trovare un idoneo traduttore per 'Molotoff bread-basket' e s'arrabbia con lui per la sua insolenza, O'Nolan chiosa:

Of course there is no necessity for such scenes, because the Irish for Molotoff bread-basket is easy. One can say it several ways—

Clíabh aráin an duine-uasail Uí Mhuilitíbh

Manna Rúiseach

Rúiskeen Lawn

Feirin ó Stailín

Brad-bhascaod Mhalatábh.

The task of reviving Irish, we are told, would be hard 'unless conversation could be limited to requests for food and drink'. And who wants conversations on any other subject? Why not admit that hardly anybody ever thinks of anything else? If on and after tomorrow the entire *Irish Times* should be printed in Irish, there would not be a word about anything but food and drink.

(4th October 1940)

Mentre afferma la facile traducibilità del termine, propone cinque comiche circonlocuzioni, nessuna delle quali esauriente. La prima è palesemente una lunga perifrasi del concetto, mentre *Manna Rúiseach* è 'Manna Russa', *Rúiskeen Lawn* è un gioco di parole tra Russia e Cruiskeen Lawn, *Feirin ó Stailín* vuol dire 'Regalino di Stalin', e *Brad-bhascaod Mhalatábh* è una traslitterazione in gaelico dell'espressione inglese (gioco linguistico che amerà riproporre nel corso degli anni della rubrica). Il discorso sulla lingua diventa tutta una lunga figura retorica, un'ironia che afferma ciò che in realtà sta negando: l'adattabilità del gaelico ai concetti moderni. Il comico sa che nel Paese del 1940 combattono due partiti, quello che sostiene a spada tratta il gaelico e quello che invece lo con-

²⁷ Nome tra l'altro appioppato ad O'Nolan dallo stesso Gray, dal momento che l'articolo mancava di firma.

danna come lingua morta e irrisuscitabile. Il comico O’Nolan parla a tutti, cambiando *set* al campo di battaglia, e usando il gaelico nella maniera che a questo era più consona nei tempi antichi, ovvero la maniera comica, totalmente abbandonata dai revivalisti che ne volevano fare una lingua “aulica e curiale”. E ne parla non parteggiando per nessuno in definitiva, ma mostrando solo come una lingua possa essere piegata ad ogni uso che uno ne voglia fare, evidenziandone la convenzionalità, il limite, ma anche la potenza. Chi beneficia di questo discorso? Il lettore, che guadagna in autocoscienza autoriale. L’apparente inutilità di un pezzo comico lo rende equivalente ad un silenzio? No, il silenzio della parola è il silenzio della coscienza. Parlare senza utilità pratica è un’attività assimilabile al gioco (v. cap. 2), il quale esiste di necessità, irriducibile a domande di giustificazione, al contrario fondando esso stesso altre attività creative, come Huizinga ha spiegato nel primo capitolo di *Homo Ludens* (Huizinga 1955).

Ancora legata alla parola e ai suoi drammi, è la base di uno dei fili narrativi di *Cruiskeen Lawn*, la ‘Cruiskeen Court of Voluntary Jurisdiction’, fondato proprio nella parodia della burocraticità della legge e della giustizia, le quali si affidano a formule latine incomprensibili per la Gente Semplice d’Irlanda. Il giudice Twinfeet esige dai convenuti alla corte la massima chiarezza e corregge eventuali, a suo dire, storture. Nel primo pezzo della serie viene introdotta la cornice dell’azione:

Owing to (pressure) (of work) in the courts of justice, withdrawal of judges, electric heaters, bicycle-crime and other matters, the public-spirited Myles na gCopaleen Central Research Bureau has persuaded several impatient litigants to bring their differences before the Cruiskeen Court of Voluntary Jurisdiction. This institution conducts its proceedings in English and ‘recognises’ only those statues which are ‘recognisable for the purpose of the Court’. Since nobody knows what this means, the ‘lawyers’ do not like to spend too much time rehearsing jargon and citing ‘cases’, fearing that the whole spiel will be ruled out as ‘inadmissible’. Hence, justice is rough, not to say ready.

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

(*The Best of Myles* : 137)

Ma questo “filo”, che gioca abbastanza classicamente sui doppi sensi delle parole che il comico sa fatalmente polisemiche, anche le più semplici (tranne, forse, *Sasanach*), non è che un primo stadio di una comicità che sposta il baratro dell'incomprensibilità sempre un po' più avanti. Nella lunga carriera di 'Sir' Myles na gCopaleen (the da), esistono un sacco di pezzi autoreferenziali e autobiografici che giocano con la logica e il linguaggio che la fonda. Eccone uno:

Sir Myles na gCopaleen (the da) who has been buried in the country for some months, was exhumed last week following a dispute as to the interpretation of a clause in his will, which purported to leave certain pictures in the National Gallery to the nation. The nation in question was not named, and lawyers held that the bequest was void for uncertainty, though it is no secret that with Sir Myles, words like 'the nation', 'the Army', 'the services' mean only one thing. The grand old man was alive and well, and looked extremely fit as he stepped from the coffin. 'Never again,' he said as he jested with reporters before being driven away in a closed car. [...]

Returning thanks in the course of a felicitous and witty speech, the grand old man said that it was no accident that his will contained knotty and litigious provisions, such as could only be unraveled—and not necessarily to the advantage of interested appellants—by Gavan Duffy. He had the precaution of adding four codicils, not one of which was witnessed. He was advised that two bequests he had made were invalid inasmuch as they were contingent on the legatees 'marrying again'. The parties in question had never married and could not lawfully satisfy the repetitive requirement of the clause.

(*The Best of Myles* : 158)

Nel prosieguo del pezzo, in un accesso di bravura, riesce a passare all'ermeneutica dell'illogico mantenendosi all'interno della cornice comica, grazie ai garbugli che generosamente offre il diritto, il quale per natura è poco propenso al comico nel suo slancio estensivo di copertura di falle logiche, le quali però sono fatalmente incolmabili e non possono sfuggire al loro destino di oggetto di scherno privilegiato:

I would have placed upon me the onus of establishing quite novel juridical theses. For example, I would have to show that there is an alternative to testacy or intestacy, viz., extestacy, which would be the condition I would claim to be in. I would have to show that death is not final and conclusive. This in itself would involve equally recondite definitions of life. My own 'existence' would be called in question and I would have to prove—on oath, mind you!—that I was not

dead, notwithstanding my recent decease and the hasty nuptials of my dear widow.[...] Even my undoubted right to participate as next-of-kin in my own estate would be called in question. The income tax authorities would challenge the inclusion of funeral charges under allowable expenses and would probably insist on sticking me for death duties. It would all be far too troublesome. I would not like it at all. Gentlemen, I would rather be dead.’ (Loud applause.)

(*The Best of Myles* : 159)

L'apparentemente incurante annotazione: 'I would have to show that death is not final and conclusive', suona come ammonizione per il futuro per i lettori, i quali si dovranno aspettare sfide alle convenzioni sui piani più alti e delicati, e perciò niente sarà al sicuro dallo sconvolgimento comico. I temi della vita e della morte, e di tutte le gradazioni che stanno fra le due, vengono messi in discussione grazie ad un testamento poco chiaro che deve essere risolto dal testatore stesso, esumato per l'occasione. Testatore che, visti gli effetti del suo lascito ambiguo, propone il suo caso come esempio per riformare il diritto. Come non trovare comica l'affermazione: 'This in itself would involve equally recondite definitions of life'? Sappiamo in anticipo che, per quanto accurate siano le "nuove" definizioni di vita che si possano trovare per sciogliere dubbi ereditari di questo genere, una *persona* come Myles potrebbe sfidare la baldanza interpretativa di un avvocato con invenzioni che squasserebbero qualsiasi affermazione di certezza giuridica. Il potere delle parole, qui, sfida certezze profonde ma in fondo esili ipotizzando che no, la morte non è la fine della vita, non ne è il contrario e non è neppure certa. Tutto ciò che si fonda su questa certezza linguistica prima che di buon senso, la legge in primis, è quindi fallace. È da notare come, in un pezzo comico del genere, la battuta finale gioca un ruolo consolatorio: 'Gentlemen, I would rather be dead' riporta tutti con i piedi per terra e dichiara concluso il gioco.

Myles, risorto dai morti, prima spaventa la platea dicendo che non c'è certezza non solo del domani ma nemmeno della vita, della morte e della legge degli uomini (per non dire di quella di Dio); poi afferma che la sua stessa resurrezione porterebbe troppi problemi, volendo affrontarli tutti, e quindi forse sarebbe meglio affidarsi alle consuete convenzioni so-

ciali, così rassicuranti, e morire come fanno tutti. La liberazione, la fine della tensione, la catarsi se vogliamo, il *salto* indietro, l'uscita dalla *sfera limitata di significato* in cui abbiamo percepito la logica diversa e, in questo caso particolare, una sorta di contatto con il divino per l'argomento di vita e morte, avviene grazie alla *punch line* che riconcilia tutti e ci fa capire di aver scherzato. Resta tuttavia l'esperienza che si è provata del potere delle parole che riescono a condurci in un mondo parallelo e a tratti angosciante. Come nel *Third Policeman* fa tutto il romanzo, ipotizzando un mondo illogico in cui vita e morte non hanno lo stesso significato che normalmente hanno, e che solo alla fine, nella sua circolarità, si chiude e riconosciamo nel: 'Is it about a bicycle?' del poliziotto il nicciano Eterno Ritorno all'Uguale della dannazione del protagonista, il quale però resta intrappolato nelle pagine del libro che noi invece chiudiamo, *saltandone* fuori. Non è nemmeno da escludere che la scelta di un vocabolo come 'bicycle' intenda nascondere il 'cycle' che si ripete nel libro.

Un altro "filo" in cui le parole e i loro sensi multipli giocano la parte dello spostamento di significato, sono le scenette della serie di 'Keats & Chapman'. I due poeti, tramutati in caratteri, *persone*, vengono messi sulla scena in posti e attività che non li hanno mai visti protagonisti nella realtà o nelle (loro) finzioni. La logica dell'azione si svela nel momento culminante, la battuta finale, in cui ci viene svelato il palinsesto dell'azione, la riconosciamo come comica e ne ridiamo, congedandoci poi dalla piacevole pausa e tornandocene nella *sfera convenzionale di significato*:

Keats was once presented with an Irish terrier, which he humorously named Byrne. One day the beast strayed from the house and failed to return at night. Everybody was distressed, save Keats himself. He reached reflectively for his violin, a fairly passable timber of the Stradivarius feciture, and was soon at work with his chin and jaw.

Chapman, looking in for an after-supper pipe, was astonished at the poet's composure, and did not hesitate to say so. Keats smiled (in a way that was rather lovely).

'And why should I not fiddle,' he asked, 'while Byrne roams?'

(*The Best of Myles* : 195)

In questo caso non si tratta solamente di un gioco sul significato delle parole, ma dello sfruttamento di un'ulteriore proprietà che le parole possiedono: la materialità, l'essenza sonora evidenziata nell'imperfezione del grafema. La *bisociazione* avviene anche grazie a fraintendimenti dovuti ai disturbi della comunicazione. 'Byrne' ha un suono molto simile a 'burn' [bɜ:n], e 'roams' assomiglia a 'Rome' con una -s finale. 'Why should I not fiddle while Rome burns?', sarebbe la famosa frase attribuita a Nerone. La -s viene spostata dal verbo al sostantivo, che così diventa verbo a sua volta, e mantiene la parentela con l'ipotesto forte anche se non immediata. Il gioco di parole, nel mondo misto di O'Nolan, trae spesso spunto dalle *Nursery Rhymes* e dalla straordinaria polisemia della lingua irlandese, che possiede parole che arrivano ad assommare anche 40 significati diversi. Anche questo è il potere della parola, ma non è finita qui.

'The Myles na gCopaleen Catechism of cliché' è la lotta dura del giornalista che presenta in compendio il vecchiume che la lingua non vuole abbandonare, solidificato in modi di dire che ormai sono triti e bisogno si di rinnovamento:

The Myles na gCopaleen Catechism of Cliché. In 356 tri-weekly parts. A unique compendium of all that is nauseating in contemporary writing. Compiled without regard to expense or the feelings of the public. A harrowing survey of sub-literature and all that is pseudo, mal-dicted and calloused in the underworld of print. Given free with the *Irish Times*. Must not be sold separately or exported without a licence. Copyright, Printed on re-pulped sutmonger's aprons. Irish labour, Irish ink. Part one. Section one. Let her out, Mike! Lights! O.K., Sullivan, let her ride!

Is man ever hurt in a motor smash?

No. He sustains an injury.

Does such a man ever die from his injuries?

No. He succumbs to them.

Correct. But supposing an ambulance is sent for. He is put into the ambulance and *rushed* to hospital. Is he dead when he gets there, assuming he is not alive?

No, he is not dead. Life is found to be extinct.

Correct again. A final question. Did he go into the hospital, or enter it, or be brought to it?

He did not. He was admitted to it.

Good. That will do for today.

(*The Best of Myles* : 202)

E il gioco, andando avanti con le puntate, non si limita alle frasi fatte del giornalismo, ma si complica e coinvolge quelle impiegate nelle conversazioni di tutti i giorni, andando poi a pescare nell'educazione scolastica del gaelico e perfino del latino:

What is a sweet and fair land, a rich and rare land?
This native land of ours.
Unde illae lacrimae?
Hinc.
Quae mens in corpore sano sit?
Sana.
Per arquod ad astra?
Dua.
Usque ad quideam?
Naus.
Quid inducit nauseam?
Usque baugh.

(*The Best of Myles* : 214)

Quest'ultimo estratto, parte finale di un articolo, condensa in sé tutto il potenziale delle parole solidificate che vengono fuse e rimodellate. Il passaggio dal luogo comune irlandese della 'native land of ours, rich and rare' al salto senza soluzione di continuità alla *sententia* latina, prima con due frammenti noti, poi giocando anche con quella lingua: 'per arquod' mescola pezzi di parole, lasciando alla risposta la seconda metà, - dua, di *ardua*. 'Ad quideam' fa l'inverso per *nauseam*, ed infine la traslitterazione del gaelico in latino sintetizza il tutto nel vero simbolo nazionale: 'Usque baugh', mezzo latino e mezzo inglese pronunciati da un irlandese risultano come [uskə] [ba:], *uisce baa*, il famoso *whiskey*, *quid inducit nauseam*. Se con esso si eccede, naturalmente.

Il potere della parola, che è il primo tratto che vediamo nella produzione di un comico, è il segno distintivo di chi continua a muoversi attraverso le connessioni tra parola e logica. D'altronde, chi prendesse per buono un cliché senza mai mettere in discussione il suo valore formale, non potrebbe mai fare il comico, poiché nella nostra visione, il comico è l'*a(rche)tipico* che zappa la terra su cui poggiano i suoi piedi e le fonda-

menta della società, dissodando e rimuovendo di continuo il suolo della base sociale. Il *significato*, nel lavoro del comico, non è dunque un punto d'appoggio ma diventa al contrario un materiale da scomporre, sezionare, ingrandire e rimpicciolire secondo necessità, malfermo eppure potente proprio per questo suo carattere di potenziale multiformità che è costantemente messa in atto.

Il secondo tratto, la relazione fra *tu* ed *io*, rappresenta il momento del gioco fra persone grammaticali, ed è un gioco di persone fittizie e reali, dove l'autore diventa una somma dell'azione di due persone, e i ruoli di autore e lettore si con-fondono. Lo stimolo iniziale partendo dall'autore empirico perché possa generare una risposta da parte del lettore, impone allo stesso autore empirico, se vuole essere un autore comico, di esporsi per forza di cose sempre di più nei confronti del lettore, fino ad essere totalmente disarmato e perire per sua mano. Questa tendenza al suicidio, o per meglio dire, all'immolazione, si spiega col fatto che le risorse comiche sono limitate rispetto alle risorse tragiche (v. inizio del cap. 3), e una volta esaurite le possibilità di *bisociazione* rispetto alle convenzioni correnti, il comico ha le armi spuntate e non vede altre soluzioni che rivolgerle verso se stesso, immedesimandosi nel ruolo del capro espiatorio e facendo perno sul senso di sollievo che amiamo cercare, che può essere provocato anche dal vedere qualcuno soffrire al posto nostro. In questo stadio della produzione artistica sarà difficile trovare dei testi molto divertenti, nel comune senso di risibili, perché la comicità opererà ad un livello più profondo, andando a scavare nella morale con l'obiettivo di sconvolgerla del tutto, ambendo al timor panico piuttosto che alla lieve paura che si risolve nel sollievo del riso.

Pensiamo sia sufficientemente esemplificativo passare in rassegna gli inizi delle opere di Brian O'Nolan, in cui viene appunto instaurato il rapporto col lettore, tralasciando per il momento la parte giornalistica, della quale abbiamo illustrato in precedenza la natura essenzialmente colloquiale e l'utilizzo della tecnica del *reprise* presente negli articoli, che

introduce il discorso colmando eventuali lacune comunicative, e agevola il lettore verso la *sfera limitata di significato* mediante opportuni segni convenzionali.

Il rapporto che prende il via fra autore e lettore in *At Swim-Two-Birds* comincia con un avviso perentorio, il quale assume valore intimorente per l'aspettativa di spaesamento prolungato che ci aspetta, diversa in questo senso dal breve interludio di un articolo di giornale:

All the characters represented in this book,
including the first person singular,
are entirely fictitious and bear no relation
to any person living or dead.

(*At Swim-Two-Birds* : 5)

Il libro è finto in ogni sua parte, 'io' compreso (e, si può pensare, anche autore empirico compreso). Il lettore accorto lo sa già, e prosegue con la giusta diffidenza. Il lettore non accorto è spaesato, e magari ride di questa incongruenza inaspettata. Abbiamo visto che secondo Eco la differenza fra commedia e tragedia starebbe proprio in una scala di valori condivisa fra opera e pubblico in modo esplicito od implicito. Esplicitare la scala di valori che il comico vorrebbe scontata, significherebbe togliere armi al riso e volgere il testo in tragedia, se non fosse che quei valori esplicitati sono *comunque* condivisi, e la ridondanza dell'affermazione si rivolge ad una matrice logica non preparata. Ma è l'inizio del romanzo ciò che vorrebbe piegare la nostra prassi in modo definitivo:

CHAPTER I

HAVING placed in my mouth sufficient bread for three minutes' chewing, I withdrew my poker of sensual perception and retired into the privacy of my mind, my eyes and face assuming a vacant and preoccupied expression. I reflected on the subject of my spare-time literary activities. One beginning and one ending for a book was a thing I did not agree with. A good book may have three openings entirely dissimilar and inter-related only in the prescience of the author, or for that matter one hundred times as many endings.

Examples of three separate openings – the first: [...]

(*At Swim-Two-Birds* : 9)

Quasi inutile ribadire invece che l'inizio grammaticale del libro è la parola 'Having' (o se si preferisce, la parola 'Chapter', o, per i più radicali, la prima parola della copertina, inizio "fisico" del libro, delimitazione del suo ambito nella sfera del reale), e non altre; mentre quello logico-narrativo, è la descrizione dell'attività che la prima persona singolare, per avvertimento dell'autore 'fittizia', irreali per definizione, compie: mettersi in bocca un grosso boccone di pane e rimuginare su cosa fare dei propri scritti letterari amatoriali una volta finito il pasto. 'Quasi' inutile, appunto. Molti commentatori si sono accapigliati sulla soluzione interpretativa bypassando l'episteme del proponimento: anche se hanno tutti più o meno cercato di avvisare che si tratta di un imbroglio dell'autore, quasi nessuno ha evidenziato a questa tappa il fatto che l'autore è uno pseudonimo. Brian O'Nolan ha creato il Flann O'Brien che firma il romanzo *At Swim-Two-Birds* (avvisando preventivamente che tutto è finto, compresa la prima persona singolare), dove si parla di un autore senza nome (la prima persona singolare finta, appunto) che, pensando al suo romanzo, ipotizza tre inizi. Non è *At Swim* che possiede tre inizi —sono rese nulle in partenza tutte le speculazioni su questo punto—, ma la 'spare time literary activity' dell'io senza nome, finto per postulato, il quale, di conseguenza, rientra a pieno titolo in una *sfera limitata di significato* dove possiamo ben accettare una logica di contemporaneità degli inizi, anche se cronologicamente descritti uno dopo l'altro. Rientra tutto nelle prerogative del comico, e il lettore se ne accorge. Anche se la 'first person singular' fosse estensivamente attribuita a Flann O'Brien, sarebbe comunque equivalente ad ammettere la falsità o convenzionalità di uno pseudonimo, il che è una tautologia.

Fossero stati sette, o novantanove, gli inizi ci sarebbero parsi ammissibili lo stesso, perché l'iperbole è qualcosa che nella sfera comica è tollerata, diremmo quasi necessaria. Se, all'estremo opposto, fosse stato scritto: "questo romanzo non ha un inizio" (come il 'ceci n'est pas une pipe' di Magritte —è in realtà una 'pipe' della quale abbiamo solo il nome, il suono con il quale giocare), sarebbe stato, come prima, perfettamente

accettabile e quindi spiegato nell'ambito del comico, inutile da sceverare con mezzi logici convenzionali della critica. Per spiegare il comico, bisogna addentrarsi nella mentalità ludica.

Sterne, grande sperimentatore delle tecniche comiche, secondo noi avrebbe tipograficamente osato di più, immaginiamo, stampando i tre inizi uno *sopra* l'altro –naturalmente rendendoli incomprensibili– per farli così effettivamente contemporanei e creare un'illusione di realtà più carica. Poi avrebbe guidato per mano il lettore spaesato, dicendo magari che questa evenienza lo obbligava a dipanare le righe sovrapposte in successione cronologica, ma il lettore avrebbe dovuto considerarle come enunciate simultaneamente, ecc.

Tutto chiaro allora? Niente affatto. In realtà, la *sfera limitata di significato* secondo noi comincia ancora prima, da Flann O'Brien. È Flann O'Brien che ci introduce al *salto*, ed è quindi da prima ancora di leggere 'Chapter I' che noi sappiamo di essere in un mondo dove le logiche verranno piegate e stravolte. Chi parla e chi ascolta? Chi parla è Brian O'Nolan, che non si presenta mai con la sua identità, ma con una serie di finzioni che si rivelano tali e non cercano mai di mascherarsi, siano Flann, siano Myles, siano tutti gli altri. Chi ascolta, è il lettore-spettatore di uno spettacolo comico, il quale sa che è chiamato in causa a collaborare alla riuscita della performance inserendo il suo contributo di autorialità e evitando di cercare di colmare gli spazi logici che si formano tra le sfere *convenzionali* di significato e quelle *limitate*, accettando la logica dei *salti*.

Il lettore comico è chiamato ad un continuo sforzo di riconoscimento e ricollocamento delle persone del discorso, del *tu* e dell'*io*, e questo pensiamo sia un tratto distintivo della scrittura comica, probabilmente derivato dall'origine popolare del genere e dal suo carattere collettivo, festivo ed accomunante. Ed è un lavoro al quale il lettore del romanzo tradizionale non è chiamato, ma anzi ne è volutamente esentato e spronato invece a non uscire dal suo guscio privato dove la letteratura di finzione "seria" viene somministrata.

In *The Third Policeman* succede una cosa analoga: ad esergo del libro compaiono due citazioni, una di de Selby (l'*idiot-savant* inventato del libro) e una di Shakespeare.

Human existence being an hallucination containing in itself the secondary hallucinations of day and night (the latter an insanitary condition of the atmosphere due to accretions of black air) it ill becomes any man of sense to be concerned at the illusory approach of the supreme hallucination known as death.

DE SELBY

Since the affairs of men rest still uncertain,
Let's reason with the worst that may befall.

SHAKESPEARE
(*The Third Policeman* : 5)

Stavolta il riconoscimento della finzione è affidato in misura maggiore all'accortezza del lettore, il quale, messo di fronte ad un accostamento di un nome notissimo e di uno poco conosciuto, potrebbe essere ingannato sulla veridicità di quello meno noto. Messo però in prima posizione, questo de Selby insospettisce comunque il lettore accorto, che non può conoscerlo in quanto non esiste, e concentra l'attenzione di questi non più sull'*auctoritas* del nome posto in calce, il quale spesso indirizza pregiudizialmente la nostra considerazione, ma sul senso del messaggio in sé, facendo rilevare l'improbabilità della teoria della 'black air' e delle 'hallucinations'²⁸. Anche qui, sin dal principio, è richiesto al lettore comico uno sforzo che al lettore borghese è risparmiato.

Non manca nemmeno a *The Hard Life* un'invocazione al lettore. Un lettore in particolare, in questo caso: "I honourably present to / GRAHAM

²⁸ Confessiamo che ci è venuto il dubbio che anche la citazione da Shakespeare fosse falsa, ma invece stati smentiti: si tratta del *Julius Caesar*, Atto V, scena I, ed è Cassio che parla, rivolgendosi al suo complice cospiratore Bruto ('incertain' è la compitazione di Shakespeare, 'uncertain' quella, errata, di O'Nolan):

CASSIUS. Now, most noble Brutus,
The gods today stand friendly that we may,
Lovers in peace, lead on our days to age!
But, since the affairs of men rest still uncertain,
Let's reason with the worst that may befall.
If we do lose this battle, then is this
The very last time we shall speak together.
What are you then determined to do?

GREENE / whose own forms of gloom I admire, / this misterpiece. [sic]" (*The Hard Life* : V). Ma poi è seguita da: "All the persons in this book are real / and none is fictitious / even in part" (VII), e da: "Tout le trouble du monde vient de ce / qu'on ne sait pas rester seul dans sa / chambre – PASCAL" (IX). Rivolge quindi nel perfetto contrario quello che aveva statuito all'inizio di *At Swim*, ottenendo però lo stesso risultato. Il lettore accorto saprà che non è affatto vero che tutto corrisponde a realtà, trattandosi di un'opera di finzione, ma anche il lettore meno accorto avrà qualche spunto di diffidenza sorto dallo scarto tra l'ammissione di veracità del libro e la scritta 'Novel' che compare sempre sulla copertina, o sullo scaffale da dove avrà prelevato il libro.

La poetica *dédicace* di *The Dalkey Archive* invece recita:

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.

(*The Dalkey Archive* : 5)

Sarebbe stato l'ultimo romanzo di Brian O'Nolan pubblicato in vita, e forse l'autore sentiva di doversi raccomandare l'anima per avere fatto qualche errore, come ogni buon cattolico irlandese sa di dover fare. O forse era l'ennesima burla, questo riferimento alla condizione del comico all'interno della società, che dovendo, per ruolo, a volte dire male di questa, deve subire le ritorsioni di chi non ama vedere le proprie illusioni infrante da un giocoso buffone: 'I'm only fooling'? Non si può in ogni caso darne un'interpretazione univoca.

E non vorremmo lasciare fuori *The Poor Mouth*, che apre con una dedica sibillina: 'Má caitear cloch níl aon réamhinsint ar an bhfód tíre don chloch sin' ('If a stone be cast, there is no foreknowledge of where it may land', *An Béal Bocht* : 5) e con prefazioni di finti curatori di questo finto

memoriale. Due prefazioni per due edizioni (la seconda, in verità, è chiamata 'Foreword' nell'edizione inglese), redatte rispettivamente in 'Lá an Ghátair, 1941' ('The Day of Want, 1941' : 7) e 'Lá an Luain, 1964' ('The Day of Doom, 1964' : 8). È interessante, nella prefazione alla prima edizione del 1941, rilevare come l'*editor* ('An fear eagair') del libro introduca lo stesso come 'timely and opportune', ma subito sotto aggiunga:

Tá an scríbhinn seo go díreach mar a fuair mé í ó láimh an údair ach amháin go bhfuil an mhórchuid fágtha ar lár de dheasca a raibh inti de thráchtas ar nithe nach bhfuil oiriúnach. Beidh a dheich n-oiread eile le fáil go réidh, mar sin féin, más amhlaidh go mbíonn aon ghlaoch ag an bpobal ar anleabhrán seo.

(*An Béal Bocht* : 7)

This document is exactly as I received it from the author's hand except that 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.

(*The Poor Mouth* : 7)

Chiaro, no? Mentre afferma che è tutto genuino, stampato come ricevuto dalle mani dell'autore, aggiunge di sfuggita che è stato editato, o meglio, censurato nelle sue parti meno opportune. E nemmeno poco, perché se il materiale disponibile è dieci volte tanto, significa che si è pubblicato 1/11 del materiale originale. Un intervento pesante, che potrebbe portare un lettore accorto a pensare che l'autore non è ormai più Bonaparte O'Coonassa, bensì l'*editor* senza nome. Un *editor*, in ogni caso, che è di difficile identificazione: si tratta di Myles na gCopaleen, che ha firmato il libro nel 1941, mentre era all'apice la sua fama come redattore di *Cruiskeen Lawn*, o si tratta di Flann O'Brien, nome che compare dal 1964 in poi in tutte le edizioni? O è piuttosto Patrick C. Power, M.A., Ph.D., traduttore del testo in inglese, che dal 1973 in poi aggiunge una prefazione di suo pugno, che evidenzia come, basandosi sulla terza edizione, ricca di emendamenti, nei casi dubbi si sia rivolto alle edizioni precedenti, creando così a sua volta un libro diverso?

Quest'ultimo punto, lo ammettiamo, lo abbiamo aggiunto per confondere le idee, esulando esso dal nostro discorso. Riguarda piuttosto co-

loro che cercano di elaborare tesi riguardo l'intraducibilità dei testi da una lingua all'altra –testi che, purtroppo per loro, continuano proditoriamente ad essere tradotti. Tuttavia, è una *nuance* del discorso che il lettore percepisce, e la prefazione del traduttore la rende ancora più evidente. Il dubbio sull'originalità è accresciuto, non fugato, da questo intervento intermedio. E questo gioca a vantaggio, non a detrimento, del testo comico.

L'autore –ormai si dovrebbe capire– non è nessuno di questi. O meglio, l'autore empirico Brian O'Nolan è colui che ha messo assieme un quadro –nel senso medievale dei *tableaux vivants*– al quale contribuiranno poi gli utilizzatori, ovvero i lettori, rendendolo “altro” dalle intenzioni originali dell'autore. Questo quadro è fatto di tanti *io* che mentono attribuendosi la paternità dell'opera l'un l'altro, confondendo il lettore che non vede altra soluzione che prendersi la responsabilità di ricomporre la questione intervenendo in prima persona, sentendosi implicitamente o esplicitamente chiamato a farlo dall'autore. E quest'azione è comica, riconosciuta senza dubbio come tale dal lettore che vi vede un'esortazione a chiare lettere: “questa storia vi vuole introdurre in una sfera che esula dalla logica convenzionale, e perché l'intento comico sia realizzato, serve una vostra collaborazione”.

Il fortissimo accento che cade sull'apporto del lettore di un pezzo comico è a nostro parere ciò che caratterizza il corpus di Brian O'Nolan e di tutti i grandi comici, deponendo presunzioni di assolutismo creazionista e forzando la transizione verso una *cultura in comune* democraticamente ed attivamente formata. Abbiamo visto una piccola rassegna esemplificativa di pezzi tratti dalle prime pagine dei suoi volumi, tralasciando volutamente l'opera giornalistica, in quanto essi meglio mostravano la volontà di rottura di schemi prefissati nella narrativa convenzionale. Più avanti mostreremo come queste tecniche, quelle che Hopper chiama ‘frame-breaking strategies’, non siano tanto un indizio di postmodernità precoce, quanto una caratteristica tipica dei grandi autori comici come Brian

O’Nolan, che si ritrovano in tutti i tempi e in tutte le epoche con ruoli e regole d’ingaggio simili.

Per quello che riguarda il terzo punto, con l’espressione “peso specifico della scrittura” intendiamo evidenziare l’influenza dell’espressione comica sul piano culturale, oltre ai già evidenziati piani linguistico –il “potere alla parola” – e (dia)logico –il “*tu ed io*”. Se è vero, come abbiamo ipotizzato, che il conferimento di “potere alla parola” a livello linguistico implica già delle conseguenze di autocoscienza e di posizionamento ed edificazione culturale, parlare più precisamente di “peso specifico” vorrebbe evidenziare come ogni discorso comico di Brian O’Nolan abbia delle dirette conseguenze sulle fondamenta culturali della *readership*, perché va a colpire inmancabilmente nei punti dove la compattezza culturale può con più probabilità presentare delle falle. Come hanno rilevato Bachtin, Propp, Bergson, Freud (in ordine assolutamente casuale e non di merito), e anche Hopper e Booker tra i commentatori di O’Nolan, il comico opera a diversi livelli della coscienza. Quanto più un intervento comico va a colpire in profondità, facendo oggetto di riso temi che molti non accettano di vedere ridicolizzati, evidentemente meno simpatico comincia a diventare, anzi, ottiene spesso il risultato opposto. Non diventando però automaticamente serio per questo.

Billig (Billig 2007) ha utilizzato un’infelice uscita di un politico italiano che ha miseramente fallito una battuta per illustrare il suo concetto di *unlaughter*, o respingimento da parte di un gruppo dell’invito al riso da parte di un esterno (v. cap. 2). Nelle intenzioni del critico, questo *unlaughter* sarebbe un procedimento di delimitazione dei confini sociali molto comune, che si verifica col riversamento ridicolizzante della spinta comica verso l’emittente che non viene accolto in un gruppo sociale, del quale richiede l’approvazione. L’episodio citato come esemplare ²⁹ ha però certamente fatto ridere almeno qualcuno, anche se la maggioranza delle per-

²⁹ Per la cronaca: quello di quando, insediando la presidenza di turno dell’UE dell’Italia nel 2003, Berlusconi diede del *kapò* all’eurodeputato tedesco Schultz che contestava la sua posizione nei riguardi della legge.

sone ne ha dato un giudizio negativo, e quindi di esclusione. Il problema non sta tanto nel ruolo che il politico ha, la sua “maschera” pirandelliana, ma piuttosto nel fatto che la comunicazione comica ha dei segni prestabiliti di inizio e di fine, degli indicatori convenzionali che ci segnalano l’entrata e l’uscita dalla *sfera limitata di significato* in cui si svolge la sospensione della logica quotidiana. L’errore di chi non riesce a far ridere pensiamo sia quindi un errore di interpretazione delle norme sociali. L’esclusione avviene certamente respingendo il richiamo al riso, ma il motivo è che questo richiamo è avvenuto in maniera formalmente errata, e quindi l’antisocialità è manifestata innanzitutto dalla parte di chi quelle regole non le rispetta.

Come ha sottolineato Huizinga, accordiamo più facilmente il perdono a chi vince imbrogliando piuttosto che a chi denuncia apertamente il gioco e rompe così la tacita convenzione, la magia che lo regge. In questo caso, in un contesto che si presupponeva serio qualcuno è intervenuto con una parentesi giocosa senza preventivamente avvisare che lo stava per fare, senza impiegare nessuno degli strumenti che la lingua mette a disposizione per segnalare la “sospensione”. Inoltre, la platea era abbastanza ostile all’oratore, e tentare di ri-conquistare il consenso con una battuta aggressiva verso i suoi aggressori ha naturalmente irrigidito le posizioni di entrambi, focalizzando verso un inasprimento del conflitto invece che su una sua risoluzione liberatoria nel riso: gli animi dei parlamentari stavano riscaldandosi in vista di un attacco che è puntualmente avvenuto, e le energie accumulate non hanno trovato uno sfogo alternativo nella conoscenza ma sono state incanalate proprio verso l’obiettivo che prospettavano. La *bisociazione* non poteva verificarsi.

Negli odierni discorsi politici si ammette con più indulgenza rispetto al passato l’uso del comico da parte degli oratori, ma questo uso deve essere modulato secondo le regole. Queste regole, non scritte ma implicitamente accettate, prevedono che più uno stile comico sarà *aggressivo* (e certamente quello citato da Billig lo è stato), più ci dovrà essere complicità tra l’autore e gli spettatori, identità di idee o almeno ampiezza di ve-

dute da parte del pubblico, cosa che in un Parlamento non è data, a meno che non ci si trovi in una dittatura. Pensiamo che un *unlaughter* come lo intende Billig, criticato su questo punto da Christie Davies (v. cap. 2), dovrebbe essere un rifiuto talmente uniforme ed unanime da risultare piuttosto un giudizio da parte di un gruppo sociale compatto e ristretto, un club, piuttosto che una società composta di milioni di individui che sono tutto fuorché concordi nelle opinioni. Nella massa, qualcuno che apprezzi battute di questo genere esisterà sempre. Riallacciandoci a quanto detto prima, pensiamo che il politico in questione non abbia innanzitutto saputo linguisticamente situare se stesso ed il proprio discorso in una *sfera limitata di significato*, e in secondo luogo non abbia valutato il suo “peso specifico” nella società alla quale inviava le proprie parole, le quali in un contesto più favorevole avrebbero forse inciso di più in un apprezzamento del discorso invece che affossarlo nella memoria collettiva come invece è successo nei fatti.

Ritornando alla letteratura, l'eventualità di non far ridere quando invece lo si vorrebbe, sebbene più comune tra i non professionisti del genere, può comunque capitare anche a chi fa il comico di mestiere, ‘quando la musa è in vacanza’. Molti trovano, per esempio, *The Hard Life* un libro noioso. Thomas F. Shea, nel suo *Flann O'Brien's Exorbitant Novels* (Shea 1989), ha cercato di riportare in luce gli aspetti di questo romanzo che più gli tornavano utili nella sua visione “esorbitante” del comico, che ha elaborato dopo ricerche di prima mano su scritti privati e corrispondenza di Brian O’Nolan, ed esami su diverse versioni di manoscritti dei romanzi, specialmente *At Swim-Two-Birds*. La dimostrazione risulta però poco convincente, perché tende a relazionare il comico presente nel libro al concetto di *playfulness*, al quale fa spesso riferimento, cercando di scovare nei doppi sensi e nelle costruzioni “eccentriche” di O’Nolan delle implicazioni per il lettore odierno; questa giocosità sembra in diretta relazione con la “esorbitanza” che dà il titolo al suo libro, e che secondo lui è una possibile chiave di lettura dell’autore. Noi pensiamo, come abbiamo scritto nel capitolo 2, che in verità il comico sia un atto di conoscenza che

presenti delle caratteristiche comuni con il gioco, ma che si differenzi da questo essenzialmente per la capacità di eludere il controllo delle facoltà anticipatorie del Super-lo, e per il suo carattere fondativo di alternativa radicale ed im-mediata ad un *pattern* di convenzioni sociali. Shea sembra non prendere in considerazione come possibili fonti di rivoluzione le implicazioni che il gioco protratto con le parole può portare nella percezione del mondo del lettore, vedendo in O’Nolan niente più che un giocoliere di parole che si diletta nell’apparente inutilità del suo esercizio.

Annotiamo che in lui c’è un vizio metodologico di fondo –dal nostro punto di vista, ovviamente– che abbiamo visto commettere anche da altri di questi studiosi, che è stato quello di lasciarsi affascinare a tal punto dalla vita privata dell’autore da utilizzare per l’interpretazione degli scritti fatti provenienti dalla sua biografia. Riguardo a questo, lo riconosciamo, abbiamo una visione abbastanza radicale: l’opera è pubblica solo se –sembra tautologico– è pubblicata. Non avremmo nemmeno bisogno di scomodare mostri sacri della psicologia per sostenere l’assunto apodittico che ciò che un autore scrive pensandolo per la pubblicazione è ben altra cosa rispetto a ciò che uno scrive per sé (come gli abbozzi dei romanzi) o per altri che non siano “i lettori” (come le lettere). Brian O’Nolan anche in questo caso complica la formulazione di una regola generale. Non c’è da dimenticare che *The Third Policeman* non fu pubblicato se non postumo: ma era un romanzo ‘ready made’, non ha avuto bisogno di curatori che ricomponessero un’unità non ancora raggiunta; inoltre, era già sulla strada della pubblicazione, essendo stato proposto e rifiutato da vari editori. Ma poi, che significa “pensato” per la pubblicazione? Noi proponiamo una precisazione al riguardo: significa che la forma che un’opera ha nel momento in cui l’autore decide che venga stampata, distribuita, letta, è la *sola e unica* forma che l’autore vuole per rispecchiare il lato della *persona* che egli vuole presentare al pubblico.

Deriva da questa impostazione che prendendo un mucchio di lettere e mettendole assieme, o guardando i primi abbozzi di un romanzo, non ne caveremmo che curiosità o romanzi sulla storia della formazione di un ro-

manzo, il cui autore in realtà è il curatore. Si può dire, inoltre, che così si distorce anche parecchio l'immagine che lo stesso autore aveva costruito da sé in vita. Sentiamo il dovere di dire, anche qui, che non c'è nessuna polemica a proposito della liceità di queste operazioni, perché sono cose che si sono sempre fatte e sono sempre state considerate normali: è un equivoco che viene da lontano, forse da più lontano di Cicerone e delle sue lettere *ad familiares*, che erano scritte in un tono falsamente colloquiale, poco credibile se lo confrontiamo con il linguaggio slegato del contemporaneo Catullo. La pratica di scrivere, diciamo così, *finte* raccolte di lettere o di pensieri personali, destinate in realtà a un pubblico estraneo, era una pratica conosciuta da molto prima di Montaigne, intesa col fine di costruire una maschera sociale dell'autore, *fingendo* di svelarne dei tratti che avrebbe voluto tenere segreti. Ma questo è un gioco che ha sempre giocato l'autore in prima persona. Anche Pascal forse voleva sul serio tenere per sé le sue *Pensées*, ma non pensiamo sia stato così ingenuo da non pensare nemmeno una volta che sarebbero state divulgate prima o poi.

La cosa che non riteniamo consona ad uno studio serio, è *fingere* di ignorare che il curatore sia neutrale nel momento in cui raccoglie lettere, documenti personali o fatti biografici, e ne fa un uso critico: egli è a tutti gli effetti un autore, esattamente come Manzoni quando afferma di aver rinvenuto un manoscritto del seicento che racconta una storia di due promessi sposi, ponendosi appunto come *relata referens*. Selezionando arbitrariamente (cioè con metodo, ma diverso dal metodo dell'autore) il materiale, egli non fa che costruire un'immagine sua personale dell'autore di cui parla. La nostra obiezione va quindi specialmente verso il lavoro critico che Thomas F. Shea ha compiuto basandosi sui manoscritti precedenti la pubblicazione di *At Swim-Two-Birds* e su alcune lettere personali dell'autore. A nostro parere un critico che volesse analizzare un'opera non dovrebbe utilizzare mai questi strumenti, perché sarebbe più pertinente mettere in relazione l'opera che si vuole analizzare con il complesso delle opere dell'autore, o con quelli di altri autori, rimanendo nella sfera sociale in cui gli autori sono personaggi pubblici ed al pubblico forni-

scono solo quel lato della loro personalità che contribuisce alla costruzione del loro ruolo e della loro visione di società e cultura. Ciò che un autore, una persona, scrive che non è rivolto al pubblico, e quindi alla società, evidentemente non dovrebbe fare parte di quell'attività che abbiamo fin qui chiamato *costruzione della cultura in comune*, adottando l'espressione di Williams. Ciò che è privato e viene ripescato da un critico zelante diventa materia autoriale del critico, non dell'autore oggetto di critica. Brian O'Nolan (e non Flann O'Brien) ha scritto diverse versioni di quel romanzo che alla fine è uscito in una e una sola versione definitiva con il titolo *At Swim-Two-Birds*: un motivo ci sarà se le versioni precedenti sono state da lui considerate inadatte. E questo motivo è appunto l'inadeguatezza al pubblico, alla società e al momento storico.

The Third Policeman è un caso diverso dall'*At Swim-Two-Birds* che Shea considera, perché non è la versione precedente di niente, non è una tappa ma un punto di arrivo di un lavoro, e si tratta semplicemente un romanzo che non ha passato la fase di stampa. Forse non è nemmeno vero che il curatore è stato neutrale in questo caso: chi può dire se Brian O'Nolan avrebbe usato il suo pseudonimo di Flann O'Brien, fosse riuscito a pubblicarlo lui? Certo è che sembra un'operazione molto più giustificata dell'analisi delle versioni precedenti di *At Swim-Two-Birds*, incrociate con la corrispondenza con l'agente e l'editore ai fini della comprensione dell'opera e dell'autore.

Nell'ultimo capitolo torneremo sulla comicità degli ultimi due romanzi di Brian O'Nolan, e cercheremo di dimostrare come questa risieda nel rapporto con il pubblico che O'Nolan intratteneva, che virava verso la profonda provocazione da parte dell'autore, il quale, proponendo ai suoi un testo non più comico in senso compiacente, bensì aggressivo, sfidava assunti profondi nell'animo di un'Irlanda che ai giorni nostri non esiste più, puntando il campo della religione, della politica e del pantheon laico della gaelicità, cose che a noi postmoderni non tangono ormai più di tanto.

L'argomento ci fa qui ritornare a quanto Eco osservava ne "Il comico e la regola" (v. cap. 3): se l'universo morale è condiviso *implicitamente* fra autore dell'opera d'arte e pubblico, allora si potrà avere *commedia*, perché il nesso fra la convenzione sociale e la sua alternativa sarà operato dallo spettatore, che, collaborando autorialmente all'unione delle matrici, sarà lui stesso a *bisociare* la logica dell'opera d'arte con quella della *sfera convenzionale di significato*, sfociando così in una situazione comica ontologicamente rinfrescante e divertente. Al contrario, se l'opera d'arte contiene in sé, esplicitato più o meno estensivamente, l'universo morale al quale fa riferimento, inficia solo per questo fatto la collaborazione fattiva dello spettatore sul fronte della *bisociazione*, e quindi previene la formazione di qualsiasi situazione comica, in quanto mancherebbero le connessioni fra le logiche operate dallo spettatore perché l'autore, così facendo, cerca invece di escludere una collaborazione. Tutti hanno avuto esperienza di almeno una volta in cui qualcuno abbia provato a spiegare una barzelletta: se non esiste condivisione di vedute, morale, etica, religione, in una parola di *cultura*, non esistono matrici nello spettro di conoscenze del ricevente che questi possa mettere in contatto tra di loro, come nelle intenzioni provocatorie dell'emittente. Una volta spiegata, la barzelletta è chiara nel suo senso ma non più stimolante, perché l'ascoltatore riceve il campo logico già pronto e non deve impiegare nessuna energia propria per cooperare alla realizzazione della *sfera limitata di significato*. Non impiegando nessuna energia propria, non sarà possibile nessun esito in riso, che come abbiamo detto nel cap. 2, riteniamo essere la manifestazione esteriore dell'avvenimento di una conoscenza improvvisa, o *bisociazione* fra due matrici di pensiero fino a quel momento non messe in relazione fra loro. Il riso è il risultato di un lavoro complesso nella mente dell'ascoltatore. Se questo lavoro è risparmiato, quando l'autore si impegna per *spiegare* tutto quello di cui parla, nel senso letterale di *appianare*, allora il riso, e con esso la *bisociazione*, non ha per definizione la possibilità di verificarsi.

Si verifica con O’Nolan così la stessa cosa che succede quando leggiamo degli scritti antichi. Ne *L’asino d’oro* di Apuleio, uno dei primi romanzi comici nella storia della letteratura, manchiamo fatalmente di cogliere dei passaggi molto divertenti nelle intenzioni dell’autore per il semplice fatto che non possediamo il suo medesimo *background* culturale, come quando nei primi capitoli racconta di essersi ubriacato dopo pochi calici di vino puro, non annacquato come invece era usanza tra i Romani. La figura del povero ubriacone che mentre ha i sensi annebbiati vede accadergli di tutto senza che se ne renda conto è comica quasi automaticamente nella retorica narrativa latina, come raccontano anche Marziale nei suoi epigrammi e Giovenale, o i poeti elegiaci dell’età di Augusto quando rivolgono verso se stessi il ridicolo, dipingendosi in situazioni di ubriachezza durante le quali hanno del mondo visioni distorte. Se rileggiamo il Rabelais del *Pantagruel*, la scena dell’inizio ha ancora un pallido sentore di comico ai nostri occhi disincantati: Gargantua perde la moglie di parto, ed è per questo molto addolorato, ma nel contempo il figlio Pantagruel gode di ottima salute, ed è quindi padre contento del desiderato maschietto, rimanendo così col dilemma se ridere o piangere. Non sarebbe una scena inconsueta nemmeno oggi, ma il grottesco accade nella contemporaneità dell’azione che iperbolizza le reazioni corporee in un unicum impensabile dal vero, e quindi risibile, come risibile è in un altro episodio la ciclopica pisciata agevolata dall’incontenibile riso di Pantagruel, che viene diretta verso quella città la quale da allora in poi sarà chiamata Parigi, perché inondata dall’incontinenza ‘par rys’, per ridere.

Come dovrebbe essere in un rapporto d’amicizia, fra il comico e i suoi lettori esiste una profonda sincerità. Il lettore modello dello scrittore comico è un lettore che vuole essere stimolato nell’uso del suo intelletto, che trae piacere dal lavoro autoriale condiviso: sa che il riso è fonte di conoscenza, e che un discorso comico non è un semplice passatempo ma un’operazione che permette di aggiungere un tassello alla costruzione della *cultura in comune*. Il riso può nascere soltanto da una fattiva collaborazione al discorso da parte di questo lettore e non da una semplice e

passiva ricezione di stimoli. Lo stimolo, tuttavia, deve avere la precisa caratteristica di essere nuovo e non previsto. Quando un bambino piccolo pronuncia una parola a sproposito perché ancora non conosce la convenzione nell'uso dei registri di comunicazione, oppure quando chiama le cose con un nome sbagliato, è divertente. Ma la seconda volta che lo fa, come spesso accade coi bambini che si accorgono di aver toccato un tasto ontologico e ripetono il gesto divertente più e più volte, questo non ha più la caratteristica né della novità né dell'inaspettato, perché la *bisociazione* provoca la reazione comica soltanto la prima volta che avviene, quando connette due matrici che prima non avevano sperimentato nessuna comunicazione. Una volta connesse, le matrici entrano a fare parte del repertorio e della convenzione, prima personale e poi sociale, diventano tipiche. Dopo un po', il comico stufa e non fa più ridere. "Un bel gioco dura poco", lo sanno tutti i bambini.

Quindi se il comico, per le limitazioni che impongono questi requisiti di novità e di inaspettato rispetto ad un ambito culturale ben preciso, non può a lungo mantenersi sulle stesse note, e se vuole continuare ad esistere, per forza si tramuta: volendo rimanere comico, cambia il registro che utilizza. Noi dunque pensiamo che l'autore comico, giunto al punto del suo rapporto col pubblico in cui si rende conto come le tecniche di comunicazione comica usate fino a quel punto non siano più in grado di sostenere la provocazione al cambiamento, decide di cambiare parzialmente la sua strategia, puntando verso un comico che vada a toccare punti più profondi e più dolenti della sua *readership* ormai consolidata ma un po' infiacchita su schemi di pensiero ormai assimilati, parzialmente prevedibili e quindi non più divertenti. Quello che comunemente si chiama declino di uno scrittore, lo vediamo esattamente corrispondere a questo stadio in cui il lettore sa cosa aspettarsi dal suo autore, e questa aspettativa si avvera, deludendolo profondamente, dal momento che dalla scrittura si aspetta sì schemi familiari e rassicuranti, ma contemporaneamente freschezza d'inventiva e possibilità di gioco. Nel caso del comico, si a-

spetta inoltre qualcosa in più, ovvero che faccia ridere, che provochi *bisociazione*: è un'aspettativa più esigente.

È a questo punto che l'autore comico –noi pensiamo che sia vero per *ogni* autore comico che abbia una carriera e un rapporto col pubblico prolungato– comincia a parlare comicamente di tabù che fanno male, come per esempio la politica. Sapendo di incorrere in un minore apprezzamento di prima, ma sapendo anche di essersi conquistato, o riconquistato, con questa mossa una buona fetta di lettori insoddisfatti di come vanno le cose, potenzialmente autori comici utopisti come lui. L'effetto *bisociativo* è ripristinato, ma c'è un prezzo da pagare: per quelli a cui questo stile *aggressivo* di comico –comunemente chiamata satira, sarcasmo, ironia– piace, ci saranno quelli che, offesi da questo cambiamento, lo abbandoneranno, se l'avevano seguito prima, o lo condanneranno come amorale, culturalmente disonesto, politicamente pericoloso, eversivo, provocatore, ateo e quant'altro. Diventerà insomma amato da pochi e bersagliato da molti, assumendo così le caratteristiche, che abbiamo ipotizzato sopra, di capro espiatorio, figura sociale alla quale, a nostro parere, sono destinati ad assimilarsi tutti gli *a(rche)tipici* come Brian O'Nolan.

Chi è, o è stato, comico, non ignora che prima o poi gli si presenterà questo bivio, sia esso scrittore o performativo, ed il finire prima o poi ostracizzato da un'opinione pubblica o da un sistema che decide di non prevedere più un posto per lui è un'eventualità già messa in conto nel momento stesso in cui si decide di diventare la voce che dà il "la" comico alla società. Non tutti si sentono però dei martiri o degli eroi al punto da annullare se stessi nel riconoscimento di un ruolo che al suo culminare dà ben poco in termini di gratificazione, ma ha un grandissimo valore sociale per il fattore di contrasto all'omogeneizzazione, di sprone all'autocoscienza ed alla partecipazione politica in senso ampio, di "voce della coscienza" vestita alla moda ma sostanzialmente sempre la stessa di quando il buffone aveva licenza di ingiuriare il Re ed i suoi cortigiani, mo-

strando loro lo specchio delle loro vanità e la sostanziale eterna perfeibilità di un sistema sociale, verità scomoda per gli assolutisti.

Che cos'è, alla fine di questo excursus, il "peso specifico" di cui abbiamo parlato? È semplicemente la consapevolezza del comico di dover sempre mantenere una proporzione nel suo discorso comico tra ciò che è inteso seriamente, i momenti in cui ci si mantiene all'interno della *sfera convenzionale di significato*, e ciò che invece, nei termini tecnici di Raskin e Attardo (v. cap. 2), sono i *marker* del comico. L'equilibrio non crediamo sia una formula che si possa stabilire con criteri scientifici, anche se l'impostazione degli studi linguistici che abbiamo citato or ora potrebbe lasciare prevedere questo. Crediamo piuttosto che la preponderanza di *marker* appartenenti alle varie aree del comico, come per esempio quelle individuate da Martin, opportunamente dosati costituiscano nella loro mescolanza il caratteristico stile di un comico, il quale ovviamente, dando preponderanza ad elementi appartenenti alla sfera semantica, per esempio, dell'*aggressive humour*, risulterà di conseguenza meno accettabile socialmente di un comico che opti per un *affiliative humour*, o *humour* che tende ad aggregare piuttosto che a contrapporsi nettamente a determinati gruppi come fa l'*aggressive*. Martin compila il suo questionario in modo da inquadrare i risultati in quattro tipi di humour: *Affiliative*, *Self-enhancing*, *Aggressive* e *Self-defeating*. Esiste un quinto stile, che viene chiamato *Coping Humour*, che però esula dal quadro: è una scala in sette gradi che si riferisce all'intensità nell'uso dello *humour* per affrontare lo stress. *Affiliative* e *Self-enhancing* sono definiti come stili positivi, che tendono all'apprezzamento sociale e al benessere psicologico dell'emittente, mentre *Aggressive* e *Self-defeating* sono invece visti come stili negativi, che usano lo humour per attaccare oppure per ingraziarsi il prossimo rivolgendo il comico verso se stessi.

Quando un comico parla, o scrive, per far capire al suo pubblico che ci si sta trovando nella *sfera limitata di significato*, deve fare riferimento ad elementi noti, convenzionali, altrimenti non sarebbe concepibile l'intendimento sul senso. Di questi elementi, quelli che non possono

mancare sono ovviamente il linguaggio e, per coloro che si esibiscono anche col corpo, la gestualità. Non cercheremo di stabilire dei confini netti tra, ad esempio, un *affiliative humour* ed un *aggressive humour*, perché l'idea che esista un confine netto non è che convenzione anch'essa. Dopo quanti *marker* aggressivi una comicità diventa aggressiva, e al contrario entro quanti rimane nei limiti dell'affiliazione? Ci sembra piuttosto che si possa parlare di aree di sensibilità individuale (intendendo per individui anche i gruppi sociali ai quali ci si rivolge): se un comico si esibisce di fronte a un pubblico di missionari gesuiti, forse anche una sola parolaccia sarebbe già considerata aggressiva. È dunque evidente che è il rapporto col pubblico ciò che regola le asticelle di tolleranza a proposito di quello che si dice del comico. Pertanto, il "peso specifico" che abbiamo nominato si riferisce a quanto l'autore riesce a contare in una *cultura in comune*, ai risultati che *riesce a produrre nel pubblico*, del quale non si può ignorare la risposta, in quanto co-autore nel gioco. Ma quale pubblico?

Brian O'Nolan parla al pubblico irlandese del periodo della seconda guerra mondiale e del dopoguerra, un popolo che ha da poco vissuto una guerra d'indipendenza coloniale, vinta in maniera incompleta e dolorosa con la separazione dalle sei contee del Nord. Parla ad una nazione che, ingannandosi su molte cose (sulla vitalità del gaelico, sull'unità della sua cultura, sul fatto di poter contare solo su se stessa), è tuttavia riuscita a racimolare dei risultati impensabili. È una nazione che crede e non crede in quello che fa, qualcosa riesce e qualcosa non riesce, è un Governo che chiama 'Emergency' una guerra mondiale, che subisce un grosso ascendente della Chiesa nella vita del paese, che conserva superstizioni e arretratezza, e che tuttavia ha voglia di fare, immobile ma potenzialmente molto mobile. La cultura di questo paese, in bilico tra l'inglese parlato da tutti e il gaelico da pochissimi, immerso nel modo di pensare del Commonwealth eppure volenteroso di uscirne mediante il recupero ideologico del patrimonio celtico supportato da pesanti interventi statali in materia (cosa vera ancora oggi), tra cattolicesimo e protestantesimo, è composta di contrasti aspri e radicati, dove basta poco per scivolare nuovamente

nel caos. Il regime di De Valera, dopo il suo ritorno dalla clandestinità della guerra civile alla guida dello Stato nel 1927, risulta nei fatti un governo di stampo culturalmente autoritario.

Sappiamo bene che la censura veniva aggirata in maniere più o meno articolate (come il caso che abbiamo citato di Peadar O'Donnell), mentre dall'estero le notizie arrivavano comunque, essendo il Nord appartenente sì ancora alla Corona, ma pur sempre territorialmente nell'Isola e quindi vicino e dal confine permeabile. E laddove la censura effettivamente interveniva, non erano previste particolari punizioni. Più che altro, l'arma era la propagazione del gaelico in tutte le sue forme scritte e parlate, veicolando con la lingua anche una certa forma di nazionalismo. Nonostante il gaelico abbia goduto fino ad oggi di generosi finanziamenti, "spinto" in Europa fino a diventare una delle lingue ufficiali della UE, dichiarato in delimitate zone *Gaeltacht* la sola lingua ufficiale, esso non è usato che da meno di 100.000 persone sui 5 milioni circa che abitano la Repubblica.

In quel tempo turbolento di normalizzazione della rivoluzione, regole del genere erano però necessarie. Il riso doveva essere contenuto e non mettere in discussione i principi generali della convivenza (come diceva Platone). Non poteva essere *aggressive*. Brian O'Nolan probabilmente aggressivo non lo era di natura, fatto sta che comunque il suo *cursus honorum* ha rispecchiato quello che abbiamo già indicato, partendo da uno stile piuttosto compiacente, affiliativo, per arrivare all'aggressione, molti anni dopo e in una situazione politica ben mutata. Il "peso specifico" del suo discorso comico aveva un valore alto, per l'uso degli strumenti linguistici a fini comici, per la materiale quantità di possibili significati intendibili nel suo discorso, e per la vasta platea di pubblico che la sua rubrica *Cruiskeen Lawn* catalizzava, potente mezzo di costruzione di una *cultura in comune*.

Di tutte le caratteristiche che abbiamo elencato, è certamente la più importante perché riassume in un certo senso le prime due ed è la condizione necessaria affinché il comico abbia un ruolo nella cultura. Ed è

proprio per questo motivo che pensiamo che, per mantenere lo stesso “peso specifico” all’interno di un contesto sociale, un comico decida di evolversi come abbiamo descritto, sfruttando l’essenziale caratteristica di *a(rche)tipico* che esso ha, al di fuori ed al di dentro del gruppo sociale, migliore osservatore e migliore interprete di essa. Il tutto, comunque, non avviene per natura, ma presuppone una certa dose di equilibrio fra opposte pulsioni: quella a diventare serio (abbandonarsi al *tipico*) e quella a diventare rivoluzionario (totalizzarsi *archetipico*). Vedremo nel capitolo successivo come Brian O’Nolan abbia avuto una precisa strategia nel costruire i suoi personaggi, una strategia che s’incardina su questo necessario equilibrio.

Capitolo 5

La strategia della figura comica

The fool has always been primarily a 'homo ludens' who engaged in folly first and foremost for the sake of playing.
(Zijderveld 1982 : 30)

The Synod of Nicaea of 787 expressly denied the righteousness of an actor's life.
(Nicoll 1931 : 146)

Afferma Ceccarelli nell'introduzione al suo lavoro:

In realtà, ciò che stiamo vedendo sorgere è una sintesi assai più significativa, in cui i paradigmi classici si articolano e si completano con il paradigma biologico che sta ormai decisamente affiorando. Questi due tipi di paradigma non sono alternativi e in opposizione, ma integrativi, e il riconoscimento di tale fatto sarà forse uno dei passi più decisivi sul piano della scientificità per le scienze umane nel loro complesso.

(Ceccarelli 1988 : XIII-XIV)

Siamo partiti da una panoramica sul ruolo che il riso ha rivestito socialmente nei secoli per evidenziare come questa particolare caratteristica umana sia stata sempre presente sin dagli inizi della nostra storia documentata (ma possiamo pensare dagli inizi *tout court*), si sia scontrata quasi sempre con le morali dominanti e sia stata tollerata più che incoraggiata da coloro i quali hanno governato le sorti dei popoli, i rappresentanti delle *élite*. Il riso ed il suo sottostante, il comico (o il risibile, lo stimolo *r* di cui parla Ceccarelli), sono tuttavia sopravvissuti nella cultura perché semplicemente inestinguibili dalla natura umana, *innati*. Capire il ruolo che il comico (la persona e la pratica) ha avuto nelle società del passato pensiamo sia indispensabile per mettere a punto i contorni della figura che abbiamo individuato nell'*a(rche)tipico*, la quale a nostro parere si ritrova in tutte le culture con

pochi mutamenti significativi, e alla quale è sempre riconosciuto un ruolo sociale proprio in virtù dell'innatezza della propensione umana al riso.

Nel capitolo 2 abbiamo esaminato i concetti di comico e di umoristico ed abbiamo stabilito di considerarli come diversi aspetti dello stesso fenomeno, in quanto le loro funzioni biologiche e sociali si sovrappongono o compensano, ma mai si escludono: entrambe le manifestazioni avvengono in istanze in cui si verifica un'istantanea scoperta, una conoscenza effettuata tramite la *bisociazione*, cioè l'unione in un punto particolare di due paradigmi di pensiero fino a quel momento disgiunti, che consente di illuminare la realtà sotto una luce diversa e di costruire una nuova prospettiva. Grazie agli studi del citato Ceccarelli, e a quelli di Koestler, Berger, Panksepp, Freud, Provine –per citare i più importanti– abbiamo individuato un sistema sincretico d'interpretazione della funzione del riso che ci potrebbe aiutare a capire meglio il ruolo della *persona* comica in società. Questa *persona*, che è evidentemente l'incarnazione di un ruolo sociale d'*élite*, adottando a suo modo di espressione peculiare ciò che altri impiegano comunemente come modo temporaneo, come stacco dalla routine quotidiana che crea e si svolge all'interno di una *sfera limitata di significato*, un momento di vita nel quale le regole del rapporto con la realtà sono letteralmente “messe in gioco”, finisce per assumere in sé le caratteristiche di un elemento identificabile contemporaneamente come interno ed esterno alla società. Interno, perché facente indubitabilmente parte di essa, parlando di essa e ad essa, e quindi vivendola in prima persona nel rispetto delle sue regole costitutive; esterno, perché il suo particolare punto di vista comico lo porta a cogliere ed evidenziare i punti deboli sui quali la convenzione fatica a reggersi, esibendoli alla coscienza pubblica e minacciandoli così di distruzione, esattamente come farebbe un elemento esterno alla convenzione stessa: tuttavia la minaccia resta sempre al livello ipotetico, trattandosi di minaccia comica, che una volta terminata non lascia conseguenze.

Trovando che il comico cavalchi una posizione ambigua all'interno degli schemi di potere, abbiamo quindi coniato il termine *a(rche)tipico*, trovandolo calzante per chi, *tipico*, rispecchi quella società in cui vive e della

quale condivide le fondamenta morali, e sia tuttavia *archetipico*, costantemente spinto a modificare le storture che a suo modo di vedere affliggono la società stessa. Le figure sociali di *élite* tendono per natura verso la conservazione del potere acquisito e riconosciuto, per gli ovvi privilegi che questo status comporta. Un politico o un sacerdote sono quindi delle figure d'*élite* che possono essere definite *tipiche*, per la fedeltà che rispecchiano verso un canone che la società e loro stessi ritengono valido. Un *archetipico*, invece, lo pensiamo come una figura di sconvolgimento sociale, che sovverte l'ordine: in un branco di cervi, potrebbe essere il cervo giovane che sfida a duello e vince il capo-branco anziano. Nella società umana un *archetipico* è un personaggio pubblico che vuole smuovere, se non ribaltare, le posizioni di potere consolidate. Ovviamente, per insediarsi e diventare *tipico* a sua volta. Se il *tipico* è la norma, l'*archetipico* è l'eccezione che la conferma.

Punto focale in queste figure è la ricerca del consenso del pubblico ascoltatore e la scarsa propensione a mettersi in gioco in prima persona se non in maniera, diciamo così, guerresca. La categoria del guerresco è quella che identifichiamo come la più vicina al modo "serio" cui si fa sempre riferimento in un discorso sul comico, che invece tende a portare il discorso verso il giocoso e l'annullamento delle pulsioni violente e distruttive. Il comico, al contrario del politico o del sacerdote, o del rivoluzionario, tende ad accentrare su di sé oltre che l'approvazione, anche la reazione violenta che potrebbe scaturire, configurandosi nel discorso sociale come un portatore di conoscenza ma anche come capro espiatorio per le tensioni che la conoscenza può generare. Facendo così, si espone consapevolmente al rischio di diventare egli stesso parte dell'ordine che propone di modificare, situazione che invece qualsiasi altra figura pubblica cercherebbe di evitare con ogni cura, seguendo la logica del mantenimento del potere.

Pensiamo che i comici abbiano usato in ogni tempo, per la loro stessa natura sincretica, quanti più mezzi comunicativi potessero fra quelli a loro disposizione, senza vincoli preconcepiuti e limitativi di genere: chi la sola voce, chi uno strumento di accompagnamento, chi la scrittura, chi la rappresentazione teatrale. Per questo pensiamo che i migliori comici, i migliori

a(rche)tipici, siano (stati) quelli che abbiano cercato di incorporare il maggior numero di arti, mestieri e mezzi nell'esercizio del loro operato. Brian O'Nolan l'abbiamo scelto come emblema perché vicino a noi, ma anche e soprattutto per la straordinaria capacità di sfruttamento di due mezzi di comunicazione esistenti da molto tempo, ma che solo il ventesimo secolo ha fatto evolvere in maniera così massiva. La diffusione del libro e del giornale quotidiano ha consentito un affinamento senza precedenti delle tecniche di edizione e redazione di entrambi, e l'uso che O'Nolan ne ha fatto per veicolare la sua *vis comica*, fanno di lui il nostro soggetto ideale per parlare della figura comica.

La critica che finora si è occupata di lui si è principalmente dedicata ai romanzi, magnificandone alcuni (i primi due, con sporadici allargamenti ad *An Béal Bocht*) e tralasciandone altri, e pochissimo ha detto a proposito della lunghissima carriera sulla carta stampata, per non parlare delle seppur brevi esperienze teatrali e televisive. Fuorviante, come abbiamo spiegato nel capitolo 3, riteniamo sia stata l'eccessiva fascinazione che i critici hanno subito dalla vita travagliata di questo autore, spingendosi eccessivamente a considerare i fatti della sua vita e del suo tempo come buon aiuto all'interpretazione critica delle sue opere.

Quello che abbiamo cercato di fare, è stato di far confluire questa grande massa di parole "svista" in un quadro generale di un corpus comico tenendoci a distanza il più possibile da considerazioni biografiche, e di considerare la sua carriera di giornalista venticinquennale come un romanzo dai capitoli quasi quotidiani, costruito su un'infrastruttura strategica unitaria fondata sul personaggio di Myles: ci sembra di avere compiuto un passo avanti dopo definizioni di O'Nolan un po' vaghe, ad esempio quale "anatomista" della società irlandese, come lo ha chiamato Donohue. Un anatomista nel senso inteso dal critico, come abbiamo detto, non è una definizione che si attagli a O'Nolan, che non esercita la sua scrittura per amore della dissipazione del dubbio, per chiarificare i gangli oscuri della *sfera convenzionale*, ma lavora al contrario per portare alla luce le contraddizioni dei paradigmi esistenti, ritenuti erroneamente validi, di modo che il lettore abbia i mezzi

per migliorarli. Il ‘laying bare of the literary devices’, il fondamentale procedimento amato dai formalisti, di cui parla Hopper, andrebbe secondo noi applicato in senso estensivo verso la società e la cultura, ed è un’operazione che contrasta profondamente con il senso di “anatomia” che Donohue, nel suo pur importante e documentato lavoro, vorrebbe far emergere: evidenziare gli elementi discreti senza però dare un senso complessivo all’azione dell’autore. C’è nell’opera di O’Nolan piuttosto una sfumatura di gratuità, che secondo Huizinga, è uno dei caratteri che ci permettono di chiamare un’attività gioco, ma quello che fa O’Nolan non è semplicemente giocare bensì cercare di provocare il riso, ovvero quella particolare forma di conoscenza improvvisa e nuova che ci fa sollevare, in tutti i sensi che la parola porta con sé.

Nella società odierna possiamo riconoscere quanto il riso e la ricerca del riso siano considerati valori e non più disvalori come un tempo, e quanto il riso ed il potere ispettivo del comico comincino ad affermarsi come forze e anche come metodi d’indagine e d’espressione, e abbiano visto riconosciuto il loro potere di formazione culturale. Ma non è certo una novità recente: le sue fondazioni epistemologiche risalgono indietro nel tempo, e Brian O’Nolan nel suo particolare rapporto con la società irlandese è un costituente che merita di essere analizzato, perché ci può aiutare a capire –fra le altre cose– come possiamo regolarci per il nostro futuro di una *cultura in comune* che sarà sempre più comune. Il comico non lo vediamo quindi come un anatomista, né come un appianatore che tende al particolareggiamento di “tipi”, ma come un provocatore sociale, che cerca di instillare reazioni, di smuovere coscienze al dibattito e alla critica dei tipi esistenti, sfruttando la sua posizione policentrica (più che eccentrica o “esorbitante”, come la vorrebbe Shea), dentro e fuori, *a(rche)tipica*.

Riteniamo che il movente del comico sia la volontà solidale di piena partecipazione, sua e del suo pubblico, alla costruzione della *cultura in comune* di cui parlano Williams e Eagleton. Il metodo democratico che il comico ritiene di adottare, quindi, è quello di cercare di far partecipare all’innalzamento di questo edificio il maggior numero di attori possibili. Lo

diciamo democratico perché fra i modi di espressione che le lingue possiedono è fuori di dubbio che il meno elitario e più comprensibile sia quello comico: per prima cosa perché l'evocazione del riso riproduce lo sforzo di conoscenza proprio dell'uomo, cerca il sollievo che dà l'annullamento delle paure (comuni a tutti) fondate sull'ignoranza del mondo, nasce dalla volontà di replica *in absentia* della situazione che provoca il riso, l'unica modalità di comunicazione che ci consente l'instaurazione di un rapporto *contemporaneo* con più persone, e quindi mira alla maggiore diffusione possibile; in secondo luogo, perché anche se la formulazione comica richiede conoscenze mediamente più approfondite per essere apprezzata (un maggior numero di matrici già presenti nel bagaglio dell'ascoltatore, da *bisociare* per poter apprezzare i nuovi spiragli di conoscenza offerti), è tuttavia accessibile a tutti perché la reazione comica non è un insegnamento frutto interamente della cultura, come ci dimostrano le ricerche di Ceccarelli e Panksepp.

Il riso come pratica sociale, hanno rimarcato in molti, ha il particolare effetto di disegnare cerchi che delimitano le competenze e le appartenenze dei microgruppi, e questa istanza di delimitazione che passa spesso sotto il nome di *ridicolo* risulta molto pesante per chi ne è vittima, sentendosi escluso in maniera più verace e forte di quanto potrebbe sentirsi escluso da un discorso accademico a proposito degli universali in Tommaso d'Aquino. Chi parla del ridicolo categorizzandolo in opposizione al comico o al di fuori di esso, come spesso accade, ne fomenta a nostro parere una concezione distorta. L'esclusione che crea è senza conseguenze durature, e noi crediamo che proprio il desiderio di partecipazione alla conoscenza tramite il riso fornisca la spinta in modo più deciso a chi resta escluso a lavorare per ampliare il suo bagaglio culturale ed entrare nel gruppo ridente. Ceccarelli evidenzia infatti che il comico segna sì dei confini, ma questi sono sempre *temporanei* e tendenti all'inclusività: ridere di qualcuno significa farlo rientrare in qualche modo nel discorso del gruppo ristretto, è un tendergli una mano, se si considera che l'unica possibile alternativa a questa reazione è l'aggressione fisica e l'annientamento dell'estraneo visto come pericolo reale:

Il dramma —o meglio la commedia— si svolge tutto sul piano della comunicazione, cioè dell'*apparenza* non della *sostanza*: non importa se Y [*l'oggetto del riso*] sia veramente agli alti livelli di una qualsiasi gerarchia, basta che metta in mostra messaggi *Md/Mm* [*Messaggi di dominanza/Messaggi di minaccia*] appartenenti a tale ruolo. Come sappiamo, questo è indispensabile perché abbia senso il passaggio alla fase successiva, in cui lo stimolo *r* [*il risibile*] rende palese in Y una inadeguatezza totale alla pretesa posizione di rango della fase E [*Fase dell'Estraneo: la fase iniziale del contatto fra gruppi*]. Chiameremo questa seconda "fase R" ("fase del riso") [...] A questo punto abbiamo una chiara biforcazione. Da una parte, se Y riconosce *r* [...] viene inserito in una microstruttura sociale in cui egli è "capro espiatorio", l'ultimo in rango rispetto ai co-ridenti, ma non più estraneo nei loro confronti; certamente egli lavorerà per annullare questa situazione, e ciò dimostra ancora di più che si è creata una relazione sociale, anche se fondata su una forte asimmetria gerarchica. Possiamo chiamare questa terza "fase S" ("fase sociale"). Vi è però, come abbiamo visto, un'alternativa, fondata sul non riconoscimento da parte di Y dello stimolo chiave in *r*, la cui evoluzione rimane sul piano non sociale e può anche evolvere verso uno scontro.

(Ceccarelli 1988 : 177-178)

Ridendo, il pericolo è dunque abbassato da reale a potenziale, e viene concessa comunque una successiva possibilità di inserimento anche all'oggetto del ridicolo, se comprende la "punizione" del riso e retrocede dalle sue posizioni negoziando il suo ingresso nella società. Il comico quindi, anche sotto questo punto di vista conserva una funzione ambivalente: ammicca principalmente al lettore/ascoltatore informato e accorto, ma funge anche da sprone verso quello meno accorto a partecipare più pienamente all'aggregazione del riso. Anche verso quello, come capitò a O'Nolan, di cui ci si sta prendendo gioco, del politico o dell'intellettuale di turno.

Abbiamo voluto, nel capitolo precedente, formulare la nostra ipotesi riguardo l'identificazione della figura comica come una particolare figura di rilievo sociale, votata in posizione cardine alla costruzione della *cultura in comune*. Questa figura, riassumendo in sé molti ruoli, usa i poteri del linguaggio parlato e scritto per comunicare col suo pubblico, con il quale intrattiene un rapporto privilegiato e nel quale l'identità autoriale tende ad annullarsi, o meglio a conferire poteri pari ai suoi all'*audience*. Nello stesso capitolo abbiamo delineato quelle che secondo noi sono le principali caratteristiche di un corpus come quello di Brian O'Nolan, che si riassumono sostanzialmente in tre macro-punti: il conferimento e l'affidamento del potere

comunicativo alla parola e solo alla parola (intendendo una tendenza alla diminuzione di importanza dell'autorità che normalmente enuncia), con tutte le conseguenze ontologiche che questo passaggio comporta; l'instaurazione di un forte sbilanciamento del tradizionale rapporto autore-lettore a favore di quest'ultimo, il quale dal comico viene spronato alla collaborazione e quindi alla costruzione in definitiva del testo, in maggior misura che in qualsiasi altro modo di comunicazione scritto o parlato; il "peso specifico" della scrittura, come lo abbiamo definito, che nel comico è molto alto, ed è il fattore che dovrebbe rappresentare quanto un autore riesce a influire nella sua società –in definitiva, quanto un autore comico ha successo nel suo lavoro.

Quest'ultimo punto, un concetto di assai difficile formulazione, risulterà forse un po' pretestuoso a chi legge: il motivo per cui abbiamo deciso di includere un riferimento del genere nel nostro metro di valutazione risiede nel discorso che abbiamo condotto sinora a proposito della figura comica nella società. Questa –lo ribadiamo ancora– riveste un ruolo attivo che le consente di catalizzare i movimenti di pensiero: nel caso dei comici performativi, si riflette fundamentalmente nel loro presente e lì si esaurisce, provocando comunque delle reazioni immediatamente (o quasi) misurabili nel pubblico; nel caso dei comici letterari conserva invece degli effetti anche nella *readership* futura, la quale però non essendo più immersa nel contesto sociale nel quale il testo è stato prodotto, potrebbe mancare di cogliere molte *bisociazioni* che in esso sono celate o almeno intese.

Per fare un esempio lontano, sappiamo da altri scrittori che Petronio aveva avuto un ruolo molto influente nella società romana, tanto da essere pubblicamente soprannominato 'arbiter elegantiarum', ma a noi posteri è giunto solo il *Satyricon*, e nemmeno per intero, del quale non possiamo, per quanto edotti di costume romano, cogliere le numerose sfumature dei riferimenti. Il "peso specifico" di Petronio deve essere stato veramente altissimo, ai suoi tempi, mentre ora è decisamente basso, se non nullo. Per avvicinarci a noi, l'irlandese Dion Boucicault, una delle fonti principali di Brian O'Nolan per i suoi personaggi e situazioni, è stato un prolifico autore teatra-

le, non eminentemente comico. La figura comica di Myles-na-Coppaleen, però, nel suo dramma *The Colleen Bawn* (1860), tratto dall'opera di Gerald Griffin *The Collegians* (1830), ha avuto un enorme apprezzamento da parte del pubblico dell'epoca (grazie alla popolarità della pièce), mentre oggi risulterebbe un po' trito, guardato con punte di nostalgia piuttosto che con paritarie e partecipative risate. Di Brian O'Nolan, invece, possiamo capire ancora la maggior parte delle allusioni che getta alla sua comunità di lettori, ed abbiamo a buona disposizione praticamente per intero l'apparato critico che ci consente di formulare un giudizio fondato sulla sua attività. Il suo "peso specifico" è stato alto in vita perché durante la sua carriera di scrittore, e specialmente nella *persona* giornalistica, ha avuto un grande peso nella formazione dell'opinione pubblica, era molto letto e apprezzato e lo stesso episodio del suo licenziamento dopo aver preso di mira un politico testimonia di come fosse anche temuta la sua influenza sui lettori. Il suo "peso specifico" è ancora oggi alto perché l'influenza della sua produzione si può vedere in molti prodotti letterari successivi grazie alle ristampe dei suoi lavori –non ultime, le raccolte degli articoli– nei cambiamenti che si sono prodotti nella società irlandese, nel successo che i suoi personaggi hanno avuto e conservato per molto tempo nel patrimonio culturale dell'Isola, e per l'uso innovatore che ha fatto della lingua gaelica.

Il suo "peso specifico" è alto, inoltre, perché la sua parabola artistica ha avuto quelle caratteristiche che noi abbiamo identificato come comuni alle figure comiche *a(rche)tipiche* come lui, che, partendo da una comicità di tipo affiliativo, aggregativo, arriva nel corso di molti anni ad aggredire e a provocare (intellettualmente) chi legge, con il risultato di trasformarsi da idolo delle folle in capro espiatorio, o se si preferisce martire: una figura di redenzione che riassume in sé le paure che un ipotetico sovvertimento mentale troppo spinto provoca, che passa da autore ad attore, e quindi da soggetto ad oggetto di quello che il pubblico del comico, passato a governare da soggetto, decide di riservargli.

Pensiamo che questa parabola, senza che necessariamente termini con una tragedia umana, sia una caratteristica comune della carriera di chi

voglia cimentarsi con il riso e la comicità, includendo nel rapporto col pubblico l'assunto implicito che il comico deve portare conoscenza, e la conoscenza non può essere acquisita, in un tempo prolungato, con medesimi metodi e modi, ma necessariamente vuole varianza e novità. Per chi parte da un comico affiliativo, è dunque quasi fatale passare ad un modo aggressivo, provocatorio, insinuante, per stimolare nuove reazioni. L'alternativa è diventare seri, cioè non puntare più al riso e alla conoscenza che questo apre, e passare ad un modo comunicativo meno eclettico e più convenzionale, rinunciando ai tratti cristologici che il martirio implica: che per noi significa sostanzialmente non includersi più nel proprio discorso anche come oggetti, ma parlare *ex cathedra*, così come fanno appunto governanti politici e religiosi, i quali ammettono una comunicazione soltanto unidirezionale, che procede da loro verso i governati e non viceversa.

Siamo consapevoli che il "peso specifico" di una scrittura non presenta una commensurabilità così precisa come l'unità di misura scientifica, in quanto il metodo d'uso di *persone*, il 'laying bare' dei dispositivi retorici, il rivolgersi al pubblico come co-autore e tutti gli altri strumenti del mestiere del comico si veicolano tutti attraverso la lingua, che è tutto fuorché precisa e discreta come il linguaggio matematico-scientifico richiederebbe. Si potrebbe dire, anzi, che ne è l'esatto contrario: piena di ambiguità, oscurità, inesattezze e, soprattutto, "buchi". Nemmeno l'inglese che O'Nolan usa, una lingua florida, articolata, precisa al limite della pedanteria, naturalmente ricca di vocaboli, può arrivare alla precisione di formule e numeri nella rappresentazione della realtà. È per forza di cose che questi fattori non siano misurabili se non troppo soggettivamente, e dobbiamo quindi anche noi affidarci all'imperfezione del linguaggio per descrivere la figura del comico.

Non potevamo però fare finta che tutti gli scrittori fossero uguali: ce ne sono alcuni più uguali di altri, e questi sono i comici. Scherzi a parte, il comico, performativo o letterario, possiede un *quid*, una *Gestalt* che lo rende diverso da altre persone pubbliche; essenze che sono però di difficile individuazione. Confidiamo che un complesso di caratteristiche come quelle che abbiamo descritto riesca almeno in minima parte rendere conto di come

si possa parlare di questa figura particolare in termini che non siano desuete etichette retoriche —anche perché se il comico di natura è portatore di rinnovamento, un’etichetta è un’operazione di fossilizzazione, quanto di più contrario al rinnovamento ci sia.

Prenderemo ora in esame nel dettaglio il linguaggio, il primo punto delle caratteristiche del comico che abbiamo individuato. Brian O’Nolan, in quanto comico, *a(rche)tipico*, ci aspettiamo che usi il linguaggio in una maniera particolare. Per particolare intendiamo “non convenzionale”, diverso dal solito linguaggio che viene utilizzato in una *sfera convenzionale di significato*. La lingua, nel suo essere saussurianamente *Langue*, è un patrimonio, un tesoro culturale espresso in sequenze di lettere, alle quali assegniamo un valore che varia in funzione di molte incognite che si presentano nella comunicazione. La convenzione, tacita o meno, prevede che determinate sequenze abbiano determinati *significati*, valori semiotici validi per i parlanti. Tra i significati, tuttavia, a volte si ritrovano incoerenze, cioè afferimenti a campi semantici molto lontani ed apparentemente estranei l’uno all’altro, oppure accezioni che coprono una varietà ampia di sfumature. L’esempio di ‘get’ potrebbe bastare. Nel Collins Cobuild English Dictionary, un vocabolario basato su una banca dati d’uso corrente della lingua inglese, ‘get’ ottiene 17 accezioni nel significato 1), 18 nel significato 2), 7 nel significato 3), e 33 voci (ognuna con svariate accezioni) dei suoi composti tipo ‘get up’ o ‘get together’. Ma senza cercare i primatisti del vocabolario, ‘either’ può già generare un discreto imbarazzo, andando a coprire, a seconda del contesto, significati non solo opposti ma anche intermedi fra gli opposti: ‘entrambi’, ‘nessuno dei due’, ‘o,oppure’ (esclusivo, nel senso di *aut*).

Ambiguità semantiche come queste sono presenti in pressoché ogni parola di qualsiasi dizionario, e si comprende come è facile trovare occasioni di comico in un sistema tanto farraginoso come questo, sempre bisognoso di ponti da costruire per ovviare ai difetti comunicativi intrinseci al sistema: all’utente, che è anche ascoltatore, è demandato il *bridging of the gap*, l’uso attivo dei suoi schemi mentali che colleghino i concetti, ed in questa

operazione, con o senza premeditazione, il comico è sempre in agguato per la natura stessa dell'operazione compiuta. È la legge dell'economia che forza la lingua ad utilizzare strumenti già esistenti per esprimere nuovi concetti, quando possibile, ed a condensare significati affidando l'esplicitazione all'interpretazione personale, ma l'economia dello sforzo enunciativo porta con sé l'inevitabile conseguenza del rischio di confondere il messaggio originario. Ed è questo uno dei motivi per cui si verifica il riso non voluto: molti non si rendono conto di essere comici quando nell'agire o nel parlare danno per scontato un campo semantico d'azione che ai loro interlocutori invece non appare; e questi ultimi si ritrovano a ridere appunto perché, non capendo l'azione, cercano una matrice plausibile che non è quella dell'agente che vorrebbe un messaggio serio: *bisociano*.

Con o senza premeditazione: ma è proprio vero? O non è piuttosto che nel momento stesso dell'enunciazione *sappiamo* già che una parte del significato devierà dalla forma che le diamo, per colpa del mezzo imperfetto con cui la veicoliamo? Nella nostra vita, abbiamo visto con Berger, occasioni di riso si presentano con particolare *invadenza* perché sul modello del linguaggio abbiamo fondato molti sistemi ed organizzazioni del pensiero: educazione, religione, politica, sport, solo per citarne alcuni. Tutti questi sistemi si portano dietro la tara originaria del linguaggio, l'imperfezione che richiede l'intervento attivo degli utilizzatori per far arrivare integro a destinazione il messaggio. Le *sfere limitate di significato*, sono i momenti in cui ci estraniamo dal normale scorrere della vita, regolato da routine e regole piuttosto precise, per entrare in un momento di illuminazione, di esplorazione di questi numerosi buchi che il linguaggio, e la conoscenza, presentano. Questi sono momenti di cui *tutti* hanno esperienza, perché appunto ogni convenzione, ogni comunicazione basata sul modello del linguaggio, conserva la stessa vulnerabilità logica che il linguaggio ha, e quindi consente, si potrebbe pensare in maniera quasi terapeutica, un sano momento di uscita dal cerchio per esplorare il territorio esterno alla logica che il linguaggio delimita, per vedere se vi si trovi qualcosa che merita di esservi incluso, o semplicemente per rassicurarsi che non ci siano pericoli in agguato. In ogni singola giornata, di

questi momenti ne viviamo parecchi, siamo noi cittadini globalizzati di un qualsiasi Paese occidentale o contadini cinesi o villici africani o *gauchos*.

Su questo punto in particolare non esistono differenze percettive dovute alla cultura particolare di un luogo, perché l'universalità dell'esperienza consente l'appoggio su meccanismi della coscienza comuni a tutti. Ceccarelli evidenzia come il ridere sia una costante dell'umanità, e sebbene si rida di cose diverse da latitudine a latitudine, tuttavia si ride: postula per questo motivo l'esistenza di un Meccanismo del riso, che lui suppone configurarsi uguale in ognuno di noi, mentre la ricerca del comico, performativo o letterario, assomiglia alla ricerca da parte dei topolini dell'interruttore che attiva lo stimolo nel loro cervello tramite gli elettrodi loro impiantati per esperimento³⁰. Tutti noi cerchiamo il comico perché la situazione comica, il trovarci nella *sfera limitata di significato* ci provoca piacere.

Proprio il piacere e la sua ricerca pensiamo stiano alla base di questo Meccanismo innato del riso. La figura del comico, che dovrebbe dispensare questo piacere nella società, ci sembra quindi un'istituzione sociale necessaria al pari del capo tribù, o del sacerdote, figure che invece presiedono al governo e alla sicurezza (anche emotiva) del clan. Il comico, depositario del potere del riso, un potere di tipo misterico del quale la natura non è sempre stata chiara da spiegare, è una figura di sintesi necessaria: se ognuno pensasse di arrogarsi il ruolo pubblico esclusivo di ridere e di far ridere costantemente, prima di tutto non esisterebbe una *sfera convenzionale*, o meglio esisterebbe ma consterebbe del sistematico sconvolgimento delle prospettive, che è una situazione molto simile all'anarchia, o a quella di un primitivo che starebbe sempre sul chi vive perché incapace di darsi una spiegazione almeno minimamente bastevole a placare il timore della natura circostante, irta di potenziali pericoli; in secondo luogo, ogni comunità sarebbe ingovernabile e quindi nessuno potrebbe trarre i benefici intrinseci alla vita in co-

³⁰ Nell'esperimento citato da Ceccarelli, questi topini, ai quali erano stati impiantati circa 200 elettrodi nel cervello distribuiti omogeneamente, era evidentemente successo che alcuni avessero individuato i "centri del piacere": le cavie finivano per cercare compulsivamente la stimolazione andando a premere gli interruttori che attivavano gli elettrodi, tralasciando persino di dormire o di nutrirsi (Ceccarelli 1988 : 108).

mune. La stessa cosa succederebbe se, poniamo, tutti volessero fare il capo tribù, oppure il sacerdote. Le figure istituzionali, come gli elementi delle *élite* nei branchi animali in natura, vanno, per funzionalità ed economia, limitate in modo da garantire uno svolgimento regolare della vita sociale, e riconosciute nella loro autorità dai membri della comunità.

Il comico noi pensiamo sia una di queste figure istituzionali, perché apporta con la sua prospettiva contemporaneamente interna ed esterna un salutare contraltare alla tendenza all'assolutismo tipica di ogni *élite* in un sistema convenzionale. Il "trovare le falle" e renderle pubbliche, è un ruolo socialmente apprezzato, dal momento che avvicina il sistema di convenzioni alla realtà fallibile e lo rende meno oppressivo e totalizzante. Queste figure crediamo siano necessarie al buon funzionamento della convenzione sociale³¹: il comico trova posto in essa, ma con il mandato particolare ed unico di sviscerarne i difetti sottaciuti ed esporli, possibilmente perché vi si trovi un rimedio. Ed il suo mezzo e modello di comunicazione, come abbiamo detto, è il linguaggio.

Brian O'Nolan, oltre ad essere stato un comico *a(rche)tipico* per tutti i motivi che abbiamo fin qui mostrati, ci sentiamo autorizzati a prenderlo ad esempio anche per il suo status di parlante bilingue: fu il primo ad essere comico in gaelico nel periodo della Rinascenza di questa lingua. Gli sforzi di Douglas Hyde (che fu suo professore allo UCD, e parlava un irlandese piuttosto zoppicante) e del gruppo di Yeats e Lady Gregory avevano portato alla ribalta la questione della lingua gaelica dal finire del XIX secolo in poi, cercando di contrastare duramente con le armi della cultura e della retorica il decremento costante e drammatico dei parlanti madrelingua in favore della lingua dell'oppressore, l'inglese. Ma questa offensiva, al pari della disciplina di De Valera in politica, non poteva certo ammettere comicità al suo interno, pena la degradazione di pretesa importanza. Il Patrimonio gaelico doveva agire come una forza di governo morale, e quindi impostarsi sulla serietà e sulla compattezza di tipo assolutistico, se voleva arrivare a un successo

³¹ Forse è bene precisare che non riteniamo la convenzione una cosa cattiva come il termine a volte può lasciare pensare. Semplicemente, le convenzioni esistono. Ed è meglio così che nessuna convenzione, qualsiasi convenzione, in qualunque grado di imperfezione.

sull'inglese nella vera e propria guerra linguistica e politica che si svolse. E infatti questo fu fatto, fino al 1940. Tuttavia, la lingua non era amata ed il declino sembrava inarrestabile.

Il Free State aveva istituzionalizzato questi canoni all'indomani della guerra di liberazione, ed il gaelico aveva continuato ad essere considerato e usato soltanto in contesti seri: drammi, diari epici, retorica politica. Nessuna traccia di quella 'Irish Comic Tradition' di cui parla Mercier (Mercier 1962), che pure permea la gran parte degli scritti medievali. Terence Brown, nel suo ben documentato studio sulla storia dell'Irlanda contemporanea, *Ireland: A Social and Cultural History 1922-2002* (Brown 2004), sottolinea come in quegli anni nascesse la consapevolezza dell'inadeguatezza dei "guardiani" della lingua e del fallimento dell'ideologia imposta dopo l'indipendenza:

For twenty years language revival had in the main been left in the government's apparently trustworthy hands. In the 1940s individuals once again began to sense that responsibility must rest with themselves. At the same time an opinion gained in currency that the association of the language with the depopulating districts on the west coast, indeed with rural Ireland, was unhelpful.

(Brown 2004 : 180)

The early 1940s therefore represented a watershed in the fortunes of the Irish language. The Irish-speaking districts of rural Ireland had entered a crisis which inevitably posed a threat to the language and to the ideology which had sustained the revival policy. [...] The myth of assimilation with the Irish language as the primary element in the receptive matrix of Irish reality could be sustained no longer with any credibility as emigration flowed unabated from the countryside, through the years of "the Emergency" and in the next fifteen years.

(Brown 2004 : 182)

Breandán Ó Conaire, nel suo articolo "Flann O'Brien, *An Béal Bocht* and Other Irish Matters", riporta un commento che Ciarán Ó Nualláin (fratello di Brian), scrisse nell'edizione del 1942 di *Éire: Bliainiris Ghaedheal*, che conferma come le cose stessero effettivamente andando male per la lingua irlandese:

Amach anseo, nuair a scríobhfar stair aithbheochaint na Gaeilge, ar bheith slán thar chontúirt dí, creidim go bhfuighthear gurbh é an bhliain 1940 an tráth a ba laige agus a ba deise don éag ariamh í.

When the history of the revival of Irish comes to be written, after the language is out of danger, I believe that the year 1940 will be seen as the time when it was at its lowest ebb and closest to extinction. (Traduzione di Breandán Ó Conaire)
(Ó Conaire 1973 : 123)

Brian O’Nolan, cogliendo questo *mood* dei tempi, si buttò a capofitto a colmare (o evidenziare) la falla letteraria, scrivendo *An Béal Bocht* in pochi giorni, nel 1941. Fu il primo caso di comico in gaelico dai tempi del *Táin Bó Cuailnge* e delle comiche scenette sessuali e scatologiche fra la regina Medb e Cuchulainn, ed ebbe l’effetto dirompente che hanno le vere novità.

Tuigtear go soiléir gur i leith Chorca Dorcha amháin aon ní atá luaite ann agus ná tuigtear go bhfuiltear ag trácht go foirleathan ar na Gaeltachtaí go mór, áit faoi leith ann féin is ea Corca Dorcha agus daoine gan a gcómhacasamhail a mhaireann ann.

(*An Béal Bocht* : 7)

It is understandable that anything mentioned here concerns only Corkadoragha and it is not to be understood that any reference is intended to the Gaeltacht areas in general; Corkadoragha is a distinctive place and the people who live there are without compare.

(*The Poor Mouth* : 7)

Ironia nella migliore esemplificazione, direbbe qualcuno. In effetti, O’Nolan non si rivolge solo a Corkadoragha (che non esiste), ma nemmeno solo alle aree *Gaeltacht*: si rivolge in realtà a tutti coloro che hanno una concezione un po’ troppo alta del proprio retaggio culturale, tanto alta da volerne la fossilizzazione. Ammettiamo che in effetti il gaelico era all’epoca una lingua da salvare, e, come si dice quando qualcuno arriva in condizioni disperate all’ospedale, c’era bisogno di una cura d’urto, di una rianimazione. Ma erano passati degli anni ormai dalla promozione del gaelico a lingua nazionale, e forse, sembra sussurrare O’Nolan nelle vesti del patriottico Myles, era il momento di liberare la lingua da quei legami che avrebbero rischiato di affossarla di nuovo in un declino, meno lento di prima, ma pur sempre inevitabile. Che fare? La rivoluzione: liberare il gaelico violentandolo, facendogli fare una ginnastica logica per riappropriarsi di mobilità conoscitiva. Via i cliché, per mezzo dei cliché: la ripetizione ossessiva di frasi come ‘their likes will never be there again’, ‘in the corner of the glen’, ‘in

the end of the house', e simili locuzioni idiomatiche, svuota nell'andare del racconto il valore di queste espressioni, assunto come definito, e porta il lettore a interrogarsi sul vero significato di queste parole. Trovando, come è prevedibile, che esse non significano nulla, perché il loro valore originario si è perso nella notte dei tempi assieme ai suoi referenti. Risata. Si ri-scopre che col gaelico (scritto) si può anche ridere:

Tráthnóna amháin bhíos sínte ar an luachair I dtóin an tí ag meabhrú liom an bhochtréitigh a bhí ar Ghaelaibh (agus a bheadh feasta orthu) nuair a bhail an Seandúine Liath isteach an doras. Bhí cume scanraithe air, taom teann creatha ag gabháil dá cholainn agus dá ghéaga, a theanga go tláith tirim idir a fhiacra agus gan aon mhisneach inti.

(*An Béal Bocht* : 38)

One afternoon I was reclining on the rushes in the end of the house considering the ill-luck and evil that had befallen the Gaels (and would always abide with them) when the Old-Grey-Fellow came in the door. He appeared terrified, a severe fit of trembling throughout his body and limbs, his tongue between his teeth dry and languid and bereft of vigour.

(*The Poor Mouth* : 46)

Uair dá raibh na prátaí ag éirí gann sa tigh againn, agus scáth an ghorta ag déanamh imní dúinn, dúirt an Seandúine Liath gur mhithid dúinn dul ag seilg dá mba rud é go raibh fonn orainn an t-anam a choimeád istigh sa chorp in ionad é a ligean amach ag follai ar fud na firmiminte ar nós na n-éiníní binne.

(*An Béal Bocht* : 53)

Once upon a time when the potatoes were becoming scarce in our house and we were worried by the shadow of famine, the Old-Grey-Fellow announced that it was timely for us to go hunting if we desired to keep our souls within our bodies instead of permitting them to fly out into the firmament like the little melodious birds.

(*The Poor Mouth* : 62)

Questi gli inizi dei capitoli 4 e 5. Nel primo si introduce l'episodio dell'arrivo dei cosiddetti 'Gaeligores', gli studiosi idolatri del mitizzato mondo contadino gaelico, giunti in Corkadoragha per attingere alla fonte del 'Choicest Gaelic':

Dar ndóigh, thugadar leo a lán dár ndea-Ghaeilge agus iad ag imeacht uainn gach oíchte ach ba ghann na pingíní a d'fhágadar ina ndiaidh mar luach saothair do no bochtáin a bhí ag feitheamh leo agus ag coimeád na Gaeilge céanna beo dóibh le míle bliain. Bhí a leithéid seo ag dul in aimhréidh ar na daoine; bhí sé ráite riamh

go mbíonn cruinneas Gaeilge (maraon le naofacht anama) ag daoine de réir mar bhíd gan aon mhaoin shaolta agus ó tharla scoth an bhochtanaís agus na hanacra againne, níor thuigeamar cad chuige go raibh na scoláirí ag tabhairt airde ar aon cham-Ghaeilge bhreac-chiotac a bhí le clois i gcríochaibh eile.

(*An Béal Bocht* : 41)

Of course, they carried away much of our good Gaelic when they departed from us each night but they left few pennies as recompense to the paupers who waited for them and had kept the Gaelic tongue alive for such as them a thousand years. People found this difficult to understand; it had always been said that accuracy of Gaelic (as well as holiness of spirit) grew in proportion to one's lack of worldly goods and since we had the choicest poverty and calamity, we did not understand why the scholars were interested in any half-awkward, perverse Gaelic which was audible in other parts.

(*The Poor Mouth* : 49)

Nel secondo, si parla (come negli altri, del resto) di patate e povertà, e del modo di sopperire alla loro carenza con la 'caccia', non di animali ma di beni:

Maidir le seilg, bhí siúd faoi lántseol ag an Seandúine sular bhraitheas go raibh aon chosúlacht ar radharc na tíre go mbeadh seilg ann, ná aon chosúlacht ar an Seandúine go raibh sé sa tóir. Isteach thar chlaí leis go tobann. Isteach liomsa ina dhiaidh. I sméideadh súile bhí fúinneog foscailte ag an Seandúine agus bhí sé imithe uaim as radharc ar fud an tí. Sheas mé go cionn bomaite ag meabhrú iontais an tsaoil agus ansin nuair a bhíos art í a leanúint isteach sa tigh, amach leis arís de phreib.

“Bhí seilg bhreá sa tigh sin riamh,” a dúirt sé liom.

(*An Béal Bocht* : 57)

With regard to hunting, the Old-Grey-Fellow had commenced this before I noticed that the appearance of the countryside suggested that it was huntable or that the Old-Fellow was on the trail. He leaped suddenly over the fence. I followed him. Before us in a little field stood a strong stone-built house. In the twinkling of an eye the Old-Fellow had opened a window and had disappeared out of sight into the building. I stood for a moment pondering the wonders of life and then, as I was about to follow him through the window, he came as precipitately.

—There was always good hunting in that house, said he to me.

(*The Poor Mouth* : 66)

Come si vede chiaramente —e lo stesso discorso vale per i capitoli restanti del libro— il punto di partenza è una formula consolidata, una citazione che richiama alla mente il genere della cosiddetta diaristica delle isole: autori come Tomás Ó Criomhthain e Séamus Ó Grianna; il rovesciamento, la deviazione, come in molto del lavoro di O’Nolan, condotti tramite il resocon-

to di un narratore ingenuo, arrivano dalla risoluzione inaspettata dell'azione alla quale l'autore ci aveva preparati, contando sul nostro riconoscimento di situazioni canoniche. È bene specificare una volta di più come l'abbassamento del modo classico di rendicontazione irlandese popolare non voglia assolutamente significare un disprezzo di questo. Myles, parlando in un articolo della lingua e della letteratura irlandese, afferma:

The book [*An t-Oileánach*] was published about 1930 and disturbed myself so much that I put it away, a thing not to be seen or thought about, and certainly not to be discussed with strangers. But its impact was explosive. In one week I wrote a parody of it called "An Béal Bocht." This prolonged sneer, long out of print, will be republished shortly. My prayer is that all who read it afresh will be stimulated into stumbling upon the majestic book upon which it is based.

("Islanding", 3rd January 1957)

Anche se non sapessimo che O'Nolan è stato sempre un amante ed un sostenitore del Patrimonio gaelico, antico e moderno, parrebbe evidente ad un'analisi non superficiale come coinvolgere in una situazione comica un soggetto equivale sempre a dare a questi un invito a "join the party", a rientrare, adattandosi, in un nuovo gruppo o modo di pensare, e denota amichevolezza, non aggressività. L'aggressività, casomai, è verso chi ancora si ostina ad istituzionalizzare, fossilizzandole, le categorie celtiche dello spirito. Il comico non può tollerare rigidità, in quanto per eccellenza movimento cognitivo elastico dello spirito.

Contro questo scritto ci fu subito indignazione nelle alte sfere, quelle appunto dove il gaelico era un latino laico, dove nessuno si preoccupava di trovare un traduttore per 'molotoff bread-basket', perché convinto che non si sarebbe mai parlato di contemporaneità in uno scritto irlandese. Il "potere alla parola", riteniamo consista proprio in questo opporsi ad una tendenza di irrigidimento, gettando letteralmente ovunque nel discorso letterario appigli per un'intertestualità pervasiva, in agguato ad ogni sillaba e forieri di *bisociazione* comica. Il lavoro sulla lingua ci sembra innegabilmente centrale nel mestiere di comico, così come ci sembra di difficile confutazione il fatto che operazioni del genere possano essere (state) compiute con mezzi altri che il comico, i quali si basano fondamentalmente sul riconoscimento di canoni

piuttosto che sul loro patente sconvolgimento, seppure temporaneo: se infatti fossero stati scritti elaborati (per esempio saggi o romanzi) in cui venivano introdotti nuovi concetti, o nuovi traduttori gaelici per parole straniere, anche con argomentazioni convincenti, questi sarebbero stati rigettati dall'*élite* culturale gaelica sulla base di una supposta violenza alla tradizione, e probabilmente anche dal pubblico che, associandoli ad un ambito culturale troppo distante non avrebbe assimilato la novità, non trovandovi interesse.

Romanzi gaelici, poi, che avessero trattato di affari del mondo contemporaneo, dovendo per forza introdurre neologismi ormai divenuti quotidiani quali il telefono, la radio, l'automobile o i cibi in scatola, sarebbero suonati come note stonate in un pantheon fatto di idilli del lavoro agricolo e marino, di beatificazioni della fatica del villico e dell'emigrante, di epiche dell'estrazione della torba. È vero, come spesse volte ripete un ammirato O'Nolan, che un semplice contadino del Kerry potrebbe stupirci per i più di venti modi che conosce di nominare una barca. Il problema, infatti, non è il contadino del Kerry, ma chi scrive del contadino del Kerry, che si comporta un po' come i continentali di *An Béal Bocht* che arrivano ad ascoltare un po' di buono, sano, incomprensibile gaelico del *Gaeltacht*: non capendolo, non riescono a cogliere lo spirito del luogo e lo idillizzano come un'Arcadia dei tempi moderni.

Ad un'argomentazione logica si oppone la logica del Super-lo, individuale come collettivo, che tende a difendere l'identità. Nessuno scritto serio sarebbe riuscito a provocare un dibattito come quello che O'Nolan è riuscito a sollevare dalle pagine dell'*Irish Times* e con *An Béal Bocht*. Il comico non si scontra con il Super-lo, ma lo evita e parla direttamente al custode delle matrici, l'lo, il quale nel riso stabilisce o meno la verità di certe soluzioni. Certo, è sempre tutto da rapportare alla temporaneità della *bisociazione*: non ha certamente provocato una rivoluzione, l'uso comico del gaelico, ma almeno ha reso noto a tutti che esiste questa possibilità. Dal momento che qualcuno deve fare il primo passo ed esporsi a critiche comprensibilmente aspre, ed aspettarsi ben pochi elogi per un colpo che si sa in anticipo che va

a scuotere posizioni consolidate di potere culturale, non tutti sono adatti ad accollarsi questa responsabilità. Fosse stato uno scrittore con ambizioni serie, un romanziere che volesse puntare ad entrare a fare parte dell'*élite* culturale, con una mossa del genere si sarebbe bruciato tutte le chances. Stesso discorso per uno scrittore serio senza questa ambizione: attaccare un patrimonio culturale che, sebbene un po' monotono dal punto di vista dei temi, era comunque considerato come quasi intoccabile, sarebbe equivalso a darsi la zappa sui piedi da solo. Sempre se questi poi avesse voluto continuare in patria: altrimenti c'era sempre la possibilità di farlo comunque e poi continuare a parlare dall'estero, in esilio volontario come Joyce, ma in questo modo al di fuori della società d'origine.

Il ruolo dell'*a(rche)tipico* secondo noi si espleta qui nella sua prima e compiuta maniera, in quanto apertura verso l'esterno e il nuovo, mantenendo tuttavia una posizione interna di diretto contatto con il gruppo sociale di riferimento. Mostrare per la prima volta (dall'instaurazione della Repubblica e dall'inizio del Rinascimento irlandese) come la prima lingua ufficiale dell'Irlanda contenesse grandissime potenzialità inesprese e censurate, è un'operazione che può avvenire solo comicamente, agendo su cliché ormai consolidati al limite della fossilizzazione e portandoli in rilievo e in collegamento con il mondo moderno, unendo in un archetipo di *bisociazione* matrici mentali totalmente inadeguate alla contemporaneità e mostrandone le lacune che, tuttavia, riescono ad essere colmate mediante importazione dall'esterno (lingue straniere, attualità) ed adattamento, meccanismi classici di sopravvivenza delle lingue.

L'effetto comico affiora quasi senza cercarlo, anche se noi sappiamo che O'Nolan conosceva molto bene il suo mestiere: sembra davvero che lo sprone a scrivere gli sia venuto da un sincero amore per la lingua, per la *sua* lingua, per la quale non desiderava la morte per consunzione. Il movimento del gaelico doveva diventare duplice: non più solo all'interno del contesto dell'isola, ma verso fuori e da fuori verso dentro in una mescolanza che doveva diventare fertile di conoscenza. Diciamo che l'effetto comico è quasi involontario perché in un contesto così rigido come era quello culturale ir-

landese degli anni '30 e '40 del secolo scorso, qualsiasi tentativo di scardinare una consuetudine aveva un'apparenza di tenzone donchisottesca, prevedibilmente votata al fallimento e al ridicolo di chi la doveva intraprendere.

Quasi contemporaneamente, in *Cruiskeen Lawn* riprenderà questo modo di scrittura comica, usando e violentando cliché delle sue lingue e di quelle altrui, ammorbidendoli fino a farli diventare di nuovo *omnium* linguistico pronto ad essere plasmato in nuove forme. Sembra che con i modi di dire O'Nolan ci provi particolarmente gusto, perché inevitabilmente più fecondi di comicità per il loro trascinarsi immutabili nei secoli, indifferenti al mondo che cambia e non ha più memoria dei loro referenti. Del "Catechism of Cliché" abbiamo già parlato, e pensiamo opportuno un ulteriore esempio che ingloba la questione linguistica e la questione culturale, dalla terza puntata del "Catechism":

THEY'LL SAY IT ABOUT YOU
The Myles na gCopaleen Catechism of Cliché. An invaluable compendium of all that is etc., etc. Part three.
Of what was any deceased citizen you like to mention typical?
Of all that is best in Irish life.
Correct. With what qualities did he endear himself to all who knew him?
His charm of manner and unfailing kindness.
Yes. But with what particularly did he impress all those he came in contact with?
His sterling qualities of mind, loftiness of intellect and unswerving devotion to the national cause.
What article of his was always at the disposal of the national language?
His purse.
[...]
At what time did he speak Irish?
At a time when it was neither profitable nor popular.
With what cause did he never disguise the fact that his sympathies lay?
The cause of national independence.
And at what time?
At a time when lesser men were content with the rôle of time-server and sycophant.
[...]
And at what literary work was he engaged at the time of his death?
His monumental work on The Oghams of Tipperary.
And of what nature is his loss?
Well-nigh irreparable.

(*The Best of Myles* : 203)

Quest'ultimo pezzo potrebbe essere tranquillamente ristampato ai giorni nostri, poiché questi modi di dire, a dispetto della loro fossilità continuano ad essere usati imperterriti. Secondo noi, il momento più alto è quando, dopo aver passato in parata vagonate di luoghi comuni, arriva al massimo dell'ossimoro, pubblicando la risposta che spesso viene data quando si parla del "caro estinto", del quale niente e nessuno riuscirà a prendere il posto in maniera adeguata: la perdita è 'well-nigh', 'quasi' irreparabile. Cercheremo di sopravvivere. Ma proseguiamo.

'Keats and Chapman' è stata, come abbiamo accennato, una delle serie più apprezzate all'interno di *Cruiskeen Lawn*. La scenetta, che prendeva sempre le mosse da due maschere fisse, i poeti Keats e Chapman appunto, denaturati delle loro vesti letterarie, consisteva in vere e proprie parodie che conservavano le apparenze (rispetto all'immagine stereotipata dei due personaggi letterari) ma cambiavano lo stile con cui i 'puppets' si muovono e si esprimono nella scena, piazzandoli in posti improbabili ad esercitare la loro arte del giocare con le parole. Così facendo, Myles, in un certo qual modo giocando con le parole lui stesso, implicitamente suggerisce che il poeta potrebbe rimanere vittima delle parole che con tanta precisione e serio sussego amministra. È colui che conserva il segreto della magia del suono, è il cantore, il bardo, ma anche lo stregone, lo sciamano che recita formule magiche per curare o maledire. Questo potere rientra nelle prerogative delle *élite*: il comico, rappresentando il poeta in questa veste, snatura il potere che questi tradizionalmente ha, immergendolo in un habitat non suo come quello del lavoro manuale, o dell'impresa affaristica, materiale, portandolo a confrontarsi con ambiti estranei per i quali le familiari soluzioni poetiche non si applicano come vorrebbe:

ON VESUVIUS

Keats and Chapman once climbed Vesuvius and stood looking down into the volcano, watching the bubbling lava and considering the sterile ebullience of the stony entrails of the earth. Chapman studded as if with cold or fear.

"Will you have a drop of the crater?" Keats said.

(*The Various Lives of Keats and Chapman* : 11)

i due poeti sono alle prese con attività speleologiche assai poco letterarie, che conduce all'applicazione del luogo comune 'a drop of the crater' ('un sorso dal boccale') nel suo significato più letterale, dato ora come principale dal contesto semantico di vulcanologia che viene introdotto nella scenetta. Nella seguente:

MINERAL WEALTH

It is not generally known that...

O excuse me.

Keats and Chapman (in the old days) spent several months in the county Wicklow prospecting for ochre deposits. That was before the days of (your) modern devices for geological divination. With Keats and Chapman it was literally a question of smelling the stuff out. The pair of them sniffed their way into Glenmalure and out of it again, and then snuffled back to Woodenbridge. In a field of turnips near Avoca, Keats suddenly got the pungent effluvium of a vast ochre mine and lay for hours face down in the muck delightedly permeating his nostrils with the perfume of hidden wealth. No less lucky was Chapman. He had nosed away in the direction of Newtownmountkennedy and came racing back shouting that he too had found a mine. He implored Keats to come and confirm his nasal diagnosis. Keats agreed. He accompanied Chapman to the site and lay down in the dirt to do his sniffing. Then he rose.

'Great mines stink alike,' he said.

(*The Various Lives of Keats and Chapman* : 77)

l'operazione che viene compiuta da O'Nolan, a nostro parere, è di grande rilevanza. Come nella precedente, consiste nel portare sulla scena due personaggi di autorità nella tradizione inglese, cosa che è per merito equivalente alla messa in scena in *An Béal Bocht* del villico del *Gaeltacht*, che nella cultura irlandese ricopre un ruolo di importanza paragonabile a quello dei poeti. Porre questi personaggi in situazioni comiche, significa per noi, nel pieno rispetto del ruolo *a(rche)tipico* che abbiamo ipotizzato per il comico, esportare ed importare queste figure, movimentarle sballottandole fuori e dentro i loro precedentemente rigidi campi semantici di appartenenza. Diciamo semantici, perché una volta entrati a fare parte del discorso, il legame con la realtà si allenta fino a diventare un discorso interno al sistema linguistico, dove l'aggancio con la realtà è arbitrario e stabilito da consuetudini e leggi, e solo secondariamente da necessaria corrispondenza con enti e fatti reali.

Non è una questione di poco conto giocare con Keats e Chapman, né con il povero Bonaparte O'Coonassa. Non esistendo più i referenti reali dei loro nomi (nel caso di Bonaparte, dell'archetipo dei contadini protagonisti delle storie gaeliche), diventano tutti dei tipi, delle figure che sono inglobate in, e inglobano, un campo semantico, un contesto dove si trovano inseriti e a cui fanno riferimento, originariamente il più fedele possibile alla realtà dalla quale provenivano, ma mano a mano modificato dal succedersi delle storie, delle critiche e delle politiche, e diventato infine solo un puntello di comodo per il potere corrente.

Potremmo fare sempre l'esempio di Omero, perché il più lontano ed eclatante. Ma potremmo parlare di Dante, o di Shakespeare, o di Joyce. Il Bardo di Stratford si presta particolarmente bene alle manipolazioni, dal momento che della vita sua conosciamo tanto poco, quanto invece molto sappiamo delle e dalle sue opere, rappresentate e commentate in ogni tempo. L'autore, così come le opere, diventa un personaggio, un personaggio in cerca d'autore che gli faccia vivere nuove vite, adattandole ai tempi. Il successo mondiale di un film senza troppe pretese come *Shakespeare in Love* (1997) rivela come anche un autore può essere trasformato in un personaggio, stravolgendolo, interpretandolo, adattandolo; esattamente come le sue opere.

Keats e Chapman, come Villon, come Shakespeare, come Voltaire — citiamo a caso — sono nomi e campi semantici, senza legami con la realtà fattuale, ma solo — al massimo — con la tradizione che ce li ha consegnati. Tradizione che, però, è creatura fragile almeno quanto le parole e la lingua, soggetta a cambiamenti nel tempo, voluti o meno, imposti o meno. O'Nolan dunque, buttando nell'arena del comico due personaggi letterari non compie altra operazione che martellare un fossile, che riportare su un piano di consapevolezza il fatto che 'Keats' e 'Chapman' non sono (più) esseri umani, bensì concetti, cliché, frasi fatte. E come opera questo shock paradigmatico, questa *bisociazione*? Ponendo i poeti e il loro corredo tipologico a confronto con l'atipico, con la situazione che "potrebbe essere (stata)", ma alla quale tuttavia nessuno pensa: esattamente come il significato letterale di un luogo

comune, o come la soluzione di un problema scientifico o artistico che viene trovata ipotizzando una nuova matrice di pensiero.

I poeti, “abbassati” bachtinianamente a fare gli sniffatori di cave, o gli speleologi, toccano terra e riprendono materialità. Si ride di loro, naturalmente; ma da questo ridicolo non nasce disprezzo, bensì avvicinamento. Il ridicolo, la derisione, sono fenomeni *temporanei*, come ha insistentemente spiegato Ceccarelli, e non provocano conseguenze a lungo termine sulla reputazione, a meno che il soggetto preso di mira non reagisca con la violenza. Cosa che nel caso di soggetti defunti si presume falsa, perché ovviamente non si possono difendere e la non-resistenza fa comodo a chi li usa come oggetti di riso. La reazione che si presume è dunque accondiscendenza, o perlomeno silenzio-assenso, e quindi *accettazione* del riso che si subisce. Keats e Chapman, come Dante e tutti gli altri, accettano di essere presi in giro, obliterando così la loro presenza nel gruppo della contemporaneità e annullando i potenziali effetti esclusivi del riso. Ridere della tradizione, quindi, non solo non è sacrilego, ma è anzi ‘profitabile’ e consigliabile: invitare a fare parte del nostro discorso contemporaneo, della nostra *cultura in comune* anche illustri padri letterari antichi, non può portare come effetto che quello di smuoverli dalla loro fissità canonica ed attualizzarli, e quindi ampliare il campo di riferimento della cultura. Non esclusione, ma inclusione; non disprezzo, ma apprezzamento.

Riteniamo sia questo uno dei risultati più eccezionali che la manipolazione della parola riesca ad ottenere nella strategia del comico, ovvero l’inclusione all’interno del discorso culturale di soggetti anche lontani mediante “l’invito a partecipare” al patrimonio comune, partecipazione che è resa in modo più pieno dal punto di vista conoscitivo grazie al riso provocato dal comico, che permette di superare ampi handicap culturali —perché handicap sono i pregiudizi indotti dal canone— mediante l’aggiramento delle costrizioni del Super-lo individuale e collettivo. O’Nolan ripeterà l’esperimento con altri illustri della letteratura quali Agostino di Ippona e James Joyce, che verranno ritratti, rispettivamente, come un uomo dal passato piuttosto ribelle e dall’accento e gergo spiccatamente dublinese, e come un incanutito ba-

rista di stanza nell'amena Skerries (poco a nord di Dublino), autore riconosciuto solo di *Dubliners* e di un paio di pamphlet religiosi, con l'ambizione di entrare nell'ordine dei Gesuiti. Entrambi, in *The Dalkey Archive*.

Un altro punto nodale dell'*opus*, che i commentatori precedenti non hanno mai mancato di mettere in luce, è l'uso della lingua nel primo romanzo di O'Nolan, *At Swim-Two-Birds*. In questo libro dalla trama difficilmente riassumibile, gran parte dell'intreccio è mandato avanti dalla sola potenza verbale –cosa che si può dire anche del contemporaneo *Finnegans Wake*, anch'esso un notevole esempio di comico– la quale coinvolge e svolge, sviluppa e avviluppa suoni e temi, significanti e significati in un canto corale che forse ha più a che vedere con la poesia che con il romanzo borghese, e nel quale vediamo più attinenze con Rabelais e Cervantes che con James e Thackeray.

Sin dall'inizio, è la parola che cerca già di svincolarsi dal suo referente: sono i famosi 'tre inizi' che abbiamo già citato (v. cap. 4) e che, come abbiamo notato in precedenza, è palesemente falso considerarli come tali, poiché di inizio il romanzo ne ha uno ed uno solo, così come una sola fine. All'interno di esso si svolge il discorso che si sospende nella *sfera limitata di significato*, e nel quale la normale logica quotidiana perde il suo peso. Tuttavia, compito della critica è anche individuare quali stratagemmi uno scrittore utilizzi e come giustifichi il suo operato: adagiarsi sugli elementi che lo stesso autore –per di più, sotto mentite spoglie– ci suggerisce, significherebbe cadere nei tranelli, se chiamiamo così le sue ambiguità semantiche che questi ha architettato. Naturalmente, di inizi poteva postularne anche cento, che le cose non sarebbero cambiate di molto: avrebbe solo complicato il gioco di scatole cinesi all'interno della *sfera limitata di significato* rappresentata dalla lettura, ma non avrebbe cambiato il senso complessivo di questa, che sarebbe rimasta un'esperienza di straniamento sociale e di sospensione della rigidità del Super-Io (altri la chiama 'voluntary suspension of disbelief', ma è la stessa cosa), momento archetipico del gioco e della predisposizione all'esplorazione di paradigmi "altri", e quindi alla conoscenza. Tuttavia, la particolarità di *At Swim-Two-Birds* è la combinazione di *molte*

tecniche normalmente usate singolarmente nella narrativa (allo stesso modo dello *Ulysses*), e lo sfruttamento di questo *clash* di stili —e quindi di campi semantici ad essi associati— per produrre un effetto comico, di soluzione inaspettata ma plausibile di un potenziale problema, ma anche di stabilimento di collegamenti attuali con insiemi di idee che ormai parevano lontani nel tempo e nello spazio.

In un mondo, quello comico, in cui le parole vedono indebolirsi drammaticamente il loro aggancio col referente, il gioco linguistico già al puro livello di suono assume il rango di criterio di verità: è così che è possibile la ‘aestho-autogamy’ (‘esto-autogamia’), ossia la generazione di un personaggio letterario ad un’età prefissata, saltando noiosi passaggi di racconto dal concepimento al parto alla crescita. Poco o nessun interesse dovrebbero avere per il critico i motivi che hanno spinto l’autore ad usare questo procedimento, dal momento che così facendo ci poniamo nelle vesti del lettore nell’atto di tappare i buchi che l’autore scientemente lascia. Dovremmo piuttosto chiederci qual è l’effetto che questa tecnica mira ad ottenere, e in cosa differisca da una possibile alternativa.

L’effetto primo che notiamo è l’uso in senso molto lato che si fa delle parole, postulando dei contesti in cui l’uso dei termini venga a sottolineare significati secondi rispetto a quelli di uso comune. È il normale procedimento delle barzellette, per intenderci. Ed è la *ratio* che accomuna l’episodio della ‘aestho-autogamy’ con l’inserimento dei pezzi poetici recitati da Sweeney o Finn MacCool. Inserire brani, pure piuttosto lunghi, di pura poesia gaelica, originale o imitata nello stile senza fini comici (*pastiche*), genera alla fine un effetto comico in ogni caso, perché innanzitutto la lirica è attorniata da pezzi in prosa, e secondariamente perché questa prosa è comica. Ma, come abbiamo detto poco sopra, immettere affluenti di canonicità in un corso tortuoso di comico rende un servizio ad entrambi, dal momento che coinvolge il riferimento canonico, del quale si suppone l’assenso all’operazione, nell’*humus* della contemporaneità, rendendolo nuovamente fertile ed utile al riconoscimento di *bisociazioni*, quindi fonte di conoscenza. Così, Mad Sweeney che vola sugli alberi non è minimamente preso in giro mentre si ri-

de del fatto che fu punito con una maledizione tanto sproporzionata per il solo aver gettato un salterio nel lago. Piuttosto, sembra che il monaco Molling abbia esagerato nel punire un re che –poverino– era un onesto guerriero, anche se un po' irruente ed ignorante. La storia di Sweeney riprende vita, nel momento in cui viene perpetuata, anche se vista da un'angolatura comica. La stessa cosa accade per Finn, del quale probabilmente ridevano anche i contemporanei quando venivano recitate le gesta e le capacità e la forza, tanto grandi da sembrare inverosimili.

Ebbene, diciamo ora che in realtà non vediamo differenze tra la 'esto-autogamia', Sweeney, Finn e il 'c'era una volta' con cui cominciano tutte le favole, o con il "ci sono un italiano, un francese e un tedesco..." con cui cominciano tante barzellette. Non ci sono differenze, in generale, con tutti i punti di un qualsiasi racconto in cui vengano postulate delle esistenze, delle quali non si racconta la genesi o la vita precedente. Supponiamo per assurdo che O'Nolan avesse optato per far nascere Orlick Trellis in una maniera, diciamo così, tradizionale: avrebbe raccontato di come sua madre, violentata dal perfido narratore-creatore Dermot Trellis, avrebbe superato lo shock della violenza, magari con il supporto degli altri personaggi inventati, ospiti del Red Swan Hotel, magari aggiungendo un personaggio padre adottivo per Orlick, e avrebbe portato avanti la gravidanza con coraggio, superando forse ansie e dubbi morali sull'opportunità di abortire (clandestinamente o meno), per arrivare infine a mettere al mondo il piccolo Orlick ed accudirlo dalla prima infanzia all'età adulta. L'educazione del frutto del peccato poi, sarebbe stata oggetto di almeno due o tre tomi, i quali avrebbero divagato in aneddoti forse poco interessanti ma comunque di grande fascino per capire la complessità del personaggio. Ricongiunti al momento in cui Orlick fa effettivamente il suo ingresso nel romanzo –dicendo di aver espunto undici pagine di manoscritto 'of undoubted mediocrity'– ci troveremmo dopo questa *bildung* a chiederci se O'Nolan non abbia voluto rifare *Tristram Shandy*. Il quale, per inciso, è comico perché usa il procedimento esattamente opposto a quello che ci presenta O'Nolan in *At Swim-Two-Birds*. Entrambi si propongono di fornire al lettore una logica diversa dalla solita che uno si aspet-

ta dal romanzo: una logica in cui al lettore siano risparmiati alcuni sforzi e incredibilmente aumentati altri. Cercare di raccontare la vita in presa diretta e senza omettere nemmeno il particolare più insignificante, come pretende di fare Sterne, è certamente un'impresa assurda perché va contro la logica corrente: scrivere tutto, vorrebbe dire impiegare altrettanto tempo di quello che serve per viverlo, questo tutto. Leggerlo, poi, è doppiamente assurdo. Al lettore non resta che ridere nel vedere questo tentativo miseramente fallire –cosa che sapeva fin dall'inizio, al contrario dell'autore che si butta nell'impresa– che nel suo compiersi però genera qualcosa di diverso ed inaspettato.

O'Nolan al contrario ammicca con fin troppa nonchalance al lettore, chiedendogli di supplire non solo al normale lasso di tempo e di eventi che nei romanzi non è raccontato, ossia al *superfluo* –riferendoci, con questo termine, a tutto ciò che attiene alla *sfera convenzionale di significato*, naturalmente non degno di cittadinanza in una *sfera limitata di significato* quale è la narrativa; ma anche di supplire all'*essenziale*, che invece normalmente nei romanzi è reso esplicito. Il lettore deve completamente costruirsi l'immagine di Orlick, a partire dai pochi indizi che l'autore dà nell'introdurre il procedimento della 'esto-autogamia'. Il riso si genera dall'assoluta imprevedibilità del procedimento e dall'enorme mole di lavoro e di potere autoriale che in questo modo è conferita al lettore –*ci* è conferita. E questo riso, è *a(rche)tipico*, perché rivolto al modello di società nonché alle convenzioni letterarie in cui si verifica, e comprende anche l'autore che si rende buffone con i suoi processi letterari.

In conclusione di questa parte, ribadiamo che non vediamo differenze di procedimento col normale svolgersi dei racconti, nei quali è necessaria una collaborazione in veste di supplente del lettore nei riguardi dell'autore per i fatti non narrati; la differenza è soltanto di magnitudo, di ampiezza, di mole di lavoro per parte del lettore che in questo modo è reso più partecipe della costruzione della finzione letteraria e dell'instaurazione di una *sfera limitata di significato*. Questa differenza di carico di lavoro è generata in maniera implicita principalmente tramite l'assegnazione di un potenziale di-

verso alle parole ed alle costruzioni linguistiche utilizzate, ottenuta collocando le parole stesse in contesti diversi dai loro più comuni e postulando la non-validità della convenzione linguistica e semiotica (logica) all'interno appunto della *sfera limitata*. Ma esiste anche una seconda maniera di rendere il lettore co-autore del discorso comico, ed è quella di utilizzare i mezzi linguistici che normalmente ci fornisce la lingua per il discorso diretto parlato, non scritto: la seconda persona *tu*, la quale, al di fuori di una costruzione fittizia che cerchi la mimesi del dialogo reale, provoca una rottura dello schema convenzionale letterario per aprire porte cognitive. E qui veniamo all'accento sul dialogo fra autore e lettore, al rapporto fra *io* e *tu*.

Il secondo punto che avevamo evidenziato nel capitolo precedente, riguardava il ricorrente puntellarsi dell'autore comico sull'interlocutore presente o immaginario, la seconda persona *tu* o *voi*. O'Nolan nel corso della sua carriera di scrittore ha costantemente impiegato questa invocazione alla controparte come soccorso alle volte in cui non riusciva o non voleva in altri modi coinvolgere il lettore. L'impiego di questa tecnica evidenzia come la figura comica nella società ha assoluto e necessario bisogno di una controparte la più vicina possibile a quella presente e reale, onde superare le difficoltà insite nel meccanismo linguistico che Ceccarelli identifica come *zimbello* (v. cap. 2).

Questo costrutto mentale, che come abbiamo visto è presente negli uomini in conseguenza dell'utilizzo ormai consolidato del linguaggio simbolico, consente di ricostruire i concetti partendo dai suoni, con l'effetto collaterale però di tendere verso la sostituzione dei significati originari con il segno convenzionale. Se in una situazione "viva", attuale e non rappresentata da linguaggio, si presenta quello che Ceccarelli chiama lo stimolo *r* –il risibile– allora fra i parlanti o gli spettatori presenti il riso sarà causato anche se lo stimolo *r* è ripetuto sempre simile. Questo spiega perché ridiamo di situazioni banali e ripetitive quando ci accadono dal vivo e non riferite: una persona che ci casca davanti agli occhi, un uomo che perde il parrucchino per il vento, una signora ben vestita che incappa in una pozzanghera e così via. Il

riso nasce perché la situazione reale presenta sempre caratteristiche di originalità e coinvolgimento diretto dall'esito non scontato —quindi è presente la tensione emotiva ed intellettuale che poi può sfociare nel riso e nella *bisociazione*— mentre nel caso dello *zimbello* vi è una costruzione linguistica che una volta acquisita perde il carattere di novità, non rappresenta una minaccia né una “pretesa di superiorità” (secondo la sua ipotesi), e quindi non è né più né meno che una metafora, un'immagine, un segno linguistico convenzionale che è privato del suo potere comico ed acquista i crismi del luogo comune: associazione stabile, stereotipata e condivisa di concetti semiotici.

Da ciò discenderebbe che è molto più semplice risultare comici con il corpo che con le parole. Le esagerazioni dei mimi, sin da tempi antichissimi, in effetti non hanno mai perso troppa della loro potenza comica a causa dell'immediatezza della percezione e del rapporto con il pubblico, mentre, come abbiamo visto, la comicità del latino (o dell'aramaico, se ne ha avuta una) è quasi irrimediabilmente andata perduta. Il comico linguistico, in compenso, ha licenza di operare sulla lingua quegli espedienti che consentono le 'frame-breaking strategies' che oggi lo rendono tanto di moda. Al comico parlante non è consentito il rispetto della convenzione linguistica, anzi, è richiesto proprio l'opposto: è quella persona investita dell'autorità —negata ad altre figure pubbliche— di sconvolgere i legami consolidati in una minaccia di anarchia, di rivoluzione o di una realtà ipotetica, la quale però è solo temporanea, esattamente come il riso di derisione da parte di un gruppo verso il *parvenu* esterno che mira ad entrarvi, come il riso del villaggio verso lo straniero dagli strani vestiti ed usi.

Il comico performativo ha quindi il vantaggio della presenza *qui e ora*, del contesto reale e immediato, e non simbolico e mediato, che gli consente di provocare il riso senza troppa ricerca intellettuale. In quanti casi il pubblico si mette a ridere già appena un comico famoso entri in scena, prima ancora che dica o faccia qualcosa, perché spinto dal solo contesto? Il comico letterario ha però dalla sua questo potere esclusivo di gioco sulle strutture della lingua e di tutti i linguaggi che sulla lingua si basano, primo fra tutti il linguaggio delle convenzioni editoriali e della lingua scritta che consentono

possibilità negate a chi usa come mezzo solo la lingua parlata. Ha in concessione ampie possibilità comunicative che gli consentono di ottenere un buon effetto comico, ma è soggetto a questo “effetto *zimbello*”, come lo potremmo chiamare, ovvero alla progressiva erosione della potenza comica data dalla ripetitività di un’immagine, che col fissarsi nelle coscienze collettive perde col tempo l’originaria efficacia cognitiva polisemica

La contemporanea presenza dentro/fuori la società è perfettamente e chiaramente riscontrabile proprio nell’uso del linguaggio (il primo punto trattato poco sopra), basato sulle strutture convenzionali e riconoscibili quel tanto necessario a non rendere incomprensibile la comunicazione, ma che sconvolge i nessi logici solo in alcuni punti scelti oculatamente, grazie alla polisemia di alcune parole-segnale. È da notare come gli studi semiotici sul comico di Raskin (*Semantic Mechanisms of Humour*, Raskin 1985) e Attardo (*Humorous Texts. A Semantic and Pragmatic Analysis*, Attardo 2001) risultino qui molto utili, in quanto questi studiosi hanno proposto un modello che si basa sul riconoscimento discreto dei punti in cui si attualizzano gli interventi del lettore che riconosce la comicità —e che noi vediamo affini ai momenti in cui avvengono le *bisociazioni*. Va tuttavia precisato che non pensiamo esista in un unico punto riscontrabile l’”attivazione”, diciamo così, del comico, come questi ultimi due studiosi sostengono, dal momento che per essere riconoscibile secondo noi deve essere definito prima di tutto un contesto —la *sfera limitata di significato*— che all’inizio e alla fine non ha in sé nulla di intrinsecamente comico, ma fornisce a questo le condizioni di possibilità. Come per il “potere alla parola”, l’uso di *io* e *tu* rientra in questa osservazione, in quanto in sé il rivolgersi ad un lettore da parte di un autore non ha nulla di comico, ma rende possibile la comprensione in questa chiave di altri passaggi. Il lettore, vedendosi coinvolto personalmente, è chiamato ad interpretare, dirigere e modificare i paragrafi che precedono o seguono.

La presenza rassicurante, quella che è la *tipicità* del comico, la vediamo nell’utilizzo del linguaggio in quelle sue parti che riteniamo convenzionali e funzionali principalmente allo stabilimento della comunicazione, segnalatrici di un uso di un linguaggio veicolare comune verso la propria *rea-*

dership: dalle strutture semplici della lingua come l'uso dei pronomi e degli aggettivi fino ad arrivare alle citazioni, alle metafore e al riferimento ad un patrimonio comune condiviso. L'*archetipicità*, invece, si rivela contemporaneamente alla *tipicità* quando l'autore comico si rivolge in modo diretto al lettore, *fingendo* di parlare ad una persona reale, *mascherando* lo zimbello del linguaggio, rompendo la convenzionalità di quel canale di comunicazione che *sembrava* data per scontata o comunque vera nel momento dell'instaurazione.

I corsivi del paragrafo precedente vogliono insistere sul fatto che la natura umana, diversamente da quella animale alla quale spesso facciamo riferimento in questo studio, prevede che si possano esporre delle reazioni del corpo non corrispondenti agli stati interni emozionali. Gli attori possono essere solo degli umani perché solo l'uomo, con un maggiore o minore allenamento ai movimenti muscolari e della voce, riesce ad abbinare arbitrariamente una reazione esteriore ad uno stato interno di sensazione percettiva, cioè a *fingere*. Ma anche 'fingere', in realtà, è un verbo che ci trae in inganno. Dal momento che la maggior parte delle espressioni umane sono stereotipi convenzionali, il fingere non risulta altro che essere l'attuazione di una morale diversa da quella del proprio gruppo, di un riferimento ad una convenzione sconosciuta, esterna, "altra", e quindi potenzialmente nuova, potenzialmente *archetipica*.

L'*a(rche)tipico*, dunque, *finge*. È il suo mestiere. A lui è data la facoltà di porsi al di fuori della convenzione, o meglio, di *portare dentro* la convenzione elementi che normalmente ne stanno al di fuori per *simulare* un'integrazione nel canone. Normalmente, in un contesto non simbolico come quello del linguaggio, questa sarebbe vista come minaccia; ma come ormai sappiamo bene, nel comico la minaccia non è che illusoria e quindi se ne può ridere. Questa minaccia, però, per essere anche temporaneamente credibile, deve *sembrare* reale. E niente è più reale di ciò che ci accade fisicamente vicino. In una esibizione dal vivo, è l'attore comico che incarna, attualizza la minaccia nella *sfera limitata di significato* in cui si accetta di entrare. In un'esibizione di scrittura, invece, la minaccia viene rappresentata

dalle strutture sconvolte della lingua, abbinata ad un'illusione di contatto diretto tra autore e lettore che si esplica mediante l'uso delle persone –*tu*, *voi* ed *io*– che normalmente vengono impiegate nel parlato. Rivolgendosi direttamente a chi legge, O'Nolan porta la minaccia di una realtà diversa ad un livello di possibilità più credibile per il lettore, per poi ottenere un effetto più eclatante di riso grazie a questo spostamento di attenzione.

Per fare un esempio di preclara attenzione all'uso delle persone grammaticali, forse basterebbe citare l'avvertenza –che abbiamo già citato e che riproponiamo apposta per sottolinearne questi aspetti diversi e concomitanti– che O'Nolan pose ad *At Swim-Two-Birds* (il corsivo è nostro):

All the characters represented in this book, / including the first person singular, / are entirely fictitious and bear no relation / to any person living or dead.
(*At Swim-Two-Birds* : 7)

E l'*io* governa anche *The Third Policeman* e *The Hard Life*, è presente in molti articoli della rubrica *Cruiskeen Lawn*, nonché ovviamente nelle *pièce* teatrali in cui i protagonisti simulano discorsi diretti in prima e seconda persona. Anche *An Béal Bocht* è raccontata in forma di diario, che per convenzione si scrive in prima persona. Soltanto *The Dalkey Archive* resterebbe fuori da questa ipotesi di schema, in quanto scritto in una terza persona piuttosto comune nei romanzi della tradizione borghese. Però noi pensiamo che questo romanzo rifletta invece una fase di provocazione comica più tarda, caratterizzata non tanto dagli elementi che ora stiamo passando in rassegna, ma dal passaggio allo sfruttamento della propria posizione nella società, del proprio “peso specifico”, per l'attuazione di una provocazione maggiore che è tipica del comico in periodo tardo.

Usare la prima persona per una performance che vuole avere un effetto comico, è una maniera abbastanza efficace per assicurarsi l'immedesimazione del lettore in una finzione di discorso diretto, in cui all'*io* del narratore si presume implicitamente un *tu* ascoltatore che è chiamato a partecipare al racconto. In una *sfera limitata di significato* è una prassi piuttosto comune: è uno dei segnali che identificano il passaggio ad un

momento sociale in cui la logica è sospesa. Proviamo a confrontarlo con questo inizio:

– C’era una volta...

– Un re! – diranno subito i miei piccoli lettori.

– No, ragazzi, avete sbagliato. C’era una volta un pezzo di legno.

Non era un legno di lusso, ma un semplice pezzo da catasta, di quelli che d’inverno si mettono nelle stufe e nei caminetti per accendere il fuoco e per riscaldare le stanze.

Non so come andasse, ma il fatto gli è che un bel giorno questo pezzo di legno capitò nella bottega di un vecchio falegname [...]

(Collodi 1995 : 361)³²

Carlo Collodi che parla ai suoi ‘piccoli lettori’ è un autore che finge di instaurare un discorso diretto con i bimbi che forse immagina essere raccolti a semicerchio attorno a lui, acquattati con le gambe incrociate per terra, tutti intenti ad ascoltarlo mentre racconta la storia di Pinocchio. Ma noi, che non tutti ahimè siamo più ‘piccoli’, siamo però ancora ‘lettori’, e possiamo ben immaginare di partecipare, seduti per terra con il mento tra le mani e assorti nell’ascolto, al racconto del burattino pestifero.

‘*Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat / – hypocrite lecteur, – Mon semblable, – mon frère!*’ (Baudelaire 1995 : 42, corsivo nostro), dice il poeta francese, calando alla fine della sua poesia d’introduzione a *Les fleurs du mal, Au lecteur*, l’asso della complicità che fino a quel momento era data per implicita tra il poeta ed il lettore, finzioni letterarie degli antichi ruoli sociali del bardo che recitava e cantava, e del coro o della folla che rispondeva in ottemperanza al ruolo tradizionale. In *At Swim-Two-Birds* O’Nolan sperimenta un uso della prima persona singolare –che, ricordiamo, postula fittizia– articolato e beffardo nei rispetti del lettore, il quale nei vari livelli di racconto è portato ad immergersi e ad immedesimarsi costantemente in un interlocutore diverso per i diversi *io* che parlano. I molti “fili” narrativi che si dipanano all’interno del romanzo non sono tanto importanti quanto è importante il lavoro del lettore che deve trovare in sé il *tu* adeguato per in-

³² Nell’edizione citata, edita nella collana dei Meridiani della Mondadori, c’è un interessante saggio introduttivo di Daniela Marcheschi, curatrice del volume, che si occupa del rapporto di Carlo Collodi con la tradizione del romanzo in Italia e in Europa, intitolato “Collodi e la linea sterniana nella nostra letteratura” (pagg. XI-LXII).

teragire con le situazioni camaleontiche che l'autore gli semina davanti incessantemente.

Va da sé che l'effetto di confusione è praticamente certo di fronte ad una materia tanto cangiante e sorprendente. La rottura di parecchi schemi convenzionali di romanzo provoca un senso di vertigine nel povero lettore che, già posto di fronte alla chiamata in causa diretta, deve poi anche supplire ai salti logici che gli si parano davanti in modo da trovare comunque una rotta che lo conduca in porto. Ed infatti di questo si rende perfettamente conto O'Nolan quando vede la necessità di mantenere nel romanzo degli elementi di convenzionalità che hanno il doppio scopo di contenere l'esuberanza linguistica in modo che non diventi angoscia centrifuga, e di fornire una pietra di paragone interna per le logiche "altre" che invece trovano vita nel romanzo, come la pensata dell'interpolazione di personaggi presi in prestito da altre opere. E non è casuale la fine simmetrica all'inizio, in cui i tre finti inizi vengono portati successivamente a termine, in un rassicurante cerchio che chiude non solo tutte e tre le trame, ma anche il romanzo e il libro fisico, segnando così la fine delle storie e il termine del periodo di esistenza nella *sfera limitata di significato* di queste e del lettore, che così può tornare nella *sfera convenzionale* arricchito da un'esperienza di possibilità (o di minaccia), ma anche rassicurato della sua totale inconsistenza. Questa esperienza comica, nella quale il lettore è chiamato ad un superlavoro di stabilimento di connessioni in tutto o in parte inesistenti tra arte, letteratura e vita quotidiana, è resa possibile secondo noi principalmente proprio dalla forma in prima persona in cui l'autore ha deciso di scrivere il romanzo. Postulare una seconda persona, un *tu*, che potesse fare da interlocutore e legante fra le convenzioni che vengono proposte disordinatamente, è elemento necessario, anche se non sufficiente, per consentire la dimensione comica del racconto.

Lo stesso pensiamo si possa dire per *The Third Policeman*, nel quale non esistono diversi piani logici di racconto a livello di intreccio, ma ne esistono altri creati sopra una struttura che normalmente è usata ad integrazione della principale: la nota a piè di pagina. Il tutto in una finzione nella

quale chi parla è ancora una prima persona singolare. Una prima persona singolare che poi, si viene a sapere, non solo non ricorda il suo nome e per questo motivo passa seri guai, ma è morta e quindi a rigor di logica mentre inizia a scrivere il racconto in forma di diario che abbiamo sotto gli occhi dovrebbe sapere come va a finire: tuttavia si comporta come se non lo sapesse, fingendo di parlarci da(l) vivo in discorso diretto.

Anche qui, troviamo fondamentale per l'effetto comico il rivolgersi tramite un *io* al lettore *tu*, chiamandolo a credere ben oltre la convenzione di "sospensione dell'incredulità" fino al punto di dar valore alle parole di chi si proclama non più esistente. Ne dovremmo concludere che alla fine si ipotizza che l'autore si identifica con il lettore, dal momento che l'autore non esiste? Si evidenziano così ovviamente dei paradossi logici connaturati al linguaggio che O'Nolan sfrutta in maniera davvero diabolica. Non possiamo però dimenticare, prima di lanciarsi in un'interpretazione che si preannuncia sterile almeno quanto il congegno del racconto è articolato e produttivo di conoscenza, che si tratta alla fine solo di una finzione. Il punto, pensiamo, è che qui al lettore non è richiesto tanto di trarre una morale o un senso da un discorso che si svolge pienamente in una *sfera limitata di significato* che si allontana quanto più può dalle convenzioni reali e linguistiche; invece, il dito è puntato direttamente nella piaga della discontinuità ontologica dei sistemi di comunicazione convenzionali umani. L'unica indicazione che riusciamo a trarne noi lettori, riteniamo, è che in un racconto, così come in una favola, si gioca con gli strumenti della lingua, la si forza per arrivare a definire una logica possibile, anche se non reale, consapevoli al contempo che spesso facciamo il percorso inverso e ci lasciamo trascinare passivamente dalla lingua nel creare dei sistemi inevitabilmente fallaci nei quali riponiamo fin troppa fiducia. Ridere di queste pretese di potenza, o di minacce di "vuoto di potere" linguistico sul mondo reale, serve a conoscere i nostri limiti e a farci consapevoli che, comunque, il linguaggio e i sistemi su di esso basati non esauriscono la realtà e non è saggio pensare che siamo già arrivati a dominarla. Sana paura, si potrebbe dire di questa vertigine narrativa, che effettivamente molti critici hanno faticato ad inquadrare, tuttavia cogliendo

alla perfezione l'effetto 'disturbing', che è proprio quello che secondo noi l'autore voleva ottenere.

Sebbene il *tu* diretto rivolto al lettore non ci sia, è come abbiamo detto implicito nell'uso della prima persona per la narrazione, e la sua esistenza si dimostra nel punto focale del *dénouement* del capitolo 12, l'ultimo, dove l'*io* si trova clamorosamente annullato e la terza persona *egli* – John Divney, il complice del narratore– subito dopo avergli comunicato questa verità muore a sua volta:

He sobbed convulsively where he lay and began to cry and mutter things disjointedly like a man raving at the door of death. It was about me. He told me to keep away. He 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. It had gone up when I touched it. He had watched the bursting of it from where I had left him. The house was blown to bits. I was dead. He screamed to me to keep away. I was dead for sixteen years.

'He is dying,' the woman cried.

I do not know whether I was surprised at what he said, or even whether I believed him. My mind became quite empty, light, and felt as if it were very white in colour. I stood exactly where I was for a long time without moving or thinking. [...]

(*The Third Policeman* : 203)

Le fila del racconto, morti gli artefici, sembrano quindi rimanere solo nelle mani del *tu* che si dava per implicito, del lettore che ha in mano il libro e deve condurre a termine la storia e chiudere la *sfera limitata di significato* –ma sarà un compito che durerà solo per le poche pagine che mancano. L'*io* che apprende di essere morto non accetta questa realtà, ne rimane perplesso più che sconvolto, s'incammina via dalla casa e si ritrova di nuovo nella campagna dov'è la stazione di polizia. Divney, ora morto pure lui e partecipe di questo Eterno Ritorno, lo raggiunge a piedi senza proferire parola, ed entrambi si vedono faccia a faccia con il sergente Pluck che ripete la domanda già rivolta al primo incontro: 'Is it about a bicycle?', con cui il libro si chiude.

L'inizio della ripetizione dei fatti sembra prefigurare una sorta di Inferno, al quale si accenna a tratti del libro, suggerendo l'idea che si trovi proprio in quell'amena campagna irlandese, nella quale i criminali si vedono perennemente arrestati per crimini non commessi, come il furto di un orolo-

gio che non si possiede o della propria identità. Tuttavia, quello che succede dal momento della rivelazione della morte del narratore (e dalla morte anche del rivelatore, la terza persona Divney che aveva contribuito a dare le mosse alla storia che si racconta) assume i contorni di un *testamento* con lascito dell'Omnium letterario al lettore: appreso che il potere legittimo di *io* ed *egli* viene a mancare e quindi rimane in mano sua –del *tu*, che esisteva per ipotesi– può decidere di farne ciò che vuole, mentre la storia slitta avanti per inerzia, riproponendo luoghi e fatti non nuovi, apparsi già nelle pagine precedenti. Un potere enorme, che però è saggiamente limitato a poche pagine, onde non turbare con eccessivo *horror vacui* il lettore che si ritrova inaspettatamente in mano lo scettro in modo così esplicito. O’Nolan propone al nuovo *ruler* uno schema familiare perché più confortevole, ma è appunto solo una proposta: sta al lettore se vedervi un esito comico o tragico, ed è esattamente in questa duplicità, o incertezza se si preferisce, che risiede a nostro parere la potenza di questo racconto.

Liberi di scegliere, noi vi preferiamo vedere un racconto comico, perché come abbiamo sostenuto a più riprese solo nella relazione comica esiste un passaggio di tanto potere al lettore e all’interlocutore; non è proprio del tragico né di qualsiasi altro genere canonico operare un trasferimento di autorialità tale da permettere un’interpretazione troppo divergente o addirittura opposta da quella ipotizzata dall’autore, che controlla l’esito verso una conoscenza limitata nel suo raggio d’azione. Nel comico l’autore devolve al lettore il potere di costruire una conoscenza a partire dal materiale fornito in una maniera non coatta nei suoi confini, né limitando a monte la gamma di interpretazioni a disposizione del lettore tramite l’introduzione nel testo –surrettiziamente o meno– di una morale nei rispetti della quale regolare il proprio giudizio. Cosa che al contrario, come abbiamo visto precedentemente, avviene propriamente nel tragico, come ci ha ricordato Eco nel già citato saggio “Il comico e la regola” (Eco 2000, v. cap. 3).

Comunque lo si voglia giudicare –comico o ‘disturbing’–, questo racconto ha la innegabile qualità di conferire senza condizioni il potere nelle mani del lettore, al quale è affidata la conclusione ontologica della storia,

qualunque essa sia. E questo atto d'amore è reso possibile tramite la dialettica *io/tu*, implicita nella storia, la quale si rivela fondamentale alla fine nel momento topico del racconto. Se ci spostassimo ora verso gli articoli, gli esempi ci verrebbero in aiuto ancora più chiaramente, vista la natura quotidiana e colloquiale del rapporto fra *columnist* e *readership*, che ricalca senza nemmeno scostarsi molto quella fra il mimo di strada e il pubblico che lo guarda. Prendendo un articolo quasi a caso dalla massa, troveremmo quel che segue —ci scusiamo per riportare l'articolo per intero, ma è davvero rappresentativo perché mette in evidenza molti dei punti fin qui trattati:

FROM NOW ON!

Good Easter Monday, readers!

I am back from my little holiday like a giant refleshed —I will KILL the printer if he changes that L into an R— and should like to make it known that holidays do not agree with me at all and that I am in a very bad temper. In my absence there has been considerable disorder at home. We had the row over Henry Moore's effigy, brought into the land by the friends of the National Collections, and denounced by Lady Dunalley as cancerous. I do not question Lady Dunalley's right to the harbourship of such an opinion, and the whole subject is so immense that it will occupy at least a week of my space here, but I must forthwith record my dismay at Lady Dunalley's almost casual reference to "the corridors of hell." Her attitude to the artistic event is that the artist should express something decent and know what he is talking about. Fair enough. Was Lady Dunalley ever in hell? If not, why does she talk about its corridors? Hell has no corridors. A corridor (L. *currere*, to run) is a passage leading from one chamber to another. In hell there is but one chamber, very large, with central heating. *Haud inexpertus loquor*. I know. I have been there. At present I am sardonically regarded as a "country member."

Lady Dunalley should have —had she a tithe of the momentous cerebral apparatus of which I am sole proprietor— in a terse note denounced the effigy as one of Moore's Maladies. Now it is Tool 8.

* * *

THERE HAVE BEEN other things which I do not think would have occurred had not the rostrum been empty for a long fortnight, the gavel idle, the whip unused. A new war, for instance —Senator McCarthy *versus* the Armed Forces of the United States. (By the way, get a good M.A. somewhere and ask him what *versus* means. He is nearly certain to say it means "against." It doesn't. It means "opposite." I persist in my function of educating as well as distracting people). Then, we had the hydrogen bomb, detonated last month in the Pacific by the Americans. Never a dulles moment, so to speak.

* * *

ONE OF THE WONDERS of the universe is its reputed harmony. Its minute disorder points only to his order. If the course of a motorist on the Stillorgan road be erratic and dangerous, those of philosophic mind will recall that thousands of stars, many times larger than this earth, resolutely keep, so to speak, to their own side of the road. But is there any connection, any context, as between Henry Moore's figure and the hydrogen bomb? That's a real question and a big one.

Some time ago I printed here some jokes about Andy Clarkin's clock in Pearse Street. The ACCISS ("Andy Clarkin's Clock Is Still Stopped") series has been syndicated in America. Here it led to the inundation upon my head (of all places) of unique political spleen. Has *that* anything to do with Henry Moore or the hydrogen bomb?

* * *

THE hydrogen bomb affair would probably never have been heard of had not some harmless lap fishermen, hundreds of miles away and looking for sturgeon, found themselves one fine morning stained with death. They had got some "death-ash" on their clothes. It shows how interconnected are events apparently divergent and remote. It should be a lesson to Olive Usz.

* * *

I KEEP evading the point. The price of liberty is eternal vigilance, as a tyrant once said. I confess that I have been myself too remiss and facetious in the past. Jokes are jokes, and they are necessary –just like occasional hysteria in women. But it is wrong for even a professional comic to turn away from contemporary decomposition of civilization and society.

The column I run here –it runs me, to some extent– is the best in the whole world. I mutilate grammar to say that I intend to improve the best by making it better. Ultimately it may be our simple boast that the stuff is good. In old age, a senile blush may welcome the assurance of a young caller that it is "fair." We won't go into the value of the compliment where the word "bad" is mentioned.

* * *

We are going to be more serious in the future. Do you think, reader, it is infantile –this belated resolution to change the world? What else is there left to change?

(If that slurred sound I half-heard was the word "ME," I will have the blood of the speaker!).

(19th April 1954)

Ci sembra quasi superfluo commentare tanto diretto riferimento al pubblico. Non solo in apertura e in chiusura, come *captatio benevolentiae* e saluto di congedo, ma anche indirettamente nei riferimenti metaletterari alla correzione delle bozze da parte del proto (il 'printer') nel primo paragrafo e alla professione di comico nel quinto, contemporaneamente al riconoscimento del fatto che la scrittura non è un procedimento in completo possesso dello scrivente, ma 'it runs me, to some extent'. È l'intervento del lettore con il suo *feedback* che governa e cambia il modo in cui il comico scrive o performa. Ricollegandoci poi anche alle argomentazioni che abbiamo affrontato nel capitolo 4.1, si vede una volta di più come una caratteristica dello scrivere giornalistico di Brian O'Nolan richiami la progressione "a capitoli", con riallacciamenti sporadici ma fondamentali ad esperienze passate racchiuse nell'unità della *persona* comica Myles, come nel caso qui della vicenda 'ACCISS'. Questa *column* è una di quelle in cui il personaggio Myles, in

stato di grazia, meglio illustra tutte assieme le caratteristiche e le politiche della figura comica delle quali abbiamo deciso di parlare. Il solo finale ci sembra il miglior testimone di quello che sosteniamo, con il quale andiamo anche a chiudere questa sezione della nostra trattazione: ‘ME’, è qualcuno del pubblico che lo dice, e poco importa che Myles dica che lo ha ‘half-heard’, e quindi non ne sia certo. Il pubblico non è immaginario, ma postulato presente, perché il comico senza il pubblico non solo né semplicemente non fa ridere, ma non possiede nemmeno quell’interlocutore necessario che co-autorizza il discorso modellandolo secondo i propri desideri.

Il terzo momento della strategia del comico abbiamo deciso di riassumerlo in un concetto forse un po’ troppo ‘conceit’, ma del quale non crediamo esista una formulazione migliore. Abbiamo detto che il comico come procedura verte sostanzialmente sul linguaggio, sugli schemi cognitivi e relazionali umani e sui rapporti tra questi due aspetti. Nei momenti in cui nascono discrepanze, il riso si inserisce come reazione ad un momento di minaccia potenziale ma contemporaneamente come testimonianza di una avvenuta conoscenza. Per questo motivo abbiamo sostenuto che la persona comica (attore o scrittore) svolga nel suo istituzionalizzarsi come comunicatore sociale un ruolo cardine, paragonabile a quello di un re o di un sacerdote —rappresentante di una *élite* socialmente necessaria e riconosciuta. Ma, contrariamente ad un re o ad un sacerdote, il comico rappresenta una connessione sociale complessa e radicalmente differente da queste due figure per il motivo che si trova sì all’interno della società come figura fissa, ruolo standardizzato (*tipico*), ma alla società fornisce un apporto che va a pescare all’esterno del corpus di convenzioni che la regolano, mostrando in una maniera non minacciosa —o *fintamente* minacciosa—, e quindi non pericolosa, aspetti di una realtà “altra” da quella presente ed accettata, esterna, nuova. Per questo lo abbiamo visto come un *archetipico*, nel senso in cui si usa questo termine per chi o cosa inauguri nuove forme dell’intelletto, riempiendo un vuoto normativo o cognitivo, o rompendo con le tradizioni precedenti.

A(rche)tipico è la parola che pensiamo meglio identifichi questo ruolo sociale del comico. C'è ora da specificare *quanto*. Quanto conta l'*a(rche)tipico* nella società? Si penserebbe poco, dal momento che nella storia non si tramandano praticamente tracce di questi personaggi, mentre di re e sacerdoti sono piene le pagine dei libri. Ma siamo certi e vogliamo dimostrare che così non è, e abbiamo dovuto a questo scopo postulare un fattore che a prima vista sembrerebbe anche meno misurabile scientificamente dei precedenti, però ha la sua importanza come catalizzatore e fondazione di una figura come quella del comico. Avremmo potuto chiamarlo "autorevolezza", ma questo avrebbe avuto una connotazione decisamente troppo opprimente nei riguardi di una figura che a nostro avviso rappresenta come un emblema la libertà di pensiero. In ogni caso, è proprio l'autorevolezza che intendiamo; sfogliando il dizionario di italiano Garzanti, scopriamo felici risvolti aggiuntivi nei significati: 'l'essere autorevole; atteggiamento di chi è autorevole; prestigio'. E sotto 'autorevole':

- 1) si dice di persona che possiede un'autorità, un prestigio che gli deriva da capacità e meriti effettivi: *uno studioso autorevole*.
- 2) detto di cosa, che proviene da persona a cui si riconosce autorità, prestigio: *testo autorevole*.

Dal Lat. tardo *auctorabile(m)*, deriv. di *auctor*, *-oris*; cfr. *autore*
(Dizionario Garzanti di italiano 2006 : voce 'autorevole')

Dunque l'autorevolezza è proprietà che distingue l'autore, ed è da questa professione che deriva il concetto. Ma come potrebbe essere autorevole un autore che, lo abbiamo visto, ha la particolarità esattamente di cedere volontariamente parte delle, o addirittura tutte le, sue prerogative a favore del lettore? È certamente un autore "poco autorevole". Comprendiamo che sembri un gioco di parole quello che stiamo facendo. Dopo Barthes, Derrida ed Eco, però, parlare di autore e lettore non ha più lo stesso senso di prima, quando i due ruoli erano bene separati e distinti: sarebbe come continuare a sostenere la teoria ondulatoria della luce negandone la natura corpuscolare e tutti gli studi che invece hanno dimostrato la compresenza di entrambe le caratteristiche.

L'autorevolezza, un autore ce l'ha perché gli è stata riconosciuta, non perché sia una proprietà intrinseca all' "essere autore". Per evitare confusione dunque, e perché proprio questo termine non ci piace, abbiamo optato per "peso specifico", volendo meglio ingannarci nello spostamento verso un sistema di riferimento che tenga conto della relatività dei punti di vista. Il peso, come l'autorevolezza, non ha un valore assoluto. Ma se della autorevolezza sentiamo per così dire un'ombra incombente in ogni tipo di discorso, del peso, essendo "specifico", abbiamo invece un'idea di mutazione, di instabilità, di adattabilità, di interpolazione democratica in un contesto di scambio di opinioni. Esso infatti assume i valori che gli si vogliono dare, ed in aggiunta se ne può anche considerare l' "ipotesi zero". Dell'autorevolezza al contrario è difficile liberarsi, e spesso i personaggi o le idee troppo autorevoli vengono alla fine sovvertiti da rivoluzioni violente che li seppelliscono, avendo finito per odiare la loro persistente oppressività. Il concetto di peso, dal momento che dobbiamo fare i conti con la gravità anche se non vogliamo, possiamo metterlo da parte per un certo tempo ma mai sorpassarlo con altri concetti. Del comico ci piace vedere nella sua qualità del "peso specifico" il non essere mai morto definitivamente —caratteristica che si ritrova nella sua storia, come abbiamo visto all'inizio—, il latere sotto le ceneri aspettando l'epoca o l'ambiente più favorevoli.

La storia del riso e del comico ci ricorda un po' quella dell'oro, bene rifugio per eccellenza che periodicamente si apprezza e deprezza in conseguenza dell'andamento dell'economia. E ad ogni apprezzamento e deprezzamento, sappiamo corrispondere un aumento —non solo metaforico— del suo "peso specifico" nelle transazioni che vengono effettuate. Se l'economia è un sistema che anch'esso si basa sulla lingua —e lo è, dal momento che le teorie economiche sono per l'appunto teorie, convenzioni che al momento di dimostrare la fondatezza dei loro concetti primitivi svelano che essi sono costrutti, "edifici di idee", e non fatti oggettivamente inoppugnabili—, ci piace suggellare questa *bisociazione* con un paragone minerale, che pensiamo anche doni una certa icasticità al linguaggio, quasi avesse un colore e una for-

ma, come le idee e l'aria che de Selby descrive nei loro colori, in *The Third Policeman*.

Vediamo che c'è però una controindicazione ad operare una similitudine di questo genere, ed è insita nel fatto che se l'autorevolezza è un concetto prettamente sociologico, tradizionalmente umanistico e legato ad un operare di definizioni e rese poetiche piuttosto che a misurazioni precise in base a parametri statistici, il peso specifico appartiene ad un ambito scientifico e di rigore non opinabile. Rigore che purtroppo non possiamo garantire. Ci consola un po' il fatto che, se la letteratura ha avuto la postmodernità, la scienza almeno ha avuto Heisenberg —e per fortuna— e nemmeno di essa ora si può positivisticamente affermare che parli il linguaggio della realtà. Ma non vogliamo delegittimare per giustificarci: addurremo parametri altri rispetto al rigore numerico, ritenendo che possano essere almeno altrettanto convincenti.

Il “peso specifico” di un autore in una società pensiamo che si possa stabilire e misurare portando a concorrere dati precisi sui caratteri sociali, letterari, storici e politici. Il “peso specifico” di Brian O’Nolan, secondo questi standard, risulta essere molto alto, e di conseguenza grande l’ascendente sulla pubblica opinione. La figura comica nella società gode, come abbiamo visto, di una notevole libertà d’azione: un mimo, un comico *stand-up* o un comico letterario sono autorizzati dalla loro professione, dalla loro maschera sociale, a produrre rotture degli schemi convenzionali con lo scopo di far ridere l’audience. Maggiore il riso, maggiore la rottura, maggiore l’apprezzamento: supponiamo non ci voglia la misurazione di un anemometro posizionato nelle sale o sui palcoscenici per essere tutti d’accordo su questo punto. Un comico di successo non solo è apprezzato, ma è richiesto, voluto, chiamato. Ed anche ascoltato, per forza di cose. Più un comico ci fa ridere, più tendiamo a prestare attenzione a quello che dice e ne assimiliamo il modo di ragionare. Un comico di successo avrà un folto pubblico che lo segue, lo va a vedere a teatro, per le strade, ne legge gli articoli sui giornali, cerca con interesse ogni nuovo prodotto dell’ingegno che venga da lui.

Riguardo ai comici che fino a qui abbiamo detto performativi, si possono certamente misurare molti fattori, quali il numero di spettacoli che tengono e le opere scritte, prodotte o sceneggiate; quanti minuti appaiano in televisione, quante interviste subiscano, quanti passaggi ai notiziari facciano (la comicità fa notizia, si sa, specie quando attacca politici, o quando i politici fanno i comici), quanti cartelloni stampati per gli spettacoli siano affissi in quante città e, non ultimo, quali siano i loro cachet: più è alta la cifra, più l'indice di "peso specifico" sale. Per il comico letterario, valgono sostanzialmente le stesse voci, più in aggiunta i libri in pubblicazione, il numero di copie di tiratura, la diffusione e le copie vendute, i resi, i contratti pubblicitari, gli articoli di recensione. L'elenco è assolutamente esemplificativo e non esaustivo: all'intelligenza di ognuno completarlo. Riguardo in particolare al nostro, Brian O'Nolan ha anche avuto numerosi saggi a suo carico (anche se non numerosi come quelli sui suoi colleghi comici Joyce, Beckett, Sterne e Swift), nonché conferenze monotematiche e perfino pub intitolati alla sua memoria, sull'onda della voga globale che ha investito tutte le cose irlandesi negli ultimi 30 anni. Dal punto di vista della copertura sociale, della comunicazione culturale e della diffusione popolare, vediamo quindi che esistono molti fattori che possono essere presi in considerazione, fattori che oltretutto possiedono l'apprezzabile qualità scientifica della misurabilità. Sebbene molto spesso, lo sappiamo, la quantità non corrisponda alla qualità, pur tuttavia molti fattori numerabili e presi in considerazione incrociata nello spettro della valutazione di un parametro apparentemente un po' oscuro come quello che abbiamo ipotizzato, ci conducono a pensare che il "peso specifico" non sia poi un oggetto così misterioso e costituisca nel suo raggruppare molti elementi statistici un buon indice di valutazione per un criterio così multiforme e per certi versi sfuggente come la popolarità.

Riguardo il punto di vista strettamente letterario, vediamo che si cade spesso nell'errore di voler evitare un giudizio di valore o, al contrario, di darne uno su basi non troppo chiare. Le basi, pensiamo noi, qualsiasi critico le ha chiare nella sua mente: soltanto la comunicazione fa un po' difetto, dal momento che questi cercano pervicacemente di tenere fuori dal discorso

tutti quegli elementi che la convenzione letteraria reputa a lei estranei. “Peso specifico” può anche essere una metafora accettabile, parlando di un autore letterario. Ma il concetto, dice il critico, appartiene alla scienza, quella dei numeri. Nella critica letteraria i numeri —fino ad oggi, almeno— non hanno avuto spazio, perché il mondo delle operazioni aritmetiche sembrava difficilmente coniugabile con quello di metafore e anafore.

Ma se è vero che la scienza ha dimostrato che la realtà è con buona approssimazione misurabile, pur con i forti limiti interpretativi che derivano dall'impostazione linguistica della matematica e che hanno infine affossato quella visione positivista che le incombeva sopra di progresso indefinito e infinito, perché mai si dovrebbe rinunciare ad applicarne in campo linguistico e letterario dei concetti che risultano utili a dirimere questioni, che a forza di rigirarsi su loro stesse per secoli non trovano soluzioni se non ripescando nello stesso rinsecchito serbatoio linguistico? Questo abbiamo cercato di fare in questo lavoro, inserendo sincreticamente e chirurgicamente alcune idee che la scienza ha apportato in teorie letterarie e filosofiche, che si è visto che le accoglievano senza quasi forzature perché in realtà visioni compatibili della stessa questione.

Il “peso specifico” è un parametro di valore. In base ad esso non noi che scriviamo, ma tutti indistintamente e tutti i giorni ci troviamo a fare i conti in ogni momento in cui prendiamo una decisione, praticamente di continuo, anche durante il sonno. Cosa dire e cosa fare, sono tutte azioni che prendiamo in conseguenza di una valutazione —difficilmente quantificabile in numeri, d'accordo, ma pur sempre tale e reale— sull'affidabilità delle premesse e sulle probabilità di esito secondo i nostri desideri. Se un bambino deve decidere se attraversare la strada per la prima volta da solo, passando al vaglio il suggerimento della sua logica e il bagaglio di esperienze, finirà per ascoltare probabilmente la voce del babbo —se la rispetta— che gli aveva detto di guardare bene da entrambe le parti. Ovviamente, il bambino che finisce investito o non era stato avvisato da nessuno di questa possibilità, o ha

reputato più affidabile il suo bagaglio di esperienze di quello altrui, anche se parente, effettuando comunque una scelta su una base di dati noti³³.

Il “peso specifico” letterario e sociale pensiamo si possa misurare e confrontare. D'altronde, è vero o no che alcuni autori si considerano migliori di altri? Riuscirebbe qualcuno a dimostrare oggettivamente che un autore “va” incluso nel canone letterario di una cultura, mentre un altro “non va”? Cosa regola infatti l'inclusione o l'esclusione di un autore, di un movimento, o anche di una singola poesia, da un'antologia letteraria delle scuole elementari? E chi lo decide che cosa i bimbi devono o non devono leggere, cosa devono o non devono sapere?

Intanto chiariamo un equivoco, per quelli che ancora ci credono: le storie della letteratura non sono il risultato di una, chiamiamola così, “selezione naturale” fra gli scrittori, ma sono esattamente queste opere che selezionano gli scrittori; non sono un rapporto su un eccidio che è avvenuto altrove, ma sono l'eccidio. È però un eccidio necessario, perché ovviamente non è possibile includere tutto quello che è stato prodotto in tutti i tempi, la praticità induce alla sintesi. Ma, domandiamo, secondo che logica si sintetizza? La logica, diversa per ogni tempo, ci riconduce infine alla politica, come Eagleton non si stanca di affermare nei suoi libri: l'educazione del popolo è quella che decidono i governanti, e se una poesia, che in sé non altro che una sequenza di lettere che identificano suoni, richiama immagini e memorie che lo Stato non vuole perché diseducative, ebbene questa non va insegnata. Ma non c'è da stupirsi, nemmeno Platone lo consigliava, e da lui in poi solo degli utopisti come More, Campanella e i socialisti utopisti si sono convinti che poteva esistere uno Stato che si reggesse soltanto sul buon cuore e il buon senso dei suoi cittadini. Da dove nascono buon cuore e buon senso, se non da una “buona” educazione?

³³ Un chiarimento: noterete forse che tendiamo a vertere sull'esperienza reale molto spesso, così come riteniamo utile impiegare concetti sviluppati nell'ambito della scienza. Questo perché coviamo il sospetto che la letteratura sia giunta ad isolarsi in un suo preciso ambito di studio ed evoluzione che sta diventando sempre più autoreferenziale e sempre meno aperto a ciò che vi possono apportare le altre discipline dell'intelletto. Non rimpiangiamo un'età dell'oro ma diciamo che forse sarebbe il caso di riprendere un modo di pensare sull'esempio dell'Uomo rinascimentale, almeno per quello che concerne l'apertura alla contaminazione di esperienze e di metodi.

Riteniamo dunque che qualsiasi canone letterario, dalla più innocente antologia per i bimbi all'autodichiaratosi *Western Canon* di Harold Bloom, non rispecchi altro che la selezione politica di opere che educino i lettori ad un certo pensiero, e non ad un altro. Benjamin ci viene in soccorso su questo punto, con il suo famoso studio su *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (Benjamin 1998): l'opera d'arte, afferma, se in passato aveva un'aura di autorevolezza che le veniva conferita dalla sua unicità, dal suo *hic et nunc*, nel secolo XX essa ha ancora senso ma in maniera diversa. L'opera d'arte, semplicemente acquista lo *status* in virtù del lavoro di propaganda di chi vuole che lo acquisti. È una mossa politica, né più né meno di come era in passato; la differenza sta nel fatto che nel mondo contemporaneo non sussiste più l'unicità del lavoro e bisogna giustificare l'aura dell'opera con altri mezzi, facendo fatalmente emergere il lavoro politico a scapito di suggestioni magiche o divine nell'arte. Naturalmente tutto ciò vale per l'artista in senso classico —pittore, scultore— ma anche per un giornalista o per uno scrittore, e perfino per un comico.

Il valore letterario di una singola opera o dell'intero corpus di un autore, li crediamo dunque dei parametri soggettivi, in quanto ogni compilatore di antologie decide di dare più o meno spazio agli autori che ritiene più meritevoli secondo i suoi gusti personali, secondo ancora l'autorevolezza dei giudizi dei colleghi che lo hanno preceduto —un altro modo per dire *tradizione*— secondo la voga del tempo o secondo l'orientamento politico, giusto per citare i principali fattori. La bellezza intrinseca conta, naturalmente, ma sono ben poche le opere che sono riuscite in epoche diverse a sopravanzare la forza dell'opportunità grazie solo a questo loro pregio.

I fattori di questa bellezza che salva dalla scure dell'oblio pensiamo che si siano mantenuti grosso modo inalterati nel corso del tempo, indifferenti all'opportunismo politico o ideologico. E pensiamo che siano fondamentalmente due: l'oggettiva perizia nell'uso della lingua e dei suoi strumenti, ed eventualmente l'apporto di elementi di innovazione; e la diffusione e considerazione, sia presso il popolo dei lettori, sia presso altri scrittori —la famosa *influenza*. E questi fattori li possiamo misurare, verificare, ac-

certare in maniera non approssimativa. Un modo per stabilire *come* si usi una lingua può per esempio essere un conteggio di parole usate e delle loro accezioni: per parlare di grandi universalmente riconosciuti, Shakespeare in effetti aveva un vocabolario amplissimo, se si possono contare nelle sue opere 29066 parole diverse e in diverse lingue, per un totale di 884.647 in un'epoca in cui non esistevano dizionari linguistici nell'abbondanza che conosciamo oggi; oltre 1700 tra parole ed espressioni risultano vere e proprie invenzioni in uso ancora oggi, tra cui spicca la nostra familiare 'laughable'³⁴. Milton, che pure era un raffinatissimo poeta, non arrivò a più di 8000 parole diverse, mantenendosi comunque venti volte al di sopra delle 400 che ha un lettore medio di quotidiani in lingua inglese oggi. Dante, non da meno, nell'uso del volgare della *Divina Commedia* aveva una maestria almeno pari a quella che aveva nel latino, se proprio non si volesse riconoscere anche la grande musicalità dei versi che ha portato all'imposizione di uno schema poetico che da lui prende il nome di *terzina dantesca*. Se volessimo guardare al nostro secolo, tanto per fare un esempio a caso, non ci verrebbero altri in mente che George Orwell, se pensassimo a un romanziere che ha cambiato modo di vedere il genere, e dal quale ormai non si può prescindere quando si affronta un romanzo di tema utopistico o politico³⁵.

I criteri di selezione che non rientrano in quanto abbiamo esposto, come abbiamo detto, pensiamo siano considerazioni dettate da opportunità soggettiva. Affrontando ora la questione dal polo opposto, vediamo che un criterio di esclusione piuttosto che di inclusione è rimasto invariato nel tempo fino a pochi anni fa, ed è stato quello del comico: gli scrittori comici, a meno che non fossero riusciti a mascherarsi bene, non sono mai stati inclusi nelle selezioni della letteratura "alta". La rivalutazione di Rabelais in grande stile è un fatto del XX secolo, non precedente. Poco più di 50 anni, a fronte dei millenni di letteratura che ci hanno ormai preceduti. Il *Chisciotte*, oltre ad essere un racconto di indubitabile valore, ha avuto fortuna più precoce probabilmente perché ha introdotto una novità importante —quella del ro-

³⁴ *The Merchant of Venice*, atto I, scena I.

³⁵ La stessa espressione 'Grande Fratello', a parte l'uso che se ne è fatto in televisione, è assunta al rango di frase fatta, tanto ha rappresentato una nuova categoria del pensiero.

manzo— oltre che segnare praticamente l’inizio di una letteratura —quella spagnola. Sterne scriveva nel XVIII secolo, ma non è che alla fine del XIX che si è cominciato a pensarlo e a studiarlo come scrittore, prima che come saltimbanco delle parole. E Joyce ha avuto la già grossa fortuna di ricevere considerazione in vita, ma ha dovuto penare parecchio per farsi accettare come uno scrittore e perdere la fama di sconcio parolaio.

Perché diciamo che il comico è (stato) un fattore di esclusione dai canoni? Perché per la sua natura è portato, senza possibilità di scampo per l’autore, a trattare temi e linguaggio in un modo non canonico. Il comico sovverte il canone, piuttosto che aderirvi. Propone alternative, piuttosto che rispettare la legge. E, soprattutto, fa ridere, e sappiamo che ridere è proprio quello che chi compone i canoni non vuole che sia fatto della loro opera e autorità. Questo perché, forse, il riso è sempre stato visto come espressione del ridicolo, del rifiuto di fare parte di un gruppo, mentre invece oggi si tende a privilegiare l’aspetto di inclusione dell’atto del riso. Se ci si fosse attenuti alla grandissima considerazione popolare degli scrittori comici, come Rabelais e Sterne, per esempio, ci si sarebbe trovati in imbarazzo nel doverli inserire in raccolte a fianco di poeti come Lamartine o Thackeray, o di critici come Boileau ed Eliot. Qualcuno (Kennedy 1972) avrebbe certamente detto che sarebbe stato come mettere assieme il diavolo e l’acqua santa. Gli stessi scrittori evitavano di prendere a prestito trovate che provenivano dagli scrittori comici, se avevano ambizioni di essere inclusi a loro volta nel pantheon, mentre questo problema, naturalmente, non riguardava chi voleva essere uno scrittore comico, che appunto saccheggiava spesso parodiandole le opere di chi aveva ambizioni di serietà.

Per tirare a questo punto le fila del nostro discorso, si può affermare con una certa fondatezza che i canoni letterari già confezionati —come quello di Bloom— ci convincono poco, troppo poco per essere acriticamente accettati perché eccessivamente “carichi di teoria”, in senso però conservativo e non progressista, politicamente parlando. Certo, ammettiamo che anche la nostra è una teoria, e non è detto che sia migliore delle precedenti. Confi-

diamo però che questo lavoro riesca a dimostrare che una rivalutazione di alcuni parametri, come quelli sopra indicati, possa produrre risultati più democratici nella costruzione di una *cultura in comune* che auspichiamo in massimo grado partecipativa. Nel tempo di internet e della sovrabbondanza di informazione, sembra un mero anacronismo affidarsi a singoli che, per quanto sapienti e preparati più di altri, pretendano di dettare legge in un campo come la letteratura, patrimonio popolare per eccellenza, nel quale le masse o la *readership* globale che dir si voglia, non più così illetterate come una volta, hanno ed avranno sempre più voce in capitolo. Forse di questo qualcuno dovrebbe avvisarli, i critici che si ispirano all'idea di cultura di *élite* così come la descriveva ancora Eliot.

Assodato che non consideriamo il “peso specifico” di cui parliamo come la semplice rappresentanza e rappresentatività di un autore nelle antologie, come è possibile quantificare questo indice? Innanzitutto enumerando gli altri fattori che abbiamo indicato sopra come quelli che secondo noi sono rimasti immutati nel tempo, perché oggettivamente qualificanti –in estrema sintesi, *bravura* e *aura*–, poi evitando accuratamente quello che invece è stato il principale criterio di esclusione, ovvero il comico, altrimenti potremmo chiudere il discorso con questo punto. Indi aggiungerei, adottando la prospettiva storica, considerazioni sui rapporti con la società e la politica del tempo, per non dimenticare sempre il ruolo pubblico che un comico ha nei confronti della società. Mettendo insieme questi studi di settore, vorremmo ottenere un quadro in cui Brian O’Nolan emerga come un autore che ha avuto, oltre a meriti oggettivamente verificabili da qualsiasi lettore critico, anche una grossa influenza sulla società del suo tempo, adottando e portando alla ribalta di un vasto pubblico un punto di vista *a(rche)tipico*, contemporaneamente dentro e fuori della cultura meramente irlandese, assumendo i connotati di vera e propria coscienza sociale del suo tempo, come pensiamo che siano (stati) tutti i comici.

Brian O’Nolan è stato uno scrittore le cui qualità non sono mai stati messe in discussione. Già questo semplice fatto ci sembra meriti attenzione, dal momento che –direbbe qualcuno non privo di logica– se uno scrittore ha

delle qualità indiscutibili, perché mai non dovrebbe avere un successo tangibile, riscontrabile? E invece non ne ha avuto, in vita. Chiunque legga una biografia di Brian O’Nolan —che non ne esistono: ne troverete solo di Flann O’Brien— si vedrebbe parata davanti la cronaca di una serie di sventure familiari e lavorative, dopo i primi anni di lavoro che sembravano promettere un luminoso avvenire nelle arti. Abbiamo già visto con alcuni esempi della sua scrittura quanta cura ci possa aver messo nel vergare i suoi articoli e suoi romanzi nel modo più comico possibile. I suoi contemporanei lettori dell’*Irish Times* infatti non disconoscevano questo, anzi: la rubrica *Cruiskeen Lawn* in effetti è stato l’unico successo duraturo che ha avuto in vita, e probabilmente l’unica fonte di consolazione delle sue sventure in altri campi.

I lettori del giornale erano moltissimi, praticamente tutta Dublino, dal momento che si parla della città più grande e del quotidiano più diffuso in Irlanda. Apprendiamo da lui stesso che la platea potenziale era di circa 500.000 lettori, se volessimo limitarci alla sola area urbana: ipotesi comunque non del tutto arbitraria, visto il ruolo sociale dei quotidiani in generale e dell’*Irish Times* in particolare: la diffusione nei pub per la pubblica lettura, le locandine per le strade, la condivisione delle copie sono fattori che aumentano le dimensioni della diffusione molto al di là dei reali dati di vendita, comunque alti (cfr. Gray 1991). E non va dimenticata la situazione internazionale di guerra che sussistette per i primi cinque anni di vita della *column*, situazione che quando si verifica ogni volta porta alla nascita di una crescente richiesta di informazione; e i mezzi attraverso i quali le comunicazioni viaggiavano in quel tempo erano solo due: i giornali e il *wireless*, la radio.

Non è stato un caso che *Cruiskeen Lawn* sia stata la prima rubrica in irlandese a provocare delle reazioni sotto forma di lettere di lode o di protesta. Come abbiamo visto, data la qualità piuttosto ingessata dell’irlandese scritto fino a quel momento, la lingua madre dell’isola non riscuoteva quel gran successo di pubblico che si aspettavano i padri della patria, ma lasciava piuttosto indifferenti. E non è un caso neanche che, per ampliare la platea di lettori, nell’agosto del 1943 Myles na gCopaleen decida di inaugurare

un'apertura all'Inglese con una 'English Week' della rubrica; la quale visto l'enorme successo di pubblico facilmente verificabile tramite le statistiche di vendita e le lettere di apprezzamento, aprì la strada verso la nuova stagione di *Cruiskeen Lawn* in veste inglese che sarebbe durata fino al 1966. Il merito più evidente di questa conversione, che comprese anche il cambiamento di pseudonimo nel più pronunciabile Myles na Gopaleen 'in deference to the Anglo-Saxon epiglottis', è naturalmente quello di potenziare la gittata. Ora il pubblico è molto più vasto rispetto al suo periodo in irlandese: oltre ad essere quest'ultima una lingua piuttosto difficile e dal vocabolario ricco ed articolato, possiede anche numerosi dialetti e *slang*. Da chi si è occupato criticamente della produzione in irlandese di O'Nolan³⁶ sono arrivate soltanto lodi per il modo in cui l'autore ha padroneggiato la lingua, e per l'innovazione che ha portato nell'uso tra i (pochi) parlanti correnti o nativi. L'approvazione, anche se non è giunta fino alle orecchie dei critici della sua produzione in inglese, c'è stata ed è stata fondamentale. Lui stesso in molte uscite della rubrica si è occupato di problemi linguistici, affrontandoli in maniera scientifica, seppur mantenendo un intento comico, specialmente nei primi anni in cui parlava dell'irlandese *in* irlandese: la primissima uscita prendeva le mosse proprio da un problema di traduzione di concetti moderni in quella lingua.

Non c'è dubbio, quindi, che in entrambe le lingue veicolari utilizzate, Brian O'Nolan abbia raccolto attorno a sé un consenso unanime. Riguardo l'inglese, possiamo citare in aggiunta all'apprezzamento del pubblico di lettori dell'*Irish Times*, quello di colleghi scrittori come Graham Greene (colui che, lettore alla Longmans, approvò per la stampa *At Swim-Two-Birds*), James Joyce, Dylan Thomas, Anthony Burgess e Italo Calvino. Quanto all'influenza sugli scrittori successivi, questa si è rivelata più che altro nella riaffermazione e nel mantenimento nell'ambito letterario di un tono provocatorio verso il proprio pubblico, cosa che prima di lui non è ben vista né molto praticata.

³⁶ Breandán Ó Conaire, per esempio (Ó Conaire 1973), che ha curato anche un volume di raccolta dei pezzi giornalistici scritti in gaelico, *Myles na Gaeilge* (Ó Conaire 1986).

Ma d'altro canto è ben difficile ascrivere a un comico la nascita di una scuola letteraria o di pensiero, o la creazione di particolari tecniche, stante il suo ruolo che non contempla affatto l'istituzione di norme, ma il mettere in luce al contrario quanto le norme siano fallaci. Esiste comunque un metodo in quest'ultimo procedimento, che consiste nell'usare la lingua rivolgendosi perennemente verso la lingua stessa e i suoi referenti: non è altro che la tecnica che ogni comico impiega e conosce, e pertanto non vediamo il motivo di etichettare Brian O'Nolan come l'iniziatore di qualcosa. Piuttosto si può dire che è stato un perfetto continuatore. Meritano considerazione le ipotesi che due critici, M. Keith Booker e Keith Hopper, hanno formulato, e cioè che Flann O'Brien possa essere letto, rispettivamente, come un autore esemplare della tradizione della satira Menippea (Booker 1995) e come un proto-postmodernista (Hopper 1995). In entrambi i sensi ipotizzati da questi due critici, O'Nolan può essere visto come *influenza* nel nostro tempo letterario sempre attuale. Ribadiamo che, pure accettando questi studi come fondati e giusti, pensiamo che sia più giusto per un comico parlare di *a(rche)tipico*, in quanto questo termine si riferisce non solo ad un ruolo o ad una scuola letteraria, ma investe ad ampio spettro l'attività sociale della figura comica in ogni ambito sociale di ogni tempo.

L'intrapresa giornalistica, come ricordato, ha rappresentato la grande parte della produzione. Ma quanto grande? Diamo qualche numero, per renderci meglio conto di quanto O'Nolan sia stato influente nel suo mondo: il primo articolo data 4 ottobre 1940 (ma era già da più di un anno che sotto mentite spoglie inviava lettere al giornale ogni volta che si presentava una controversia letteraria), l'ultimo il 1° aprile 1966, giorno della sua morte. Pubblicò in totale 4240 colonne di *Cruiskeen Lawn*, di cui 443 scritte in irlandese. Come George Knowall, la sua seconda personalità giornalistica più duratura, per il *Nationalist and Leinster Times* di Skibbereen pubblicò una rubrica settimanale dal titolo *Bones of Contention* (inizialmente *George Knowall's Peepshow*), dal gennaio 1960 fino al marzo del 1966, per un totale di 218 uscite, per articoli della lunghezza grosso modo identica a *Cruiskeen*

Lawn. Per quanto riguarda l'attività anteriore a *Cruiskeen Lawn*, Breandán Ó Conaire ci informa che

Before being offered the regular column in *The Irish Times* Ó Nualláin had been writing for approximately ten years. In the early thirties he contributed stories and articles in Irish mainly to *The Irish Press*, *The Evening Press* (and *Evening Telegraph*), *Inisfáil*, *Comhthrom Féinne / National Student*, and *Blather*.

(Ó Conaire 1973 : 127)

La frequenza settimanale di *Cruiskeen Lawn* era inizialmente di tre articoli per settimana (il giornale non usciva la domenica), ma dal settembre del 1941, visto l'enorme successo di pubblico, Myles arrivò a firmare anche 27 pezzi al mese –quindi praticamente quotidiani– tenendo questo ritmo fino al mese di aprile del 1946, alla fine del quale aveva già totalizzato già ben 1514 articoli pubblicati dall'inizio della collaborazione. Successivamente ritornò ad una media di circa 13 articoli al mese, più o meno uno ogni due giorni. La frequenza non era sempre uguale, in rispetto –come si giustificava lui stesso– al carattere della *persona* e dal momento che O'Nolan scriveva spesso gli articoli in gruppi di due o tre alla volta e li mandava al giornale, che poi però visti gli spazi ristretti dalla carenza di carta o da motivi editoriali poteva posporre la pubblicazione di qualche giorno. Ci sono stati dei periodi di silenzio per motivi di salute o per diverbi con la redazione, ma sono stati pochi e limitati nel tempo (se ne possono contare al massimo quattro o cinque) e non sono mai durati a lungo, se si eccettua un solo lungo periodo nel 1952, durante il quale Myles si assentò dalle colonne per ben otto mesi, annunciando trionfalmente il suo ritorno in dicembre dopo l'ultima colonna pubblicata in febbraio.

Ci sembra abbastanza indicativo sottolineare che, dopo il suo ritorno e dopo la polemica in cinque atti che intitolò³⁷ "Titostalatarianism", di cui parleremo più avanti, la frequenza riaumentò fino a toccare di nuovo dal luglio 1953 una media di circa 20-21 articoli al mese. Dal 1955 al 1961, la rubrica ebbe un andamento irregolare quanto a pubblicazioni, ma si mantenne comunque su frequenze di uscita alte: se si esclude il picco del 1957, che vi-

³⁷ Come prese l'abitudine di fare per tutti gli articoli dal dicembre 1952 in poi.

de pubblicate 240 uscite, la media comunque si attestava sulle 170 annuali. Dal 1961 in poi, ultimo anno in cui uscirono più di 100 articoli (132 per la precisione), la presenza sarebbe scemata, a causa dei problemi di salute ma anche per la concomitanza con la rinnovata fortuna letteraria: era stato infatti ristampato nel 1960 *At Swim-Two-Birds*, che aveva riaperto l'interesse nei suoi confronti ed aveva aperto la strada a *The Hard Life* (1961) e *The Dalkey Archive* (1963), senza dimenticare la collaborazione con la televisione di Stato, RTÉ, per la realizzazione di sceneggiati televisivi (cfr. Bibliografia per il dettaglio), e la contemporanea tenuta delle rubriche sul *Nationalist* e sul *Southern Star*.

La lunghezza media dell'articolo si aggirava sulle 200 parole all'inizio, per poi gradualmente aumentare nel corso degli anni fin verso le circa 600 di media riscontrabili di consueto negli anni '50 e '60: per avere un riferimento, l'articolo "From Now On!" che abbiamo riportato qualche pagina fa conta 765 parole. Anche qui, la regola era l'irregolarità: poteva capitare che dicesse di più del solito (spesso), ma poteva essere anche un intervento breve, nulla lo vietava. Una stima non esagerata —contiamo per stare cauti una media di 450 parole— può portarci alla cifra complessiva di poco meno di due milioni di parole, quando un romanzo medio del periodo arrivava a stento a 70.000. Con un rapido calcolo scopriamo che l'epopea di *Cruiskeen Lawn* sarebbe, secondo i nostri parametri, lunga l'equivalente di 28 romanzi abbastanza alti —e la stima è per difetto. Eppure qualcuno continua a dire che O'Nolan è stato un autore "poco produttivo".

Alla luce di queste considerazioni, chiediamo nuovamente: sembrerebbe così insensato includere questo "discorso", che presenta molti dei crismi dell'omogeneità —autorialità, tematiche, continuità e stile— che caratterizzano le opere di finzione normalmente classificate come romanzi, in una trattazione accanto a questi? Ripetiamo anche la nostra risposta: no, non è affatto insensato ed è anzi doveroso, vista proprio la mole ponderabile dell'*output* ed il ruolo che ha giocato nella formazione della cultura popolare irlandese. Adottando il punto di vista della ricezione del pubblico, abbiamo evidenziato come sia proprio dello scrittore comico cercare insistente-

mente una risposta dalla sua audience utilizzando metodi propri del comico orale o performativo, simulando un'interazione dal vivo. La sopravvivenza di una rubrica così strutturata non può non avere avuto alcun peso nella costruzione della *cultura in comune* irlandese del suo tempo, diretta com'era alla produzione di una risposta autonoma da parte del pubblico.

Come nella vicenda 'ACCISS', che lo stesso Myles ricorda nell'articolo che abbiamo sopra riportato. O come quando venne a sapere che c'era l'intenzione di mettere in piedi una specie di agenzia, *An Tóstal*, pensata per l'accoglienza e l'organizzazione turistica che coinvolgeva la Dublin Corporation, beneficiaria di sostanziosi finanziamenti pubblici. Tornato non da molto a scrivere sul giornale dopo molti mesi di dissidi con il direttore (la *column* "The Return" è del 9 dicembre 1952), alla fine di gennaio del 1953 si scaglia con ben cinque puntate della rubrica contro questa istituzione, in occasione della prevista visita del maresciallo Tito a Dublino, partendo da una fantasiosa ipotesi di omicidio di quel politico a Londra durante la cerimonia dell'Incoronazione di Elisabetta II da parte di un sicario irlandese, che avrebbe portato ad un'adesione dell'Irlanda al Cominform (o *an Coigean-fuirm*); e finendo per criticare aspramente la paventata visita di Tito in Irlanda, subordinata, si diceva, a motivi di alleanza politica:

TITOSTALATARIANISM — I

[...]

What can one say of inviting to a western capital this murderous thug and priest-butcher, Tito?

Who in this most holy of countries has publicly protested against it? Nobody at all.

[...]

You tell me that Tito's military assistance would be invaluable in defending the West? Very Well. If a man is told that that his zoo will be unsuccessful without a gorilla, by all means let him get himself a gorilla. But that does not mean that he is obliged to have the gorilla in his house every evening for dinner and a game of bridge.

* * *

I am convinced that there is a connexion between this Tito visit and the Tóstal —and, possibly, the Coronation.

We must further consider these matters.

(28th January 1953)

Il 30 gennaio, due giorni dopo, esce *Titostalatarianism* – 2, dove affronta prima di tutto il nome del progetto che vuole mettere in ridicolo da grande esperto della lingua che è:

Who invented this thing?

And what unfortunate Poor Scholar dug out this word *tóstal* which –never mind the foreigners– was ever heard of by more than half a dozen people alive in Ireland today? It is clear that he mined it out of that Golden Treasury of Rawmaysh, Dinneen’s dictionary, because Dinneen says the word means “pageant, parade”: unfortunately, indeed and it doesn’t. Anybody interested should look up a book called *Fuinn na Smól* where he will find a poem in which the word connotes an all-out debauch ON POITIN ³⁸! O’Brien’s Dictionary, published in Paris in 1768, says the word means “arrogance, presumption”.

Bad enough as it is to use for international purposes a word of which practically nobody in the whole wide world ever heard, the prefixing of the Irish definite article for use in English contexts, is plain illiteracy –like “it is expected that An Toiseach ³⁹ will speak.” Who has ever expected that Der Fuehrer might speak?

(30th January 1953)

E successivamente, fa notare polemicamente come il Paese versi in condizioni di povertà drammatiche: scarsità di cibo, di mezzi di produzione, persino di sapone e di elettricità; mentre per il *Tóstal* si spendono ingenti risorse per fronzoli ed orpelli:

It [city lighting for An Tóstal] means the strict rationing of electricity, the absolute prohibition of the use of electric fires or water heaters, with severe restriction on cookers. We, after all, only live here.

* * *

I do know, of course, where this scandalous ramp originated but I am not certain of the identity of the ring-leader –yet. Let him beware: let him recall the last lines of Thomas Davis’s ballad “The Sack of Baltimore,” referring to the man who steered the marauders’ galley, the *Algerine*:

*Some named him with McMurrough, who brought the Norman o’er,
Some cursed him with Iscariot, that day in Baltimore.*

(30th January, 1953)

Myles, l’*a(rche)tipico*, sembra proprio arrabbiato in queste prime due filippiche contro il Governo che tutti ormai ritengono siano state la goccia che ha fatto traboccare la pazienza di politici non troppo tolleranti e abbia-

³⁸ Il *poitín*, o *poteen*, è un liquore simile al whiskey, di bassa qualità e spesso prodotto illegalmente.

³⁹ Il *Toiseach*, o *Taoiseach*, è il Primo Ministro irlandese. Il nome non si traduce in inglese.

no portato alla “dimissione” di O’Nolan dal *civil service*. Attacchi durissimi in un momento diplomaticamente difficile, però compiuti sotto l’egida della cultura, della *cultura in comune* in particolar modo: non c’è solo logica controdeduzione ma anche esplicito richiamo alla tradizione nel citare ballate popolari e erudizione di vocabolario per sottolineare l’aspetto comico della vicenda e contemporaneamente il suo possibile risvolto serio. Il “potere alla parola” continua ad incardinarsi sull’esplicita evidenziazione delle difficoltà connaturate alla lingua –appigli che gli vengono anche serviti con fin troppa generosità grazie a quella che giustamente apostrofa come ‘illiteracy’ da parte dei governanti, che tra tante parole possibili per etichettare un’iniziativa controversa ne scelgono una che non solo è poco nota e quindi di scarso impatto mediatico, ma anche dal significato oscuro, contestato e controproducente, nonché posta in modo sgrammaticato. La tradizione letteraria, aggrappandosi a fatti storici cari alla memoria popolare, risulta inoltre un’arma potente verso chi vuole far credere di operare per il bene e non si rende conto dei possibili pericoli delle alleanze, o più pragmaticamente li vuole mascherare per non perdere il consenso. Il compito sociale del buffone è anche questo: ‘seeing things’, come direbbe Heaney, e farle vedere alla comunità.

La terza parte verte sulla pubblicità dell’iniziativa:

TITOSTALATARIANISM – III

I do not know which of them is running this Tóstal ramp –whether *an Bórd Sláinte Móra*, *an Bórd Fógra Eireann* or *Fáilte, Teoranta*– but whichever of them it is, they have got out “literature” by the ton and have taken fantastic precautions to ensure that nobody in this country sees it. No doubt it is the same Paddy Whack tone that disgraced the announcements in America of the original Irish airline proposal.

Bales of this stuff have been sent to Yugo-Slavia. By what authority do these people invite communist ruffians, including Tito, to come here? The excuse I have been given (listen to this one!) is: “Irish people are free to travel in Yugo-Slavia. We have no quarrel with these people.”

Haven’t we, though!

(3rd February 1953)

‘Literature’, si noti bene, è la parola che usa per descrivere la pubblicità dell’iniziativa che le agenzie di promozione turistica fanno all’estero

per il *Tóstal*, ed è un termine usato con disprezzo evidente per la bassa qualità del materiale e per il riferimento dozzinale che questo fa alla cultura irlandese, della quale la letteratura è sicuramente l'elemento più spendibile in termini di propaganda. Fantasiosamente, ma non troppo, ipotizza in seguito che dietro a tutto questo vi sia una lobby di albergatori e ristoratori dublinesi, i quali abbiano fatto pressione per ottenere una spinta all'immagine turistica della città, riversando però gran parte dell'onere di questa operazione sui cittadini, ai quali si richiedeva di tirare a lucido case e proprietà, con immaginabile e considerevole spesa privata, da aggiungere al razionamento di energia elettrica nei giorni del festival per favorire l'illuminazione dei pubblici esercizi (si suppone, per non sovraccaricare la rete, arretrata e sottodimensionata per un prelievo così alto come quello richiesto). E poi, siamo davvero sicuri che l'Irlanda non abbia avuto niente a che ridire contro la "Yugo-Slavia"?

Nella quarta puntata, il coltello affonda nel marasma dei numeri, i quali di solito si suppongono ideologicamente neutri. I numeri di cui si parla sono per la precisione cifre di soldi pubblici spesi, a parere di O'Nolan, molto male da parte della Dublin Corporation, amministrazione elefantica e dispersiva, riempita a forza di dipendenti al di sotto del livello di competenza richiesto per il loro lavoro:

TITOSTALATARIANISM – IV

In the Dublin Corporation there are a few persons of some standing and education who might be conceded, for convenience, the title "gentleman." The rest are unfortunate shaymuses. If you asked one of the latter what they thought of Tito, they would reply that he wouldn't have a chance unless the distance was at least a mile and a half. If you then wittily asked whether it would be a good thing to bet on the tostalisator, the great jaw would drop, the ruined graveyard of tombstone teeth would be revealed, the eyes would toll, and the malt-eroded voice would say "Hah?"

A few years ago there was every prospect of an epidemic or plague because the Corporation could not "afford" to collect dustbins more than once a week. No money in the kitty. The next thing we read was that the Corporation were arranging to lay out some £6000 of the ratepayers' money to build themselves "robes." And they did. And I certify that you won't see anything at the pantomimes to compare with a Corporator in his full regimentals.

* * *

Dublin is a city of some 500,000 people. Do you know how many ambulances the Corporation can "afford"?

FIVE! That is one ambulance per 100,000 of the population. If there was a mass accident such as the escape of gas in a cinema (as happened recently in a country cinema) it is likely that people would die like flies before they could be got to hospital.

It is in these circumstances that the shaymuses recently reached down into our pockets and voted thousands of pounds –or the price of many ambulances– for the purposes of this Tóstal, including the construction of two elongated troughs of water on O’Connell Bridge.

(5th February 1953)

Dovremmo dire che precorreva i tempi, O’Nolan, condannando col riso i costumi, o forse che continuava la lunga tradizione del comico, *a(rche)tipico* come ci piace chiamarlo, il quale vedendo i mali della società e dei suoi governanti li espone e denuncia affinché siano corretti, con precisione e comicamente? Contro Andrew Clarkin, sindaco di Dublino, si era già scagliato a lungo pochi anni prima, anche se non con tanta veemenza, per via dell’orologio della sua bottega che si era fermato, e ne aveva fatto un tormentone giornalistico: ACCISS, cioè “Andy Clarkin’s Clock Is Still Stopped”. Ambiguo anche in questo caso, poiché richiama foneticamente “Ask Cis”, alludendo al fatto che questi si faceva consigliare ed influenzare dalla moglie Cis nel prendere le decisioni. Clarkin è richiamato in causa nuovamente, perché lui per primo dovrebbe fare ciò che comanda ai cittadini, ossia aggiustare casa e negozio (e specialmente orologio) per dare il buon esempio:

It impels me to say something which may seem rather tasteless. In two years Clarkin has got (or will have got) £5000 of the ratepayers’ money, and since there is not a dee of tax payable on it, it effectively amounts to £7000. With other perquisites, the job has been worth £8000 –and I make no reference to some further £1400 tax-free pay as a senator. Surely to goodness he can AFFORD to take his own advice?

(5th February 1953)

L’ultimo atto è del 7 febbraio 1953. In un’intervista (immaginaria?) con un ‘high-ranking official’ dell’*An Bórd Fógra Eireann* (solo perché, dice, non esistono ‘low-ranking officials’ in quell’istituzione), mette in bocca direttamente all’organizzatore in discorso diretto le ottimistiche parole di promozione del *Tóstal*, con contraddittorio le osservazioni di un Myles piut-

tosto incarognito che rinfaccia l'inconsistenza di tutte le iniziative ed il fatto che in tutto questo il popolo irlandese (e dublinese in particolare) dovrà sacrificarsi senza sostanzialmente godere di benefici, ma anzi perdendoci un bene piuttosto prezioso:

[Officer:] Sorry, old boy, but there it is.

[Myles:] *It isn't there yet. I hope it won't be. But if the expected inundation of aliens is realised, then the phrase "Ireland At Home" will certainly take on an ironical significance. It will indeed be a case of Ireland at home –for the good reason that Ireland will not be able to afford to go out. It will be a case of Ireland peeping out from behind soiled lace curtains to see its streets and towns taken over by the scruff and sweepings of Britain and America. With what, would you think, on the arms of those latter characters?*

What?

The flower of our young womanhood. That, of course, might be an advantage later on in enhancing this country's international reputation for tolerance and broadmindedness.

In what way?

In another thirty years or so, please God, we'll have a fair sprinkling of negro and Eurasian deputies in the Dáil.

* * *

Perhaps I have said enough on this distasteful subject. Stop boring me, as the reader said to his dentist.

One could advise the traders in Pearse street, Dublin, to put out black flags and bunting unless Clarkin does something about his clock; or point out that one of the buildings at Clonmacnois is being burst asunder by a monster willow tree growing within; or that dummy peasants in the Tussaud style will have to be placed in the fields adjoining roads to convince visitors that agriculture is carried on there, and may be taken as the excuse for the ruin-pocked squalor of those terrible rural slums known as "Irish country towns"; or to emphasise that no visitor can see the ruined Abbey at Timoleague without seeing Timoleague, and that is nearly certain to conclude that Timoleague is a more considerable ruin than the Abbey. There seems little point in boasting about this general *damnosa hereditas* and imploring strangers to come and see it. No matter –my real view is that we will be bothered with neither Tito nor Tóstal next April.

In the meantime, I invite the *Bórd Fógra* and the other *Bóirds* and *Fáiltes* to say not one more word about window boxes, cleaning up back gardens in the view of railway lines, and the rest of the insulting patter. Let them just take in and do the foreign mugs if they can. But *ohne mich*.

(7th February 1953)

Come andò a finire? Il Tóstal alla fine si fece, ma Tito non visitò l'Irlanda; riguardo la carriera di O'Nolan, questo prolungato show sullo sperpero del pubblico denaro in tempi di mancanza dello stesso procurò di irritare, come abbiamo detto, personaggi con poco senso dell'umorismo. Gli stessi personaggi che poi arrivarono alla sua identità anagrafica e sentenziarono

che simili attacchi non potevano venire, nemmeno in forma pseudonima, da un *civil servant* quale lui era. Perciò fu allontanato, ufficialmente una dimissione sua per “motivi di salute” e senza pensione. Gliene fu procurata una da John Garvin, suo ex superiore al Department of Local Government, ma da questo momento in poi sarebbe diventato uno scrittore che viveva di sole pubblicazioni. Quindi, secondo tutti gli standard, finì male per il povero O’Nolan alias Myles.

Ma, come abbiamo postulato e speriamo già abbondantemente dimostrato, il comico ha degli standard piuttosto diversi dal comune senso del pudore. Per un comico, infatti, un esito di accanimento contro la propria figura e le proprie parole assume connotati di splendida riuscita in un ambito sociale, sebbene fortemente penalizzanti nella sfera personale. Se aggiungiamo che degli effetti nella sfera personale dell’autore noi preferiamo non tenere conto, come sempre si dovrebbe fare nella critica letteraria, allora potremmo anche dire che l’episodio si è rivelato un pieno successo per il comico O’Nolan che è riuscito a scuotere, a pungere là dove aveva mirato: chi ricopre incarichi pubblici non può permettersi di fare progetti e spese senza che lo sappiano tutti, e se c’è il sospetto che qualcuno abusi della sua posizione mentre ottiene dubbi benefici collettivi, allora è compito del comico denunciare un male ridendo, operando così una ri-cognizione nel vero senso della parola da parte di tutti. Nel mondo contemporaneo è la figura del giornalista che di solito associamo alle inchieste di denuncia di scandali, e al lavoro di comunicazione e formazione della pubblica opinione; cosa esatta a nostro parere, che si differenzia però dal comico per lo stile che non mira principalmente al riso e per la non costruzione di un personaggio che indossi le vesti del comunicatore. Cosa c’è di meglio, ci chiediamo, che integri l’antica funzione con il nuovo mestiere, se a dire che il re è nudo è un comico e un giornalista insieme?

Ne è dimostrazione il fatto che, come abbiamo già detto, dopo questa *tirade* che gli costò il posto e la benevolenza delle alte sfere, O’Nolan non ha certo smesso di dire cose scomode al potere, né all’*Irish Times* lo hanno censurato. Anzi, se nei primi sei mesi dell’anno 1953 pubblicò 40 articoli a

una media 6,6 articoli al mese (la media dal 1946 al 1951 era stata di 144,6 articoli l'anno, cioè circa 12 al mese), nella seconda metà dell'anno ritornò alla frequenza degli anni d'oro della guerra, scrivendo da luglio a dicembre 1953 la bellezza di 125 articoli, più del triplo del periodo precedente, passando a una media di 20,8 al mese. Il buon senso e la sociologia, ma più di tutto il mero calcolo economico, ci dicono che nessun giornale aumenta la frequenza di pubblicazione di un giornalista, se questi non produce un profitto in termini o di pubblicità o di ritorno economico. Quindi O'Nolan giocò bene le sue carte, ignorando o considerando non poi così gravose le conseguenze sul piano personale o lavorativo, e preferendo puntare al consolidamento della sua *persona* in termini di figura sociale comica. Operazione, ci dicono i dati, perfettamente riuscita.

Nel luglio 1953, appunto quando gli fu chiesto di aumentare la frequenza di pubblicazione di *Cruiskeen Lawn*, pubblicò una colonna dal titolo: "That Bridge Party", in cui parlava dell'inadeguatezza della classe politica irlandese, De Valera in testa (nominandolo esplicitamente, come ha sempre fatto), e dove, dopo aver ripercorso in due paragrafi la storia d'Irlanda dall'*Act of Union* ai suoi giorni, formula questa proposta:

Ireland needs, then, a strong government and a strong aristocracy.
And here, apparently, they are not to be found.

* * *

VERY WELL. If these things cannot be got at home, *import* them. Those who dub themselves "nationalist" will be horrified. But why should they? What has nationalism to do with it? Will anyone pretend that it would not be a fine thing to have in Dublin city a State symphony orchestra with Toscanini as permanent conductor, assuming he could get used to small, sleeping audiences? If, in a technical enterprise, foreign guidance or control is needed, will the company hesitate to employ the right man because he is not Irish? (Did the *Irish Times* hesitate to employ me?)

* * *

NO, I THINK it will be very difficult for the Present Crowd to pretend that a valid objection could be sustained to the importation and establishment here of a first-class Government and aristocracy simply on the grounds that they were not ordinarily resident in this country.

(28th July 1953)

Non sembrano le parole di qualcuno che è stato intimidito da un abuso di potere, da una rabbia da lesa maestà rivolta nei suoi confronti. Non lo

sembrano e non lo sono, perché, come abbiamo visto, il comico *a(rche)tipico* non può esimersi dal compiere un'operazione del genere, cioè fornire sempre e comunque una prospettiva esterna all'andamento monologico e auto-referente del canone che regola i rapporti sociali tra le persone. O meglio, potrebbe anche non farlo, ma a quel punto non sarebbe più un comico, perderebbe il suo status sociale riconosciuto. Pensiamo di aver esposto a sufficienza le nostre argomentazioni riguardo le direttrici di azione strategica della figura comica nella società, e sui motivi per cui definiamo questa figura comica *a(rche)tipica*. Riteniamo Brian O'Nolan un soggetto esemplare di studio per la non comune concomitanza di esperienze comunicative socio-letterarie, nonché per la coerenza ed unità della linea d'azione lungo tutto l'arco della sua carriera pubblica.

Il "peso specifico", l'ultima delle caratteristiche della strategia della figura comica che abbiamo trattato, sarà utile nel prossimo capitolo, dove esamineremo ancora un aspetto, al quale abbiamo accennato parecchie volte e al quale però non abbiamo dato seguito immediato: la tendenza al "martirio" della figura comica, la sua trasformazione, ad un certo punto della carriera, da officiante ad officiato, da inquisitore ad inquisito. La realizzazione di questo spostamento di prospettiva, infatti, vedremo come sia possibile soltanto dopo l'acquisizione di un "peso specifico" alto nella società. Prima di arrivare alle conclusioni del nostro lavoro, tenteremo anche un parallelo con altri artisti della parola comica che secondo noi richiamano alcuni punti dell'esperienza di O'Nolan, sebbene nessuno —e questo è perché l'abbiamo scelto— ne abbia ricalcato il percorso in maniera completa.

Capitolo 6

Il comico dalla tradizione al *post-*

Joyce believed that a writer's first duty might be to insult rather than to flatter national vanity.
(Kiberd, Introduction to *Ulysses*, Joyce 1992 : xiii)

I SOMETIMES flatter myself that I am a most valuable person (or public institution) because I ventilate certain disquiets and resentments widely held, but mostly by people who have no means of public expression.
("Native Nonsense", *Cruiskeen Lawn* 18th January 1956)

Mumour, comicità e riso sono concetti che non subiscono tanto il destino degli argomenti nuovi quanto quello degli argomenti comodi per gli studi che li utilizzano e che si affastellano gli uni sugli altri anno dopo anno a scavare nei meandri della complicatezza dell'uomo moderno. Laddove non arrivano le teorie, e ancor meno le ideologie, che paiono tutte morte o in via d'estinzione, sembra che oggi restino solo il riso e la derisione per spiegare lo sprezzo della società contemporanea verso le verità assolute e in parte verso se stessa.

Molti di questi studi che esaltano il comico e le sue forme risultano basarsi su (o perlomeno vengono apprezzabilmente riassunti da) uno scritto che a suo tempo aveva già inquadrato piuttosto bene l'argomento, senza però approfondirne le varie implicazioni al livello di raffinatezza odierno: *Comicità e Riso. Letteratura e vita quotidiana*, di Vladimir J. Propp (Propp 1988). Lo studioso russo, fedele al metodo formalista già sperimentato con successo nell'analisi del folklore russo esperita nei due suoi famosi lavori complementari *Morfologia della fiaba* e *Le radici storiche dei racconti di magia* (Propp 1992), fornisce una scarna ma puntigliosa classificazione dei vari tipi di comico con alcune indicazioni sul loro impiego pragmatico, appunto, in letteratura e nella vita quotidiana. Ciò che contraddistingue questo

lavoro dalle migliaia di altri sull'argomento non è solo l'*auctoritas*, la chiara fama dell'autore, ma il duplice fatto che il suo impianto chiarifichi come le diverse sfumature per incasellare accademicamente quello che chiamiamo comico effettivamente esistano nella pratica comune, e che queste caselle non siano soltanto un esercizio retorico o dialettico, ma prendano le spunte da fenomeni oggettivamente radicati nei rapporti di forza che sussistono nelle società. Comicità e riso sono dunque materie di interesse sociale che, sebbene si prestino a studi che cerchino di approfondirne la conoscenza teorica, tuttavia non ammettono eccessive astrazioni o forzature che contrastino l'esperienza pratica quotidiana.

Propp del comico ha studiato alcune manifestazioni e ne ha riportate, nell'obbedienza del suo metodo, sistematicamente le occorrenze che si manifestano in maniera superficiale senza però addentrarsi in ipotesi di sistemi sottostanti. In linea di principio ci troviamo d'accordo con l'ordinamento da lui proposto, che ha unito al discorso letterario un aspetto sociologico; ma sentiamo il bisogno di aggiungere qualcosa sulla forza che il comico possiede in ambito sociale e che gli dona quella *vis legis* che è propria di una figura pubblica rappresentativa. Questa forza secondo noi opera per mezzo dell'istituzionalizzazione della figura del comico comunitario, il quale al pari di un ministro morale o civile, eletto o nominato, gioca il suo ruolo all'interno della costruzione della cultura, della *sfera convenzionale di significato*, mediante continui spostamenti centripeti e centrifughi rispetto alla sfera stessa e attuando pertanto un ruolo altrimenti non ricoperto ed essenziale sia al mantenimento della cultura del passato, sia al rinnovamento necessario per la sopravvivenza della tradizione nel tempo. Riteniamo che secondo questa nostra ipotesi il comico "sociale", come potremmo chiamarlo in maniera provvisoria, sia l'unica figura di autorità presso il corpo sociale autorizzata a *contrastare* e *contestare* la cultura stessa, mostrandone aspetti brutti, sgradevoli o anacronistici, attaccandola sempre senza il fine di provocarne stravolgimenti violenti, bensì con l'obiettivo di un pacifico e fruttuoso rinnovamento *nel* mantenimento.

Al contrario di qualsiasi altra figura sociale, come per esempio un sindaco, un re o un deputato, figure legate nella coscienza collettiva al concetto di devoluzione del potere, di supporto e mantenimento dello *status quo* e in generale di consolazione, il comico ha il compito opposto e per certi versi sovversivo di *impaurire* la coscienza popolare, mostrando attraverso sprazzi di conoscenza realizzati con le *bisociazioni* che abbiamo visto essere alla base della reazione comica uno o più futuri *possibili*, a volte spaventevoli ma facilmente esorcizzabili col riso. Una sorta di contraltare: così come il popolo delega i suoi eletti a governare in nome di tutti, lo stesso popolo autorizza particolari personalità a opporsi ai primi tramite il riso e la derisione, effettuando così un piccolo bilanciamento dei poteri, almeno a livello culturale, dal momento che l'amministrazione della forza è sempre in mano dei delegati "non comici".

Al contrario di qualsiasi altra figura sociale, di conseguenza, il comico non ambisce alla conservazione del suo posto in società (né potrebbe farlo dal momento che appunto non amministra la forza) ed assume connotazioni cristologiche; masochistiche le potremmo dire, se guardassimo la sua situazione dal punto di vista di un'ideologia accentratrice che ritiene un valore l'acquisto e la conservazione di potere. L'appetibilità, la gratificazione che può dare una posizione così apparentemente pericolosa ci viene spiegata ancora una volta da Ceccarelli, che nel suo studio prende sempre le mosse da considerazioni etologiche sulle società umane ed animali comparate criticamente. Essere un buffone (il prototipo del comico sociale), dice, non significa per forza essere una vittima del risentimento collettivo, o almeno non solo: avere la libertà di dire cose scomode, o non rassicuranti, contrariamente a tutte le altre figure sociali, è già una gratifica per non dover sottostare per forza a regolamenti imposti. Ma la gratificazione maggiore è la semplice *considerazione* da parte di un pubblico, ampio o ristretto che sia, perché essere inclusi in una relazione di riso con altri, anche se come oggetto, porta comunque ad un annullamento della violenza nella sublimazione della risata e ad un sentimento di comunanza e reciproco supporto (cfr. cap. 2). Sarebbe questo il motivo principale per cui una figura tanto vessata nei secoli sia so-

pravvissuta e prosperi a tutt'oggi –ed anche il motivo per cui in generale non si prova sempre e soltanto risentimento nell'essere l'*oggetto* di un riso, ma anche senso di comunità con i ridenti dovuto alla consapevolezza della situazione *temporanea* di inferiorità.

Collegando lo studio empirico di Propp a quanto abbiamo enunciato nei nostri capitoli metodologici, ricaviamo l'ulteriore conferma che secondo la nostra ipotesi il comico nasce come strumento di regolamentazione avanzato dei rapporti interpersonali; non ci sembra sbagliato quindi inferire una trasposizione della spiegazione antropologica adattata al campo letterario. La comicità, come la poesia, il canto, il racconto, il dialogo e tutte le forme di composizione che si riescono ad ottenere con un sistema di segni semiologicamente intesi, nasce come vocalità articolata per un fine comunicativo, la quale in un secondo tempo tramite la scrittura si propone di riprodurre *in absentia* (o in forma di *zimbello*, quindi meno efficace) l'effetto originario che si otteneva *in praesentia*. Le differenze tra i due sistemi –è quasi superfluo dirlo– sono enormi, ma ruotano tutte attorno alle basilari caratteristiche di riproduzione e riproducibilità dell'atto. Walter Benjamin aveva intuito nel suo scritto *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (Benjamin 2004) ciò che appunto la riproducibilità di quello che prima era considerato opera d'arte su larga scala di tipo industriale avrebbe comportato in una società futura di stampo capitalistico fordista: la scomparsa dell'*aura* dell'opera dovuta alla sua unicità, al suo *hic et nunc*. Benjamin si riferiva in primo luogo alla allora nuova tecnica cinematografica, ma noi ora stiamo orientando il nostro discorso in senso inverso, verso il passato lontano se non lontanissimo.

Ciò che avviene nel momento della trasposizione dal rituale al quotidiano, è appunto la perdita dell'*aura*, dell'unicità sensitiva propria di ogni messinscena, intendendo di questa parola non il suo odierno senso spregiativo ma ciò che è reso meglio dall'inglese *enactment*, 'messa in atto'. Quando si passa dall'oralità, in cui ogni storia non è mai raccontata né in egual maniera, né sulla stessa melodia, né dagli stessi attori, alla scrittura, che anche nella sua forma più ornata resta comunque un sistema di segni sempre uguali

(cosa che dopo l'invenzione della stampa a caratteri mobili si è accentuata e diffusa, sopprimendo progressivamente la riproduzione manuale), si viene appunto ad una forma d'arte spuria, mancante di un elemento normalmente costitutivo delle opere d'arte in senso stretto. A proposito della parola da cui tutto nasce, Bachtin osserva:

La parola vive fuori di sé, nella sua viva tendenza verso l'oggetto; se noi prescindiamo interamente da questa tendenza, nelle mani ci resta il nudo cadavere della parola, dal quale non potremmo apprendere nulla sulla situazione sociale e sul destino vitale della data parola. *Studiare la parola in se stessa, trascurando il suo tendere fuori di sé, è insensato quanto studiare l'esperienza psichica interiore al di fuori della realtà verso la quale essa tende e dalla quale è determinata.*

(Bachtin 2001 : 100 "La parola nel romanzo")

Resta tuttavia il fatto che, se la "presenza" di un attore e di un uditorio sembra sotto ogni aspetto la forma di comunicazione, e di arte, più completa, la scrittura ha in cambio molti pregi contro un solo difetto grave. Il difetto riteniamo sia la fondamentale privatezza (odierna) dell'atto della lettura, che sottrae la riproduzione dall'oralità, dall'atto del parlare con altri che implica comunicazione non mediata e lascia il lettore solo nel silenzio della sua mente a confrontarsi personalmente invece che *in comune* con l'autore che, comunque, non è che una sua proiezione. Anche lo studente senza nome di Brian O'Nolan aveva notato con un pizzico di rammarico questa particolarità del romanzo moderno:

The play was consumed in wholesome fashion by large masses in places of public resort; the novel was self-administered in private. The novel, in the hands of an unscrupulous writer, could be despotic.

(*At Swim-Two-Birds* : 25)

I pregi, d'altro canto, sono ovvi e bastevoli a garantire la sopravvivenza della forma scritta: la possibilità di diffusione, la leggibilità, la durevolezza dell'opera e, come detto, la riproducibilità. Tutte cose che poi in certune occasioni possono anche essere integrate da atti *in praesentia* eseguiti da un corpo sociale che si trovi riunito a *re-enact* oralmente degli scritti. Il primo esempio che ci viene in mente è la Messa, o le preghiere delle varie religio-

ni, in cui si recitano formule che traggono la loro validità da un testo scritto originario autorevole. Questa possibilità, diciamo, di trasmissibilità orale insita nel vettore scritto, fa sì che un testo comunque conservi un fascino ed una parvenza di oralità che costituisce parte della sua *aura* moderna. Spesso nel testo scritto, riteniamo, la gran parte dell'evocazione di una preistoria orale da parte della parola scritta viene persa nell'appiattimento verso modi di scrittura convenzionali e troppo aderenti a un canone. Solo nei momenti di conoscenza, che sono momenti in cui le connessioni fossilizzate sono distrutte per essere ricostruite, vi è un ritorno e un avvicinamento al referente reale dei suoni e si stabilisce nei parlanti (e leggenti) un contatto più diretto della *langue* con la *parole*, per dirla in termini saussuriani. E la pratica della letteratura, come della comunicazione, in cui pensiamo ci sia l'attività che contrasta maggiormente la fossilizzazione, è naturalmente la scrittura comica.

Abbiamo ritenuto Brian O'Nolan, quale comico e persona pubblica, l'esempio più preciso di come si possa agire nella società dal punto di fuoco letterario, ricreando tramite le parole, tramite semplici suoni riprodotti in stampa, le situazioni in cui il comico riesce a portare alla conoscenza e alla consapevolezza l'ascoltatore, il lettore comico che più del lettore convenzionale è chiamato alla costruzione della *cultura in comune*, perché viene confuso, pungolato nelle sue convenzioni e convinzioni invece che confortato; perché viene posto di fronte a cosa c'è al di fuori della *sfera convenzionale*, piuttosto che portato ad ignorarlo o a ricondurlo entro categorie note. Il comico è provocatorio, mostra una realtà che ci potrebbe sempre spaventare, senza però farci uscire troppo dal nostro guscio, o per troppo tempo. La costruzione di questa *cultura in comune*, che quindi passa per forza attraverso queste fasi necessarie di confronto con l'esterno, con l'"altro", con la paura e con lo sconosciuto, per mezzo del riso può essere grandemente aiutata ad approcciarle meno traumaticamente. Il comico, lo scrittore comico, secondo noi è il mediatore sociale che rende possibile ciò. E Brian O'Nolan, più in quanto giornalista che in quanto romanziere, ha rivestito questo ruolo in maniera paradigmatica.

La dedizione al comico da parte di un autore può portare ad estreme conseguenze sul piano della propria reputazione pubblica, che non tutti gli autori sono preparati ad affrontare. Naturalmente Brian O’Nolan non è stato né il primo né l’unico a darsi con passione alla letteratura comica o umoristica, e con molti ha diviso il destino della miseria in vita, per godere di gloria postuma. Pochi come lui, invece, sono giunti ad immolarsi *pro comico* fino ad arrivare ad assumere i contorni di una figura cristologica che raduna attorno a sé consenso e seguito per poi farsi rivelatrice di un messaggio ultimo, di una specie di profezia, o meno romanticamente di un: “Ve l’avevo detto”. Sebbene possa sembrare a prima vista un paragone sproporzionato, non vediamo cosa meglio della figura archetipica del capro espiatorio possa rappresentare cosa accade del comico quando questi, raggiunto l’apice del suo successo con l’adunanza attorno a sé di una folla di seguaci e ammiratori, ad un certo punto decida che è giunto il momento di capitalizzare l’autorevolezza acquisita. Inizia dunque questi discepoli ad un procedimento conoscitivo originale che implica l’annullamento dell’insegnante, constando sostanzialmente dell’ironica e disillusa “diffidenza dell’autore” da parte dell’autore stesso, quella stessa che O’Nolan professava verso Joyce, che finisce per tramutarsi in diffidenza cosmica ed investire ogni ambito delle convenzioni sociali comunemente accettate, nonché i loro custodi.

Si tratta come detto di un punto, di una fase a cui non tutti arrivano e a cui non tutti ambiscono, siano essi autori o spettatori. Giungendo a porre in dubbio troppe cose, si sa bene che si rischia non più di provocare il riso ma di generare terrore o indifferenza. Ma è questo un rischio messo in conto dall’autore in vista dell’obiettivo: soltanto chi avrà abbastanza coraggio da mettersi in gioco ad un livello superiore o abbastanza consapevolezza culturale da comprendere il messaggio, riuscirà a ridere anche quando la maggioranza non vedrà che sterile o acre parlare. Riuscire a far comprendere a qualcuno la propria visione della comunità, che nel caso del comico è una comunità fluida, in perenne divenire, sostanzialmente instabile e in costante ricerca di fondamenta, è comunque un risultato sempre lusinghiero anche a

fronte di un'apparente sciatteria o incomprensibilità di linguaggio. Contribuisce anche questa fase a edificare una *cultura in comune* non fondata sulla contrapposizione fra paura e rassicurazione, ma sulla loro contemperanza nel terreno dell'educazione e dell'apertura, sull'idea di un'evoluzione in senso universale del sapere individuale e collettivo che tuttavia consente di mantenere in sé le tracce della tradizione, del percorso fatto per arrivarvi. L'autore comico insegna con questo atteggiamento ultimo, a nostro parere, che professando una diffidenza cosmica si può in qualche modo evitare una cultura costruita esclusivamente da una *élite*.

Volendo tracciare un parallelo con altri tipi di autori letterari, vediamo che solo una figura di tipo cristologico include nel suo *discourse* la possibilità del suo annullamento, se questo è necessario alla costruzione di una *cultura in comune* laica o religiosa, mentre normalmente chiunque riesca ad impossessarsi di una voce pubblica tende sostanzialmente alla propria sopravvivenza e ad includere il sé parlante nel ruolo di guida. Il discorso dell'autore letterario è quasi sempre un discorso che porta ad una conclusione di tipo monologico sul modello: "Il mondo è sbagliato, io conosco il rimedio e sarò la vostra guida". Il discorso dell'autore comico omette la frase finale, perché questi non è e non si presenta affatto come guida quanto piuttosto come catalizzatore, come terreno fertile per il *dialogismo*, così come ce ne ha parlato Bachtin nel saggio "La parola nel romanzo", prendendo ad esempio proprio l'umorismo e proprio quello inglese:

Lo stile umoristico (di tipo inglese) si basa, dunque, sulla stratificazione della lingua comune e sulla possibilità di separare in varia misura le proprie intenzioni dai suoi strati, senza solidarizzare con essi fino in fondo. *Proprio la pluridiscorsività, e non l'unità della lingua comune normativa è la base dello stile*. È vero che questa pluridiscorsività qui non esce dai limiti della lingua letteraria linguisticamente unitaria (secondo i connotati linguistici astratti), non passa in un autentico plurilinguismo ed è orientata verso una comprensione linguistica astratta sul piano d'una lingua unitaria (cioè non richiede la conoscenza di vari dialetti o di varie lingue). Ma la comprensione linguistica è un momento astratto della comprensione concreta e attiva (dialogicamente partecipe) della viva pluridiscorsività, introdotta nel romanzo e artisticamente organizzata in esso.

(Bachtin 2001 : 116 "La parola nel romanzo")

È il *lettore* comico il discepolo che, istigato dall'autore comico, realizza il progetto che il maestro indica, la maggior parte delle volte però superando la figura dell'autore comico e rendendolo così superfluo alla fine del procedimento. È per questo motivo, secondo noi, che la maggior parte degli autori comici non arriva mai a costituirsi figura cristologica redentrice fino al sacrificio finale della propria personalità. Una volta resosi conto della propria superabilità, ogni detentore di potere tende alla conservazione del medesimo: è un fatto –naturale– a cui nemmeno gli autori letterari, checché ne dicano, sfuggono. Un autore comico (o un Messia) che abbia conquistato un seguito, acquisito una certa massa critica –un'"accumulazione primitiva di capitali" umani–, difficilmente continuerà a far ridere per molto tempo senza perdere seguito dopo aver raggiunto un picco di popolarità. È una parabola naturale che seguono tutte le mode: la novità si presenta in sordina o con un'esplosione e polarizza l'attenzione per un certo tempo più o meno lungo, ma viene fatalmente soppiantata dal nuovo che la sostituisce, così come accade alle persone, ai vestiti, ai film o ai telefonini. E a ben pensarci, è abbastanza facile per noi ricondurre questo comportamento umano al fatto che ciò che diventa familiare e prevedibile non stimola più la nostra sete di conoscenza, non dice nulla di nuovo. La *bisociazione*, che è il momento in cui appare contezza dell'esistenza di nuovi rapporti tra le cose, si realizza soltanto in un contesto stimolante, ed il nuovo è stimolante per il solo fatto di essere diverso da ciò che conosciamo già.

Il comico, che ha la sua ragion d'essere nella continua novità delle "trovate" per tenere affezionato il pubblico divertendolo, meno che chiunque altro può permettersi ripetitività una volta giunto al culmine, ed è pertanto costretto a tentare *bisociazioni* sempre più provocatorie per stimolare il suo pubblico al riso. Non si tratta semplicemente di elaborare una bella storia che basta mettere in scena e si può contare su un effetto sicuro. Deve essere divertente, provocante, *bi-sociante*. Sempre nuovo. Il punto a cui giunge quindi ogni comico al suo apice, è fatalmente uno di scelta: mantenere la propria posizione di rendita, rassegnandosi ad un rapido declino perché facile preda dei nuovi comici (o delle nuove mode) che lo soppianteranno;

oppure proseguire nella provocazione addentrandosi nei meandri del tabù, delle *bisociazioni* proibite e quindi assumersi il rischio di diventare un capro espiatorio per pagare il peccato collettivo suo e dei suoi seguaci di aver troppo osato; o infine diventare serio, ovvero rinunciare all'obiettivo principale della conoscenza stimolata tramite la proposizione di potenziali connessioni fra sfere di vita regolate da codici diversi, per assumere il ruolo di candidato a guida, in un certo senso politica, del popolo sino a quel punto raccolto attorno a sé. In quest'ultimo caso, però, la *persona* esce dal ruolo e, non più dispensatore di momenti di conoscenza (e quindi di momenti di cambiamento, anche di paura), passa a quello di elargitore di momenti di rassicurazione dei propri canoni, di normalizzazione, di non-conoscenza. Passa dall'altra parte della barricata, nel consesso di coloro che il comico lo subiscono senza poterlo fare, o almeno non senza perderci in credibilità.

La nostra idea, come crediamo sia chiaro a questo punto, è che il comico (la persona e la pratica) agisce nella società come un fattore importantissimo nel controbilanciamento delle spinte conservatrici che sono propuginate dai detentori di poteri, perché sublima la forza di contestazione violenta in forza esaminatrice e critica. Come ci ha ricordato più volte Ceccarelli, la società umana —come la società animale— si fonda sul riconoscimento delle regole comuni e sulla legittimazione dei governanti, i quali però tutti ovviamente tendono alla propria conservazione avverso ciò che si presenta minaccioso per il loro governo. È così dunque che la contestazione, l'opposizione e le critiche sono indispensabili per un governo buono, e specialmente quelle realizzate tramite il comico e la derisione di chi o cosa è considerato parte integrante di un ordine che si propone di dare una forma confortevole e confortante a tutte le tensioni che prima o poi inevitabilmente emergono in un vivere insieme.

Ciò che è peculiare del comico e che altre forme di opposizione non hanno, a nostro parere è lo spiccato carattere di diplomazia e di annullamento della violenza in sublimazione intellettuale. Questa intuizione ci è stata suggerita ancora dal brillante libro di Ceccarelli nel punto in cui parla dell'accoglimento dell'estraneo in una comunità. Lo straniero, nell'esempio

un gorilla esterno al branco che si presenta alla comunità, non è praticamente mai come prima reazione aggredito fisicamente dai membri della comunità in cui arriva, ma è sempre in primo luogo blandito e/o schernito, con il duplice scopo di esorcizzare la naturale paura da parte della comunità di ciò che è forestiero, anche se appartenente alla stessa specie, e di formalizzare un invito all'elemento esterno ad integrarsi nei costumi del posto in cui è giunto. La derisione, che comunemente è vista come mero disprezzo, in realtà è un richiamo al ricongiungimento, un invito a fare parte della comunità. Un invito, però, velato di avvertimento.

Derisione e scherno possono far parte della fase preliminare di un attacco aggressivo, ma quando questo viene posto in atto essi scompaiono. [...] Nonostante la somiglianza, sembra impossibile assimilare il comportamento del riso a quello di attacco collettivo, anche solo come “fase preliminare” alla violenza fisica.

(Ceccarelli 1988 : 94)

Allo stesso modo tra gli uomini questo uso è spesso attualizzato tramite la presa in giro verbale o gestuale (imitazioni) di chi cerca di entrare in una comunità: le famose barzellette sui gruppi etnici che circolano negli Stati Uniti ne sono un esempio (ma potremmo citare quelle dei francesi sui Belgi e viceversa). Questo primigenio uso del comico come mezzo sublime e doppio di accoglienza e ripulsa, prima attuato solo tramite sistemi di segni gestuali (non-verbali) e poi trasposto nei sistemi verbali quando questi hanno fatto la loro comparsa, a nostro parere è rimasto nella società come prerogativa concessa ad alcuni membri che ne hanno fatto il loro mezzo di espressione praticamente unico e istituzionalizzato. Parlare dei buffoni o degli “scemi del villaggio” è forse riduttivo, perché sin dai riti dionisiaci ci sono tramandate investiture di veri e propri sacerdoti di questo culto della pazzia e dello stravolgimento del quotidiano, anche se in origine —sembra— si trattava solo di occasioni, esaltazioni estreme della rottura della regola che ricordano quella follia che dovrebbe essere lo spirito-guida del carnevale, di un periodo quindi limitato dell'anno. Nel normale scorrere del tempo non di festa —della *sfera convenzionale di significato*— restano comunque in esercizio poeti, scrittori, bardi che possono esprimere il loro punto di vista tramite

il comico, e comunicare con il popolo in maniera non mediata tramite recite, canzoni e spettacoli di teatro.

Anche a questa classe di figure pubbliche appartengono i comici, anelli di congiunzione fra il popolo e la nobiltà (di sangue o di censo) sin dai tempi in cui non esisteva il concetto di rappresentanza in politica. Il loro riconoscimento perciò trae doppia origine e giustificazione: dal basso dalla considerazione e l'amore che il pubblico ha sempre nutrito per il riso e la risata, e dall'alto dalla benevolenza interessata che i governanti hanno sempre elargito a coloro –pochi– i quali hanno messo in piazza la nudità dei Re, perché appunto consapevoli dell'elementare fatto che se un popolo ride dei suoi capi, potendolo fare con una certa libertà, ride anche di sé e annulla le spinte violente che genererebbero rivoluzioni.

Brian O'Nolan, nella sua fase tarda di scrittore, che potremmo far partire dal 1960, l'anno della ripubblicazione di *At Swim-Two-Birds* che ha riportato l'attenzione del vasto pubblico del romanzo e dei critici di nuovo verso l'autore, e far concludere nell'anno della morte (1966), si fece forte del crescente "peso specifico" della sua scrittura nell'Irlanda che stava imboccando la via di trasformazione verso un'economia di mercato che sarebbe diventata il paradiso speculativo noto come *Celtic Tiger* negli anni '90. Furo-no, quelli, anni di intensa attività letteraria che non videro tuttavia la rinuncia al lavoro giornalistico in favore del più blasonato ambito romanzesco o televisivo. Anzi, negli ultimi anni, come abbiamo visto, O'Nolan ha addirittura moltiplicato le sue personalità giornalistiche, collaborando con altri giornali oltre all'*Irish Times*, contemporaneamente riprendendo la scrittura di romanzi e cimentandosi anche nella sceneggiatura televisiva per le trasmissioni della neonata RTE (Radio Telefís Éireann). Molti critici (come Hugh Kenner e Anthony Cronin) hanno pianto sul latte versato del 'flawed achievement' e del 'failure' di O'Nolan come romanziere, interpretando la lunghissima e produttiva carriera giornalistica di Myles come un ripiego forzato e castrante. Hanno citato una famosa argomentazione di Hemingway, il quale –da giornalista– sosteneva che l'esperienza di scrittura per un periodico poteva essere utile all'inizio della carriera, ma se uno aveva ambizioni lette-

rarie, un lungo lavoro ripetitivo come quello giornalistico poteva risultare deleterio per la creatività.

Noi crediamo, al contrario di questi critici, due cose fondamentali riguardo al rapporto fra il giornalismo e O’Nolan: a) non è giusto parlarne in termini di fallimento, perché questo denota un’impostazione scorretta della questione ed un classismo letterario: esisterebbero dei generi di serie A e dei generi di serie B, sarebbe “meglio” essere romanziera piuttosto che giornalista, anche se entrambi comunicano tramite la lingua scritta in stili loro propri. Di uno scritto pensiamo che si debba fare una critica *a posteriori*, mentre una tale classificazione di generi avviene *a priori*, quindi esiste già di partenza un pregiudizio che compromette una critica accurata, prima di avere esaminato il singolo prodotto. Oppure, e sarebbe anche peggio, si può anche avere esaminato uno scritto, ma classificandolo come “giornalismo” *per questo motivo* ritenerlo un fallimento o comunque di minore qualità di un romanzo. Seguendo questa logica, qualcuno potrebbe pensare che anche gli stessi critici si sono “ridotti” a commentare il lavoro creativo di altri perché troppo scarsi per produrne in proprio. b) i fatti ci dicono che O’Nolan non era affatto scarso nella scrittura creativa, l’aveva ampiamente dimostrato ad altri e a se stesso scrivendo due romanzi iperbolici. Il suo “ritiro” nell’ambito giornalistico poteva anche essere dovuto a contingenze materiali, come in effetti molti testimoniano, ma questo non diminuisce la qualità dei pezzi che per 25 anni è stata impeccabilmente letteraria senza cadute di stile –casomai, con dei cambiamenti di tono e oggetto– e che quando si è ripresentata l’occasione di riprendere il contatto con altre forme letterarie, il giornalismo non è stato affatto abbandonato ma anzi moltiplicato in più giornali e *persone*: cosa che a noi sembra testimoniare un affetto piuttosto che una necessità. O’Nolan amava il contatto quotidiano, frequente con i lettori, e non teneva in minor conto lo scrivere su un giornale piuttosto che dei romanzi. Non ha fondamento quindi la visione “fallimentare” che certuni propugnano, innanzitutto perché ci sembra disutile fare ipotesi su ciò che non è stato –se Napoleone avesse vinto a Waterloo, il “cavallo di razza” Wellington non si sarebbe potuto vantare di essere nato in una stalla come

l'Irlanda—, ma soprattutto perché i fallimenti andrebbero valutati in base a criteri i più oggettivi possibili, vale a dire condivisi e non appartenenti a un'*élite* che continua a difendere e diffondere valori appartenenti a una classe dirigente non più adatti a rappresentare una *cultura in comune* dei nostri giorni.

Il comico, figura che invece alla *cultura in comune* appartiene e pertiene, come abbiamo finora ipotizzato e speriamo abbondantemente dimostrato, non può davvero essere giudicato in base a parametri e valori di chi rappresenta una classe borghese che vuole mantenere le sue rendite di posizione mediante la propagazione di un sistema di valori che si ripari dagli attacchi delle “novità”, intendendo con ciò la fondamentale rivendicazione di diritti e dignità da parte di chi o cosa non è nato ricco e potente ma si è conquistato con il duro lavoro il diritto alla parola e con la pratica lo statuto di arte.

Detto questo, non si può pensare che negli ultimi anni della sua vita O'Nolan non sia stato consapevole del “peso” che poteva avere la sua scrittura nella società irlandese che —finalmente— stava cambiando. La faticosa riedizione di *At Swim-Two-Birds* presso MacGibbon and Kee, ottenuta mediante l'infaticabile pressione del “fan” Timothy O'Keefe, aveva aperto la strada per nuove sperimentazioni. O'Nolan aveva già un suo pubblico molto affezionato e piuttosto folto nei lettori di giornali, e negli anni aveva coltivato la sua immagine poliedrica di figura comica che era rimasta sempre molto apprezzata. Ritornare alla ribalta con il nome di Flann O'Brien, che era rimasto nel cassetto —o sullo scaffale— per vent'anni assieme alla pubblicazione abortita di *The Third Policeman*, voleva dire ributtarsi in un vortice di nuova ascesa geometrica. Sommando in conto le *columns*, la ritrovata disponibilità presso i lettori del suo primo romanzo, l'ormai chiara corrispondenza fra i nomi d'arte e il riaccendersi dell'interesse anche per la satira *An Béal Bocht* scritta nel 1941, O'Nolan si ritrova in pugno la scena comica irlandese, e pensiamo che nel momento in cui decide di comporre *The Hard Life: An Exegesis of Squalor*, tra il 1960 e il 1961, oltre ad avere già in mente la storia —aveva avuto vent'anni per pensarci, e alcune intuizioni erano

comparse anche su *Cruiskeen Lawn*— ha bene in mente anche la sua strategia come autore comico, esperto in costruzione ed evoluzione di maschere e rapporto con il pubblico. Dicono i biografi che O’Nolan fosse un uomo essenzialmente solitario e burbero, nonché piuttosto scontroso, per usare un eufemismo, quando in preda ai fumi dell’alcool. Ma le sue persone letterarie, sprizzanti egocentrismo e gigantismo —forse in omaggio al Citizen di Joyce?— restano quanto di più pubblico e relazionale esista in letteratura, comprensibili senza bisogno di spiegazioni biografiche: sono degli elementi che si immergono nella folla fino quasi ad esserne mangiati, fagocitati in un accesso carnevalesco che fa della morte dell’autore in realtà un passaggio di auto-rialità verso il pubblico.

Ci viene in mente la storia di un recente film, *Perfume*, tratto dal romanzo di Patrick Süskind (Süskind 1985) in cui il settecentesco protagonista, giovane profumiere francese dall’olfatto fuori dal comune, crea il “profumo assoluto” che riesce a inebriare chiunque si trovi nei paraggi di chi se lo mette e provoca in questi una voglia di amore irresistibile che sopraffà qualsiasi sentimento negativo. Questo profumo, però, è un distillato frutto di terribili omicidi: per realizzarlo, il profumiere ha ucciso tredici giovani e belle ragazze e dal grasso macerato sulla loro pelle ha tratto le essenze. Viene arrestato per questo, ma grazie al profumo che sparge sulla piazza mentre è sul patibolo, si salva dalla forca e fugge perché nessuno riesce a fargli del male. Ritornando nel luogo della sua nascita, il puzzolente mercato del pesce di Parigi, preso da rimorsi o forse da senso di comunione cosmica, si cosparge di tutto il profumo rimasto e attrae le persone che, in un accesso d’amore incontrollabile, lo toccano e lo smembrano fino a farlo sparire, probabilmente mangiandoselo inconsapevoli dell’atrocità del loro atto d’amore assoluto.

Se il comico mira a creare un senso di comunione tramite i mezzi di comunicazione, crediamo che il suo destino sia molto simile a quello del giovane che si fa consumare dall’eccessivo amore dei suoi adoratori. L’autore letterario comico, spingendo al massimo il suo ardore per la costruzione della *cultura in comune*, e quindi per la società in generale, provoca i suoi let-

tori offrendo comicità a un livello più distillato, più profondo o forse più sottile, ma anche più penetrante, che scava nei valori che sono considerati tabù.

The Hard Life è un romanzo che nasconde molto, nei riferimenti che O’Nolan fa mentre allude all’Irlanda, alla sua situazione e ai suoi politici presenti e passati; alla Chiesa, ai suoi ministri e alle sue politiche (Father Fahrt, il pellegrinaggio a Roma, il Papa sdegnato); alla molto ipocrita società irlandese, rappresentata dal giovane Finbarr, il solito narratore ingenuo, e da suo fratello Manus, il giovane rampante che emigra e fa i soldi imbrogliando la gente con i suoi corsi per corrispondenza. Nasconde, ma anche rivela, come tutti i capolavori ben congegnati quando vengono letti utilizzando diverse prospettive critiche. Una volta informati adeguatamente sulla situazione irlandese del 1961, si può anche ridere delle allusioni che questo romanzo fa, come di quelle che fa *The Dalkey Archive*. Ora, non condividendo più il patrimonio culturale con l’autore, ci sembra invece quasi inevitabilmente lontano e largamente incomprensibile.

È quindi più opportuno e produttivo inquadrare questo scritto nell’ottica di strategia dello scrittore comico che abbiamo ipotizzato, che col proseguire degli anni e del rapporto con il pubblico, adotta via via uno stile di comico più aggressivo nel senso che comincia a vedere col tempo i suoi lettori, co-autori, come dei rivali o quantomeno dei pari i quali vanno stimolati più profondamente sul piano culturale per riuscire a spronarli a partecipare. Lo spirito del gioco spinge il comico a forzare la mano, per sfidare i suoi lettori. Non riusciamo a ridere molto di e per questo romanzo probabilmente perché il comico di Brian O’Nolan ha già cominciato a lavorare in profondità e a richiedere maggiore sforzo ai suoi lettori per entrare nel gioco.

The Hard Life, che molti critici non sono nemmeno riusciti a classificare, e che spesso hanno preferito ignorare o liquidare come romanzo non riuscito e testimonianza di quel fallimento di cui parlano, a noi pare invece quella ‘little gem’, come lo definisce Cronin, del quale però non ci spie-

ghiamo il contemporaneo giudizio di “fallimento” dell’autore. In realtà, vi vediamo nelle pieghe del discorso un quadro della società irlandese dipinta nella sua essenza più tipica e forse meno risibile se non da chi riuscisse a cogliere, mediante uno spirito critico spiccato, l’insita voglia di non-cambiamento mascherata da voglia di cambiamento repressa. Mister Collopy protesta che a Dublino non ci sono ritirate pubbliche per signore, ma contemporaneamente non fa nulla per procurare che ce ne siano, salvo lamentarsi enigmaticamente con Father Fahrt, il quale sostiene la sua posizione di Gesuita in maniera dogmatica mentre si concede innumerevoli diversivi alla sua dura e ascetica vita di religioso, passando ore in conversazioni e in copiose bevute assieme a Collopy. La brava ragazza irlandese Annie, della quale non si coglie lo status all’interno della famiglia, misterioso come quello di Mrs. Crotty (forse moglie, forse amante di Collopy), in realtà si vede pascolare di notte per le buie rive della Liffey in equivoca compagnia di ragazzotti. Manus è tanto sfacciatamente imprenditoriale e capitalista che negli anni 2000 forse non fa più tanta impressione a noi postmoderni abituati ormai a considerare ogni sorta di nefandezze giustificabile o almeno logica all’interno dell’imperativo di “crescita economica”, ma nel 1961, nell’Irlanda che cominciava a favorire l’imprenditorialità privata, appariva come il diavolo del denaro, il rischio etico da evitare. Dando un’occhiata all’Irlanda odierna, 47 anni dopo quel ritratto, quanti Manus ci sono in Irlanda? Nell’Irlanda della crescita all’8%, delle multinazionali statunitensi, della piena occupazione, della società laicizzata e del mattone che s’impenna? Molti, sembra, se non la maggioranza. Logico che il suo personaggio non ci dica più nulla di rilevante, dal momento che per noi non è più una possibilità ma un fatto acquisito.

Il buon Finbarr, depositario dell’ingenuità che caratterizza i personaggi di O’Nolan, decide sì di restare in Irlanda, ma questo non significa affatto che sia migliore di altri: dopo la fatidica ‘tidal surge of vomit’ che conchiude il racconto, non è per niente escluso che il bravo ragazzo si sia così purgato solo per sentirsi in pace con la coscienza, ma per poi infilarsi anche lui in un mondo come quello di Manus, dove il modo migliore di essere ipocriti –

perché non si può non esserlo— è di accettare il fatto che esistono solo visioni del mondo che sono interpretazioni comode e rassicuranti, ma non la verità assoluta. Finbarr scopre che esiste la cattiveria, ma che forse è meglio, come si dice, un nemico dichiarato che un falso amico. È vero, e il comico lo sa meglio di chiunque altro, che la Natura non è buona, e che la bontà è un sistema di pensiero che ha l'innegabile pregio di farci vivere in pace in società evitando di scannarci senza sosta. Finbarr lo scopre, e il vomito è la reazione etica sdegnata del comico che vuole costruire una società buona, ma non ignorante del male come si vuole far credere spesso. Il lettore ride e anche lui riesce così a entrare in un mondo dove non si appare buoni (o tradizionalisti, benintenzionati, corretti, ecc.) perché è l'unico modo di espressione del sé che si conosce, ma perché lo si è scelto consapevolmente essendo venuti in contatto con, e a conoscenza de, il male (e l'eresia, la guerra, la sopraffazione, ecc.). Mentre nei romanzi precedenti e nelle *column* fino ai primi anni '50 i personaggi non arrivavano mai ad essere autocoscienti fino in fondo del loro ruolo in società, della loro potenza partecipativa alla *cultura in comune*, da *The Hard Life* in poi il senso dell'azione del protagonista arriva al punto di mettere in discussione la morale acquisita, spesso una morale riconosciuta come tipicamente irlandese, per confrontarsi con l'esterno e con ciò che non si conosce. Finendo per fargli decidere abbastanza consapevolmente di cambiare vita e agire sulla sua società per un cambiamento di costumi morali.

Ci piace vedere *The Hard Life* come un *bilddungsroman* di tipo particolare. Il giovane Finbarr impara progressivamente dalla vita come non esista una morale univoca, un comportamento univoco, una società univoca o delle persone —gli *altri*— univoche. Tutto possiede una molteplicità di sfaccettature, ed è ben diverso *poterne o volerne* vedere solo una. La comicità del libro, come spesso avviene nei racconti di O'Nolan, è data da quella tipica ingenuità del protagonista che *non può* vedere oltre il suo sistema di pensiero (per esempio, in *An Béal Bocht*), che il lettore comico apprezza perché *sa* che esistono verità alternative, altrimenti non vedrebbe nulla di comico in Bónapárt Ó Cúnasa (anzi, sarebbe per lui una tragedia patetica), e per que-

sto motivo si pone nei confronti del personaggio come un autore –un co-autore– che dal monologismo fittizio del personaggio trae invece un dialogo con il proprio sistema di riferimento di valori. Dialogo –o *bisociazione*– nel quale nasce il riso, momento di conoscenza e relazione.

Se dunque in *The Hard Life* sembra che non sussistano apparentemente tanti momenti comici come nei romanzi precedenti, pensiamo che questa lettura dell'opera sia dovuta al fatto che il racconto sia sempre stato messo in relazione con gli altri romanzi di O'Nolan e mai con il lungo e costante lavoro giornalistico che gli ha guadagnato la fiducia di una *readership* ben precisa, un pubblico di amanti del comico ai quali si stava rivolgendo ancora con questo romanzo. Il dialogo con i lettori, in realtà, non è terminato nel 1941 con *An Béal Bocht* per riprendere con *The Hard Life* vent'anni dopo, ma non si è mai interrotto. Solo alla luce di una continuità del genere che la critica non ha voluto vedere si può comprendere come questo romanzo del 1961 sia in realtà un colpo forte al perbenismo irlandese e un'amara critica dei costumi del suo Paese da parte di O'Nolan, che gli ha guadagnato almeno questa volta un discreto successo nelle vendite e quindi un apprezzamento diffuso. Una critica, però, tutt'altro che gratuita.

In effetti, il successo di vendite di *The Hard Life* nessuno dei critici si è premurato di spiegarlo in termini di bontà artistica del prodotto, preferendo ritornare sempre a quanto poco invece aveva venduto *At Swim-Two-Birds* e a “cosa sarebbe successo se”. Brian O'Nolan non avrebbe scritto ancora un altro romanzo, né si sarebbe cimentato nella sceneggiatura di serie di fiction televisive, né avrebbe messo in cantiere un ulteriore romanzo –*Slattery's Sago Saga*, incompiuto e raccolto nelle *Stories and Plays* del 1973– se non fosse stato certo che avrebbe avuto un pubblico recipiente il suo particolare tipo di umorismo, ora giunto alla fase della provocazione. Non gliel'avrebbero pubblicato, ora come prima della guerra.

The Dalkey Archive, ultimo romanzo pubblicato in vita, è del 1964. Anch'esso, come il predecessore di tre anni prima, ha goduto di buone vendite al momento dell'uscita e di poca considerazione critica negli anni successivi fino ad oggi. Sembra, ma è un'ipotesi con un grado incerto di fonda-

tezza, che sia stato oscurato dall'uscita postuma di *The Third Policeman*, grazie alla quale sono risultati evidenti dei rimaneggiamenti di materiale che era già stato lì impiegato per costruire alcuni episodi dell'*Archive*. L'Omnium del *Policeman* era diventato il DMP dell'*Archive*, sigla nella quale molti vi hanno visto un'allusione alla Dublin Metropolitan Police. De Selby (con il 'de' minuscolo in origine), da autore che compare nel testo solo tramite citazioni e note dei commentatori, diventa un vero e proprio personaggio che parla e agisce in prima persona, con il 'De' maiuscolo. Ritornano la 'mollycule theory' del sergente Fottrell (che prima era un'elaborazione del sergente Pluck), e un po' di biciclette, anche se non molte come nel *Policeman* né altrettanto importanti.

In realtà, questo romanzo viene ricordato più che altro per un paio di episodi. Il primo, quello che dà il nome al romanzo –quindi presumibilmente, e giustamente, il più importante–, in cui il protagonista Mick con l'amico Hackett e De Selby si immergono in mare per arrivare ad una grotta sottomarina nei pressi della cittadina di Dalkey, a sud di Dublino. De Selby aveva precedentemente invitato i due a una dimostrazione del potere del DMP, mostrando loro come questo plasma dai mille risvolti poteva, ad esempio, piegare il tempo e lo spazio in modo tale da riportare su un piano extra-temporale chi lo usasse e ritrovarsi così al cospetto dei grandi della storia e del pensiero già defunti anche da molto tempo. Così si introduce la scena in cui Sant'Agostino vescovo di Ippona parla in sordido slang dublinese ai basiti interlocutori moderni. La grotta, sarebbe l'*archivio*, il luogo dove potevano trovarsi appunto i documenti e le testimonianze del passato riportate vive e presenti.

Il secondo episodio è quello che forse ha colpito più l'immaginazione dei critici letterari. In questo, James Joyce è riportato in vita esattamente come Sant'Agostino, non in una grotta ma all'aria aperta, e non dal DMP ma dall'autore, a Skerries, un'amena cittadina balneare irlandese. Lì viene mostrato mentre lavora come cameriere in un bar, viene avvicinato da Mick, che casualmente aveva sentito delle voci che sostenevano fosse ancora vivo e l'aveva rintracciato. Tuttavia, "Joyce" si dimostra scontroso con Mick e ar-

rabbiato quando questi gli attribuisce i grandi risultati letterari che tutti conosciamo. Sostiene che *Ulysses* non è stato opera sua, ma di una cricca di Americani capeggiati da Sylvia Beach (la prima editrice dell'opera) che hanno sfruttato il suo nome senza permesso. Ovviamente, nemmeno quell'orrore di 'Flannagan's Awake' è opera sua, essendo lui stato in realtà solo l'autore dei *Dubliners* e di qualche pamphlet devotamente scritto per la Catholic Truth Society. Andando avanti, il dialogo fra i due evidenzia come questo Joyce si riveli un perfetto e pio cattolico, particolarmente affezionato al *modus* dei Gesuiti. In effetti, alla fine chiede a Mick se può fare qualche cosa per introdurlo nell'ambiente. Mick riesce a contattare Father Cobbles, gli fa conoscere Joyce, e assiste al colloquio nel quale quest'ultimo chiede di essere ammesso all'ordine, con il dichiarato obiettivo di diventare, entro pochi anni, un alto prelato e, possibilmente, papa per portare a termine le riforme della Chiesa che ha in mente. Father Cobbles, sorpreso, gli replica che è troppo vecchio per i voti, e l'unico lavoro che ci potrebbe essere per lui dai Gesuiti è quello di rammendatore delle mutande dei Padri. Dopo quest'umiliazione Joyce scompare dal romanzo, e Mick si fa uscire dalla testa la fantasticheria di un incontro fra i due pesi massimi del pensiero che ha incontrato nel corso della storia, De Selby e Joyce, per concentrarsi piuttosto sulla neutralizzazione dei propositi di distruzione del mondo dello scienziato pazzo.

Divertenti quanto possono essere, questi due *tableaux* non rappresentano che due momenti —alti— di costruzione comica i quali però vanno inseriti in un flusso del racconto che di solito si omette di citare. Vico Road, la strada del Colza Hotel; Mary —la "virgin" Mary, sottolinea qualcuno— che alla fine del romanzo è incinta non si sa di chi e sposa Mick, che con una decisione improvvisa spodesta il suo "amico" Hackett dall'altare che già progettava con lei; le elucubrazioni di Mick sul farsi o meno prete; il confronto con una realtà infinitamente distruttiva (il DMP) che si risolve in un banale furto orchestrato da due sole persone in maniera sgangherata; l'ambiguità dei rapporti interpersonali e del *commitment* verso uno scopo; sono tutti elementi che compaiono in questo romanzo accanto alla parodia, pur fantasti-

ca, dei personaggi di Joyce o di Sant'Agostino. *The Dalkey Archive* non solo è una 'little gem' come si diceva di *The Hard Life*, ma è il passo che O'Nolan compie verso una critica vera e propria della cultura irlandese a lui contemporanea, tutta rannicchiata troppo attorno a Joyce —e per conseguenza attorno a qualsiasi scrittore che si atteggi a profeta *della* patria, se non *in* patria come poteva essere Yeats— e alla Chiesa cattolica.

“Fare la parodia” è un'espressione tanto comune quanto ambigua. Genette ha proposto nei suoi studi di definire in modo chiaro la parodia, intendendo una trasformazione (per aggiunta od eliminazione) minimale di un testo con conferimento di nuovo senso, o anche soltanto la trasposizione letterale di un testo in un altro testo (*metatesto*), tale che però si riesca ad intravedere il testo originale: 'Propongo quindi di (ri)battezzare *parodia* lo sviamento semantico di un testo realizzato attraverso una trasformazione minimale' (Genette 1997 : 30), Mentre dunque la *parodia* agisce sul *soggetto*, senza modificare lo stile, il *travestimento*, suo omologo, si preoccupa di trasformare proprio lo *stile*, lasciando intatto il *soggetto*, e in questo i due concetti si differenzerebbero.

Ma come qualsiasi altro procedimento comico, la parodia non ha affatto il senso univoco di “abbassare” per il gusto un po' cinico di denigrare *tout court*; il procedimento comico in generale, alla luce di tutto quanto detto finora, ha sempre un senso morale, e “abbassa” ciò che ha pretese di superiorità morale sopra qualcos'altro (le quali pretese, è sottinteso, sono infondate o mal fondate). Abbassare quindi Joyce, innanzitutto, è una definizione che potrebbe andare bene solo da un punto di vista del canone, ipotizzando che quello che è comunemente canonizzato è “alto”, quindi univocamente “buono” e “giusto”, contrapposto al “basso”, grezzo, materiale e brut(t)o. In secondo luogo, è un'operazione di igiene intellettuale che riporta al normale contesto di fallibilità qualsiasi cosa venga a presentarsi su questa terra, rompendo il falso mito della perfezione che il canone veicola, ricordando a chi lo vuole ricordare in questo modo che nessuno è santo né infallibile, meno che tutti Joyce. O'Nolan compie con il personaggio (morto da molti anni quando scrive) un'operazione che tempo addietro aveva giustificato in fin-

zione, non sappiamo quanto credendoci veramente, dicendo che l'intero corpus della letteratura esistente poteva anche consistere di personaggi già preparati e pronti, presi a capriccio dagli autori da opere di altri per le loro opere, solo riservandosi il potere di scelta del 'suitable existing puppet'. Joyce, in quanto autore ormai facente a pieno titolo parte del Patrimonio condiviso irlandese, viene anche lui trasformato e utilizzato come 'puppet', in un'operazione che per quanto ci riguarda avrebbe anche potuto riguardare Wolfe Tone o Parnell, che sarebbe stata la stessa cosa. Nel suo irriverente uso della lingua, O'Nolan ci ricorda come le parole, i suoni che perdano improvvisamente il loro referente ('James Joyce' è un nome che ha avuto un referente reale, ma ora non lo ha più) si ritrovano alla mercé di tutti coloro che siano abbastanza potenti da utilizzarli per i loro scopi.

James Joyce era diventato un beniamino della critica già in vita, e le sue opere sono da tempo ormai considerate come parte non negoziabile della letteratura inglese, ma questa è un'operazione che ha comportato delle necessarie falsificazioni del testo in senso monologico, obbligatorie per farlo rientrare in uno schema di studio o perlomeno di "spaccio" ai lettori. O'Nolan, con lo stesso diritto di un qualsiasi critico, ha manipolato il personaggio James Joyce facendone un vecchio filogesuita, così come i critici ne avevano fatto un acerrimo anticlericale. Quello che a nostro parere emerge dal'inevitabile confronto con l'immagine comune che si ha dello scrittore dello *Ulysses*, è un lato che il vero James Joyce potrebbe anche avere avuto, ma non per questa parodia ne esce così una figura sminuita: ci compare davanti agli occhi la possibilità che egli sia stato veramente sul punto di farsi padre gesuita e che, rifiutatagli la tonaca, se ne sia andato per la vergogna. Naturalmente, poi, dobbiamo sempre tenere presente che si tratta di finzione: non è affatto necessario pensare che *esista* un collegamento con il vero (fu) James Joyce, anche se O'Nolan ovviamente ammicca al lettore accorto perché consideri Joyce da un punto di vista alternativo che lui sta suggerendo con il romanzo. Anche però ipotizzando un lettore totalmente ignorante di letteratura, il romanzo fornisce lo stesso abbastanza elementi da consentire al lettore di apprezzare il "lato b" di uno scrittore che può presumere

famoso e autorevole, anche se sorprendentemente ancora vivo, a dispetto della vulgata che lo dava morto da parecchi anni (già questo è uno stragemma comicamente apprezzabile), e soprattutto non autore dei capolavori che gli si ascrivono (trucco che richiama alla mente qualche intreccio di repertorio da romanzo d'appendice o poliziesco, e ne sembra dunque la parodia)⁴⁰. Cervantes, nella seconda parte del *Chisciotte*, non compie un'operazione molto diversa, criticando i falsi seguiti alla vera prima parte che erano usciti sull'onda del successo.

Brian O'Nolan, arrivato in fondo a una carriera piuttosto lunga, nonostante l'età ancora non avanzata, sapeva che il rinnovato interesse del pubblico per le sue opere in prosa lunga –*Cruiskeen Lawn* aveva sempre mantenuto costante la sua schiera di *aficionados*– doveva essere finalmente sfruttato per veicolare una spinta culturale che portasse l'Irlanda fuori dall'*impasse* che aleggiava fin dalla fondazione dello Stato Libero nel 1921. Gli anni di pace e rinnovamento che si proveranno essere i '60, almeno fino al 1968 e nei paesi occidentali, porteranno il pubblico a vedere con crescente favore il cosiddetto progresso tecnologico e ad accompagnare ad esso una certa elasticità nei costumi che favorì il formarsi di una nuova morale pubblica. Tutto ciò nel 1960 in Irlanda forse era ancora abbastanza lontano, ma un pubblico moralista, nel senso più nobile del termine, come il comico O'Nolan, non poteva non vederlo *in nuce*. In *The Dalkey Archive* e nelle pagine che ci rimangono del progetto *Slattery's Sago Saga* l'Irlanda è messa al confronto non solo con il suo Pantheon letterario, ma anche con la sua tradizione, la sua mentalità e il futuro che può avere tutto questo in un mondo che non tollererà più isolazionismi e punterà al confronto sempre più spinto fra culture, dove riuscirà a sopravvivere (se non a prevalere) quella che avrà meno conflitti interni irrisolti. Riuscire a ridere del proprio *heritage*, inclusi Sant'Agostino, Joyce, i Gesuiti, ma anche gli emigrati in America che sono diventati ricchi, spregiudicati e anche un po' razzisti verso la loro terra

⁴⁰ Riferiscono i biografi che O'Nolan abbia scritto anche nel periodo della guerra diversi romanzi del genere *penny dreadful* nella popolare serie poliziesca *Sexton Blake*, ma non esiste conferma di questo dal momento che scrisse sotto pseudonimo. Purtroppo, non è noto quale fosse.

d'origine, è un modo per sentirsi più forti nel confronto con il resto del mondo che il futuro avrebbe riservato all'Irlanda. O'Nolan era consapevole di tutto ciò, ed è per questo che secondo noi negli ultimi romanzi ha voluto rivolgersi in maniera forse anche più diretta di prima agli stereotipi dell'Irlanda e degli irlandesi, malmenandoli tramite il sovraccarico di pregiudizi che solo un narratore ingenuo (ma Mick lo è già meno di Finbarr) può applicare alla triste realtà.

Negli anni ancora prima di tornare alla ribalta letteraria Myles aveva già sperimentato sulla sua pelle cosa significava ironizzare sui potenti: O'Nolan era stato costretto a dimettersi dal *Civil Service*, ma il suo *alter ego* aveva continuato a pubblicare, e lo avrebbe fatto per anni a venire e con uno *humour* sempre più acido, crudo, diretto al nocciolo della questione. Tutti riconoscono che *Cruiskeen Lawn* dal 1950 circa in poi diventa un polo di polemica spesso forte e con obiettivi precisi. Appurato questo, c'è da dire anche che non viene mai perso l'approccio comico alla materia trattata, perché Myles, anche quando scrive infervorato di arte o di lingua gaelica, mai tratta un discorso senza analizzare i suoi risvolti comici che ne rivelano meglio le contraddizioni. Se a molti lettori troppa puntigliosità poteva non andare bene, rimanevano comunque molti altri lettori che invece apprezzavano i sempre più arditi affondi che venivano sferrati, andando a colpire in più di un'occasione i famigerati tabù della società irlandese.

Ed è esattamente questo meccanismo di "coazione a provocare" che l'autore comico finisce per acquisire nei confronti del suo pubblico: il riso non viene stimolato da un evento meccanicamente ripetuto, perché si manifesta soltanto in presenza di una nuova *bisociazione*, una nuova conoscenza, un momento di scoperta intellettuale. Chi è comico letterario, e non performativo, come abbiamo già detto ha la difficoltà aggiuntiva di lavorare con un elemento che *richiama* la situazione comica originaria, senza ricrearla *in presenza*, ma è compensato dall'indubbio vantaggio di lavorare ai margini della lingua, sfruttando i numerosi buchi e crepe semantiche che questa invariabilmente possiede. L'unico modo di mantenere una *readership* fedele per molti anni esercitando sempre il mestiere di comico (e senza diventare

non-comico) a nostro modo di vedere non può che essere quindi quello di spingersi sempre più in là con le provocazioni intellettuali, andando a pungerci così però soltanto quella parte dei lettori che non ha paura di confrontarsi con i principi primi della convenzione sociale, e accettando di perdere per sdegno, ignoranza, offesa, quella parte che invece la discussione non l'accetta. Se in *Cruiskeen Lawn* i lettori affezionati comunque apprezzavano da anni la causticità delle osservazioni di Myles sulla politica e i suoi rappresentanti, sull'arte e la società, nei romanzi Flann si è dovuto porre in maniera biunivoca, creando situazioni come il personaggio 'James Joyce' che potessero essere apprezzate da lettori accorti e meno accorti.

The Hard Life e *The Dalkey Archive* sono i due romanzi che segnano il momento di passaggio della scrittura verso una complessità e profondità di significato che si rivelano comiche nella loro essenza profonda: la tradizione irlandese, i "tipi" irlandesi, i nomi illustri, la mentalità e la società, sono tutti messi a confronto con il mondo moderno e le sue possibilità commerciali e scientifiche, e ne escono abbastanza malconci perché sospesi tra una volontà di salvaguardia di una tradizione e l'innegabile desiderio di stare materialmente meglio, al passo con i tempi. O'Nolan secondo noi suggerisce con la sua visione comica degli eventi che è arrivato il momento per il suo Paese di cambiare radicalmente anche a costo di perdere qualcosa (forse la lingua gaelica, forse l'inerzia di pensiero, forse la Chiesa: l'interpretazione è lasciata al lettore), se vuole mantenere qualcosa; l'alternativa è la distruzione totale, intesa come di un sistema e di una società tali quali sono stati per secoli tramandati.

* * *

Fra i tanti autori comici che ogni storia della letteratura (oggi) annovera, ne abbiamo scelti alcuni per un confronto, limitandoci ai conterranei di Brian O'Nolan che tanto hanno dato alla società e alla letteratura inglese, non per questo motivo suggerendo che negli altri Paesi la situazione sia (stata) culturalmente diversa. Rabelais in Francia è stato il paradigma dello spirito car-

nevalesco così come definito da Bachtin, mentre Miguel de Cervantes in Spagna con una parodia ha costruito il prototipo del romanzo moderno. Oggi canonizzati, dai loro contemporanei colti questi autori erano sommamente disprezzati per lo scandaloso mescolio di toni che per l'appunto originava il riso, ancora bandito dal rispetto delle regole di composizione artistica. Bachtin, con un'osservazione interessante, afferma:

Accanto a Rabelais, e in un certo senso addirittura superandolo per l'influsso determinante esercitato su tutta la prosa romanzesca, sta Cervantes. Il romanzo umoristico inglese è profondamente impregnato dello spirito cervantino. Non per nulla lo stesso Yorick sul letto di morte cita le parole di Sancio Panza.

(Bachtin 2001 : 119 "La parola nel romanzo")

Lo Sterne che Bachtin richiama, che non ha avuto il tempo di diventare un comico "sociale" di questo genere, lascia intravedere nella successione delle sue opere, dai primi due libri di *The Life and Opinions of Tristram Shandy* e nella progressiva pubblicazione dei restanti, fino al compimento dell'opera e al *Sentimental Journey*, un crescente ispessimento della vena e una sempre più prevedibile ripetizione di schemi già noti. Il suo personale godimento della fama non è durato che pochi anni, poiché pubblicò già avanti negli anni e morì poco tempo dopo, passando così alla storia per il grande successo conquistato con i suoi pochi scritti tra i contemporanei. La sua scomparsa l'ha così assolto dall'incombenza di replica del successo, immortalandolo all'apice della fortuna. Resta un esempio di *a(rche)tipico* secondo noi, anche se non in scala sufficientemente grande per aver influito in maniera significativa nel tessuto sociale: letterariamente ha osato molto dove altri non si sono avventurati, sconvolgendo schemi noti di comicità, involvendosi sul linguaggio fino al *laying bare* degli scarti semantici insiti in esso che convenzionalmente si riempiono, scavando tra le polisemie e grottescamente ingigantendo le interpretazioni tipografiche dei grafemi, dei quali è stato un grande innovatore.

Sono però altri i comici letterari che hanno avuto un'evoluzione simile a quella che stiamo descrivendo per il comico "sociale". In Irlanda, il "giardino di casa" di Albione, prima che in altri posti la questione del rapporto

con la lingua e la letteratura inglese è stata posta al centro del dibattito culturale. La situazione ambigua di possedere un patrimonio linguistico autoctono tra i più antichi e ricchi d'Europa, e di aver fornito per secoli all'Inghilterra fior di scrittori in inglese ha certamente contribuito a tener viva la questione dell'identità. Questa disturba ancora oggi la vita tranquilla dell'Isola, ma a questo proposito vorremmo proporre un intervento dell'antropologo Marc Augé, che nel suo famoso saggio *Nonluoghi* si è occupato anche del concetto di Nazione e cultura nazionale, nel punto in cui viene a raffrontare la sua teoria con il concetto vigente di 'luogo':

L'idea della cultura come testo, proposta da una delle ultime versioni del culturalismo americano, è già interamente presente in quella di società localizzata. [...] è certamente significativo che [...] un'isola (una piccola isola) sia proposta esemplarmente come luogo d'eccellenza della totalità culturale. Di un'isola si possono designare o disegnare senza esitazione i contorni e le frontiere; di isola in isola, all'interno di un arcipelago, i circuiti della navigazione e dello scambio compongono degli itinerari fissi e riconosciuti che delineano una chiara frontiera fra la zona di identità (di identità riconosciuta e di relazioni istituite) e il mondo esterno, il mondo della estraneità assoluta. Per l'etnologo desideroso di caratterizzare delle particolarità singolari, l'ideale sarebbe di avere un'etnia in ogni isola, eventualmente collegata ad altre ma differente da ogni altra, cosicché ogni isolano sia l'esatto omologo del suo vicino.

I limiti della visione culturalistica delle società, per quel tanto che si vuole sistematica, sono evidenti: sostantivare ogni singola cultura significa ignorarne contemporaneamente il carattere intrinsecamente problematico (di cui pur testimoniano di volta in volta le sue reazioni alle altre culture o alle impennate della storia) e la complessità di una trama sociale e di posizioni individuali che non si lasciano mai dedurre dal "testo" culturale.

(Augé 1993 : 49-50)

A noi sembra che la grande ricchezza culturale dell'Irlanda derivi esattamente dalla compresenza di queste due fazioni ideologiche che continuano a muoversi guerra di idee: forse non sarebbe opportuno augurarsene la fine, anche se magari l'opinione di chi vi è coinvolto è differente. In effetti, forse può stancare il fatto di ritrovarsi sempre in un terreno di scontro. Contando soltanto gli ultimi due secoli, i cambiamenti epocali sopraggiunti in Irlanda sono davvero numerosi. Jeffares, nel suo studio sulla letteratura *Anglo-Irish*, ripercorre quelli che secondo lui nel XIX hanno modificato radi-

calmente e pressoché stabilmente la visione del mondo e la vita degli abitanti irlandesi:

Four factors altered the nature of Irish life during the century. Firstly, O'Connell in gaining Catholic emancipation brought English-style politics into operation, and urged the Irish-speaking part of the population to use English. Secondly, the establishment of national schools in 1831 where English was the sole medium of education also spread knowledge of English. Thirdly, the great Potato Famine which began in 1845 and lasted until 1848 left the country deeply changed, since the population of Ireland decreased from about eight million to six and a half, through starvation, disease and emigration. The Famine left a legacy of bitter distrust of English administration and not least in the large Irish section of the American population. And fourthly, perhaps the most significant change of all was brought about by legislation in Westminster, the series of Land Acts, beginning with Gladstone's of 1870 and culminating in the Wyndham Land Act of 1903. In effect these acts bought out the landlords and turned Ireland into a land of small farmers.

(A. Norman Jeffares 1982 : 80)

Il gaelico, sebbene romanticamente sostenuto con generosi fondi statali fin dal momento della fondazione dello Stato Libero (1921), è una lingua sostanzialmente costruita, o meglio ricostruita, sulle ceneri e sulle testimonianze dei pochi madrelingua rimasti verso la fine dell'Ottocento, quando la *Gaelic League* di Douglas Hyde, fondata nel 1893, cominciò la sua attività di recupero. Quella lingua era morente già da un paio di secoli nella considerazione degli irlandesi, passati tutti in seguito alle riforme di cui si è visto ad imparare e ad insegnare ai propri figli la lingua dei padroni ricchi, cercando di superare o dimenticare l'antico idioma, l'idioma dei poveri.

In *The Empire Writes Back* (Ashcroft, Griffiths & Tiffin 2002) gli autori, oltre a riprendere con un *pun* il titolo di un famoso film (*The Empire Strikes Back*), sottolineano come appunto le ex-colonie si siano oggi impossessate del retaggio che i colonizzatori avevano lasciato, in primis della lingua, per "scrivere indietro", per rimandare letterariamente al mittente tutto quello che avevano subito durante la dominazione, sulla scorta anche di quanto avevano già analizzato Frantz Fanon (*I dannati della terra*, Fanon 2007a), Edouard Glissant e Aimé Césaire. "Cosa" sono queste letterature scritte nella lingua di Shakespeare, sembra che si chiedano i critici negli ultimi trent'anni. Ci viene spontaneo chiederci se ai tempi di Shakespeare

qualcuno si era chiesto a sua volta chi fosse questo Bardo che giocava con la lingua di Chaucer. La risposta, se non si vogliono adottare due pesi e due misure, è tanto lineare quanto disarmante: queste sono letterature inglesi. Chiamarle “Letterature in inglese” è solo un eufemismo per far provare meno brividi ai nativi di York, perché se il criterio di raggruppamento delle antologie è ancora come un tempo la lingua, non esiste nessun impedimento ad includere opere scritte in quella lingua da autori nativi dei posti in cui quella lingua è stata esportata a forza, come le poesie e i drammi di Derek Walcott o i romanzi di J.M. Coetzee. E non a caso abbiamo citato due Premi Nobel.

La Repubblica d'Irlanda dei giorni nostri si presenta da questo punto di vista come un prototipo sia del Paese colonizzato che del Paese decolonizzato, avendo sperimentato nella sua storia queste fasi prima che si entrasse nell'era, rispettivamente, del colonialismo e della decolonizzazione. “Giardino di casa” non è solo un'espressione metaforica di sapore dolcemente bucolico, ma è la triste realtà in cui ha sempre versato il territorio irlandese dall'arrivo del governo normanno in poi: l'isola dei santi era considerata come territorio, quando non parificato con la madrepatria (dopo l'*Act of Union* del 1800), comunque come una qualche pertinenza spettante *de iure*. Nobili e possidenti inglesi avevano tutti i loro bei latifondi in Irlanda, i loro “giardini”, ed al popolo *Gaelic-speaking* non rimanevano che piccoli appezzamenti in posti il più delle volte sperduti e difficili da coltivare come le paradigmatiche Isole Aran nella Baia di Galway, Ovest dell'Irlanda, meta e modello degli scrittori della Irish Literary Renaissance: dure rocce ricoperte e fertilizzate lentamente nel corso di anni di deposito di strati di alghe, sulle quali hanno faticato generazioni di contadini e pastori.

Se è vero che un grande autore finisce sempre per diventare patrimonio della letteratura mondiale oltre che di quella del suo Paese, dall'Irlanda, considerato il suo modesto potenziale umano, in termini di forza numerica, sono arrivati in proporzione enormi contributi alle lettere inglesi e mondiali da cime della cultura che ora non ci si può permettere di ignorare. Questi autori di cui parleremo per tracciare un parallelo con il lascito di O'Nolan non hanno tutti vista finora doverosamente riconosciuta la loro specificità ir-

landese. James Joyce, Samuel Beckett e Jonathan Swift sono stati scrittori che hanno prodotto straordinarie opere comiche, e hanno contribuito a forgiare quell'impronta per cui la lingua inglese è famosa nel mondo. Inconscie o volute, le strutture del gaelico e il passato di miti e leggende di un popolo che ha avuto il privilegio di avere l'unica letteratura europea medievale scritta in lingua non romanza, uniti all'antico atteggiamento gaio verso la vita di chi non ha conosciuto barbarie nella primavera della sua civiltà, sono giunti a rivivere nell'elastica espressione letteraria inglese grazie anche a scrittori come questi.

Molti critici, tra cui Anthony Cronin nel suo studio *Heritage Now* (Cronin, Anthony 1982), hanno negli ultimi trent'anni cercato di far passare un'idea di letteratura *Anglo-Irish*, intendendo con questa bi-aggettivazione la produzione locale in lingua inglese per distinguerla da quella più propriamente *Irish*, che è l'aggettivo riservato ai *Gaelic-speaking* (e *-writing*), o dall'*Hiberno-English* (o *Irish English*), come qualcuno chiama l'*Anglo-Irish* facendo pesare la prima posizione dell'irlandesità rispetto all'inglesità. A. Norman Jeffares, nella sua fortunata ed influente opera *Anglo-Irish Literature* (Jeffares 1982), è quello che per primo e più estensivamente ha messo in pratica questo concetto di irlandesità nella compilazione di quello che vorrebbe essere il "canone" irlandese.

L'Irlanda sembra oggi uno stato che non è nemmeno più una colonia in transito, ma è una vera e propria ex-colonia così come qualsiasi paese, prima o poi nella sua storia, lo è stato. È uno stato indipendente, forte economicamente e culturalmente, meta privilegiata di immigrazione dopo essere stato per secoli uno straordinario serbatoio di emigranti. Non pare coerente perciò parlare di studi postcoloniali con riferimento all'Irlanda di oggi, anche se è una situazione i cui confini cambiano di giorno in giorno, ed è molto più interpretabile di quella che riguarda, per esempio, la Nigeria, i Caraibi o l'India. Tuttavia, come suggerisce Terry Eagleton appellandosi al consueto buon senso che dovrebbe sempre accompagnare anche le analisi dei fenomeni più complessi, bisognerebbe interrogare gli irlandesi, più che interrogarsi fra studiosi, se la loro terra sia ancora o non sia più una colonia, e se loro si

sentano ancora o non si sentano più colonizzati. Nel breve saggio-postfazione al volume *Was Ireland A Colony?* (McDonough 2005), osserva:

But if the English had waged a long struggle against the Norman conquest which had survived into our own time, then we might well conclude that we were still dealing with a colonial situation. The world, in short, is not divided between colonial and non-colonial situations, but between live colonial situations and dead ones. Indeed it was an Irishman –in fact the greatest of all Irish political theorists, Edmund Burke– who acknowledged this point by reminding us that all acts of government are acts of usurpation, simply that some of these aboriginal injustices have been eroded by the merciful, oblivion-inducing passage of time. More or less the whole of the globe is colonized territory.

(in McDonough 2005 : 331)

Il ruolo di colonia ci sembra definitivamente superato dal ruolo di rappresentante di capitali, e se il colonialismo ha avuto come faro ideologico il puro e semplice capitalismo deregolato e la ricerca del massimo profitto con il minimo investimento, misurabile esclusivamente con l'indice dei soldi e del benessere diffuso dei cittadini della madrepatria, allora l'Irlanda, caso mai, rientrerebbe nel ruolo del colonizzatore piuttosto che in quello del colonizzato, anche se non è il suo caso. Indubbiamente, ad ogni modo, fra le ex-colonie della Gran Bretagna che si sono “disimpegnate” negli ultimi ottant'anni è quella che sotto ogni aspetto sta meglio.

Il punto sulla postcolonialità dell'Irlanda a cui abbiamo ora accennato ci è servito per mettere in luce lo stretto rapporto esistente fra potenza economica e potenza culturale di un Paese. Come il denaro, che rimane comunque il medium di azione di un paese *sine quo non*, anche la cultura ha la sua importanza nel commercio con i paesi terzi, ma in una veste si potrebbe dire di “bene rifugio”. Nel momento, anzi nei momenti, in cui questo Patrimonio viene costruito da critici come i Cronin o i Jeffares che abbiamo citato –anche se animati dalle migliori intenzioni del mondo– ciò che viene fatto è una selezione delle armi migliori che la lingua e la letteratura possiedono: migliori, naturalmente, in termine di “capitale” culturale. Ciò che rientra o non rientra, come abbiamo già detto (cfr. cap. 5), viene deciso sulla base del sostegno che può dare verso l'immagine che si vuole costruire del luogo e della sua cultura (la *imagined community* di cui parla Benedict An-

derson), ed è perfettamente logico e naturale che ciò che discorda dal progetto non vi sia incluso, o lo sia al solo scopo di criticarlo o per fornire prove *a contrario*.

È per questo motivo importante che in un contesto aperto e dai confini molto confusi e soffici come è il mondo contemporaneo che sia ben discusso e ponderato chi e cosa inserire in un canone—in questo caso letterario— che è sempre e comunque una forma di azione politica interna ed estera. Con il nostro lavoro, consapevoli di questo fatto, abbiamo voluto porre l'accento su un autore non doverosamente sottolineato quale costituente fondamentale del modello di società irlandese che oggi esiste, che di conseguenza dovrebbe a buon diritto figurare in una diffusione internazionale del Patrimonio irlandese in veste di *Agent Provocateur*, come lui stesso ebbe a dire una volta di Joyce⁴¹, elemento di disturbo in un complesso altrimenti monologicamente orientato e confortante, come una qualsiasi istituzione detentrici di potere. Brian O'Nolan, investito del ruolo *a(rche)tipico* del comico di cui abbiamo parlato finora, continuerebbe a svolgere le sue funzioni egregiamente non più nel contesto societario reale, ma nella trasmissione del canone culturale e letterario irlandese, ponendosi quale elemento di interrogazione e dubbio per il discente che verrebbe così spronato allo stesso modo del lettore di Myles che la mattina leggeva *Cruiskeen Lawn*. Lo spostamento, la *bisociazione* forte che viene provocata nel corpus canonico destabilizza—temporaneamente— la prassi elogiativa di chi vi è stato incluso per introdurre la contestazione anche *dall'interno* del discorso.

Ecco perché, per mettere a punto e alla prova quanto abbiamo detto finora di Brian O'Nolan, vorremmo porre l'accento sui rapporti che possono essere delineati con altri scrittori in inglese che ora fanno pienamente parte del canone irlandese, diversamente comici e diversamente parlanti alla e nella società.

⁴¹ 'I might remark in passing that in my own view Joyce was not a writer at all; he was simply a literary *agent provocateur*, for the most recent count of books and articles about him—mostly by American illiterates and high school punkawns— reaches one hundred seventy.' (7th August 1958), citato in Powell 1971 : 59.

* * *

La prima e quasi inevitabile pietra di paragone è James Joyce, lo scrittore a cui O’Nolan è stato sempre ed insistentemente accostato fin dal suo primo romanzo *At Swim-Two-Birds*, al punto da fare arrabbiare i poveri Myles e Flann parecchie volte per l’esagerata elogiativa di uno che giustamente consideravano né più né meno che un collega. Si contano innumerevoli articoli in cui Joyce viene tirato in ballo per le sue caratteristiche prose, o in cui si accusa di familismo la “cricca” di studiosi americani appassionati dello scrittore di *Ulysses*. La complessità dell’opera per cui è universalmente noto, e la tremenda oscurità del successivo *Finnegans Wake*, gli avevano procurato la fama di scrittore colto ma anche elitario e volutamente oscuro; fama che O’Nolan non ha mai digerito, comprendendo dalle sue opere piuttosto ciò che Joyce stesso riferisce spesso ai suoi interlocutori e corrispondenti (anche Niall Sheridan in O’Keeffe 1973 : 49), e cioè la fondamentale qualità comica della sua scrittura. Il rapporto con Joyce di O’Nolan è stato piuttosto complesso, come del resto anche il rapporto di Joyce con tutti gli altri scrittori, specialmente anglofoni. Fra la pletora di studi che gli sono stati dedicati, sono stati relativamente pochi quelli che hanno indagato le connessioni con la scrittura di O’Nolan. J.C.C. Mays ha ripercorso in un saggio alcuni tratti di questa relazione, soprattutto per quello che riguarda le idee di vita e arte attraverso le loro opere, nell’articolo “Flann O’Brien and James Joyce on Art and Life” (Mays 1974), introducendone l’analisi in maniera come al solito illuminante:

Joyce [...] takes life into art compulsively, so as to recreate life at a proper distance. [...] Brian O’Nolan, on the other hand, borrows literally, merely transposes and as if with tongs. [...] Joyce’s relation to his subject matter is one of love-hate, their reconciliation is his art. Brian O’Nolan’s love-hate is reserved, differently, for his art, and that in turn is his subject matter.

(Mays 1974 : 243)

Il critico, in questo caso, sembra inferire e giocare con troppo compiacimento da corrispondenza chiasmica su delle premesse un po’ scarne, perché, do-

po averlo posto su un piano di tradizione letteraria praticamente opposto a quello di Joyce, arriva a dire di O’Nolan che:

Brian O’Nolan’s belief in humanity runs parallel, even counter, to his art, and his art in consequence becomes horrifying. [...] What Brian O’Nolan does, in effect, is to take art as life and treat the literary literally.

(Mays 1974 : 244)

Secondo noi il rapporto non si riduce ad una semplice inversione di punti di vista, tesi che poi porta a conclusioni un po’ sommarie. ‘Treat the literary literally’ è un’espressione appropriata che evidentemente a Mays piaceva perché la ritroviamo più volte a punteggiare il saggio, ma non viene sviluppata oltre soprattutto nel senso che vi vediamo noi di lavoro sul materiale linguistico con il preciso obiettivo di far risaltare le manchevolezze connaturate al linguaggio e di provocare il lettore. Inoltre, tutto pensiamo fuorché un comico odi il suo pubblico o addirittura il genere umano, dal momento che l’atto del parlare è universalmente considerato come un atto d’amore: chi veramente odia, ignora o tace. L’arte di O’Nolan non ci sembra neanche ‘horrifying’, anche se riconosciamo che a tratti lo possa sembrare. E il suo rapporto vita-arte non ci pare affatto ‘mutually exclusive’ come dice Mays (239), contrapponendolo alla ‘enlarging opposition’ tra arte e vita che si può vedere in Joyce. Leggere O’Nolan è fare un esercizio di libero arbitrio, e Mays su questo concorda: ‘To read Joyce is to relax [...] To read Brian O’Nolan is to reverse the process’ (247). Laddove sembra oscuro o pessimista si nasconde il riso per chi ha la capacità o la volontà di giocare con i suoi più sacri principi. Infatti succede che si dia l’impressione di volere il contrario:

For such reasons, it seems fair to say that the idea of an exaggeratedly autonomous realm of language, over which he had control, was more important to him than the actuality.

(254)

Brian O’Nolan’s writing is not concerned with this rapprochement with life. He is even more supremely the artist, though he would deny it. He forgives nothing, least of all his art.

(255)

Se su queste osservazioni siamo d'accordo, non lo siamo con i sillogismi che Mays ne trae: O'Nolan secondo noi mirava proprio ad una modifica della realtà *per mezzo* di quel linguaggio di cui dava solo l'impressione di tenere salde le redini dirigendolo alla lontana dal vero, e lo faceva tramite erudizione e puntigliosità che però si rivelavano controproducenti dal momento che non facevano che allargare i fossati che la lingua non sa colmare, rendendoli ancora più evidenti e risibili. La seconda citazione ci sembra sia nel giusto nella seconda metà: il comico, personaggio morale per eccellenza, per sua costituzione non perdona niente e men che meno se stesso e i suoi atti. Ma proprio questa sua rigidità condotta col metodo del riso risulta invece sprone al lettore a far meglio, intendendo con questo un miglior approccio alla vita e alla cultura. In questo dunque è quanto più vicino alla vita ci sia. Il saggio di Mays, nonostante le osservazioni appena fatte, pensiamo che comunque tratti in maniera agile e niente affatto banale argomenti veramente complessi e dispersi. Pensiamo che abbia colto il nocciolo del lavoro di O'Nolan e la differenza fra il suo stile e quello di Joyce quando dice:

What marks all of these styles [*journalese, Western romance, etc. in 'At Swim-Two-Birds'*] as Brian O'Nolan's, as distinct from being in the Joycean manner, is that each language is turned in on itself, self-conscious and critical. Each defines not a conscious evolving vision but a separate plane of reality.

(247)

I linguaggi nella scrittura comica sono tutti improntati alla riproduzione del marasma caotico che è la lingua – e la vita. Non tendono tutti verso la visione dell'artista ma sono mostrati al lettore più o meno come si presentano realmente, fornendo gli indizi in ordine sparso e indicando che la soluzione è da cercare al di fuori del libro. E questo pensiamo che sia uno dei tratti pregevoli della scrittura comica: non cercare d'ingannare presentando un mondo perfetto, ma mostrare la realtà ancora più imperfetta di quello che è, e ridendo esorcizzare l'*horror vacui*.

A proposito del 'literary', O'Nolan stesso, oltre ad aver fatto di JJ (anzi JAJ – James Augustine Joyce, come amava chiamarlo) un personaggio di un suo libro (*The Dalkey Archive*), ne ha spesso tirato in ballo alcune e-

sternazioni, tratte dai suoi libri e dall'esagerata panoplia di studi critici e staticamente in ammirazione del cantore dell'*Ulysses*. Fra tutte le *columns* in cui lo citò, alcune ricordate anche da Mays, quella del 16 giugno 1954 è sicuramente la più "monografica" di tutte. La data di pubblicazione non è frutto del caso: O'Nolan partecipò, assieme a Patrick Kavanagh, Anthony Cronin, John Ryan e 'Con' Leventhal, più Tom Joyce in rappresentanza della famiglia dello scrittore, ad una passeggiata rievocativa che nelle intenzioni doveva ripercorrere fedelmente i luoghi e le ore di Dublino che appaiono sullo sfondo delle peregrinazioni di Stephen Dedalus e Leopold Bloom. In realtà, si trattò di un tentativo andato piuttosto male, con lo stesso O'Nolan che arrivò già ben gonfio di alcol all'appuntamento quel mattino, e gli altri che, imitandolo a poco a poco, non arrivarono oltre il quarto capitolo. Tuttavia, fu l'inizio –o l'invenzione– di una tradizione che avrebbe portato fortuna a quel Paese in cerca di legittimazione e di epopee autoctone che era l'Irlanda. Se provate oggi a recarvi a Dublino in quel giorno, vedrete festeggiamenti che farebbero impallidire il *Tóstal* che Myles tanto deprecava –ma anche la bilancia dei pagamenti irlandese farebbe impallidire quella di cinquant'anni fa. Ed ecco l'articolo:

J-DAY

THIS IS A SMALL, shy and simple article. It can be written only within the week or so in which a number of courageous men made off with about 200 rifles and a lesser amount of other lethal gear.

Every man concerned could have been shot dead. Why did they risk so much for so little?

* * *

THIS SHEER impulse to rebel, without regard to reason or results, is likely to be publicly commemorated this day. It is June 16th –and James Joyce wrote half a million words about what happened in Dublin on June 16th, 1904. The book is called "Ulysses" and is really the record of what happened a bona-fide traveller that day, with, impaled in the text, an enormity of "philosophical material."

In this task Joyce did not go into somebody's workshop and choose the tools he needed: he took the whole lot. Thus does one find side by side monasticism and brothelism. St. Augustine himself perceived and recorded the "polarity" of virtue and vice, how one is integrally part of the other, and cannot exist without it. But not until James Joyce came along has anybody so considerably evoked depravity to establish the unextinguishable goodness of what is good.

* * *

I DO NOT WISH to provoke still another world war by invading America's monopoly of comment on the value of Joyce's work. People who insist that there is a junction of Cuffe street and Grafton street are, clearly, persons with whom not to

argue. But I think I will risk a few remarks about Joyce, on the understanding that criticism without censure is intended.

Joyce was in no way what he is internationally acclaimed to be—a Dubliner. In fact there has been no more spectacular non-Dubliner. Not once did he tire of saying that he was never at home. This absence may have been a necessity of his literary method, but it has often occurred to my irreverent self that maybe he hadn't the fare.

Joyce was a bad writer. He was too skilled in some departments of writing, and could not resist the *tour de force*. Parts of "Ulysses" are of unreadable boredom. One thinks of a violinist corrupting with "cadenza" a work wherein the composing master had in text practised masterly abstention from fireworks. Beethoven had a big row with the violinist Kreutzer on this very point.

Joyce was illiterate. He had a fabulously developed jackdaw talent of picking up bits and pieces, but it seems his net was too wide to justify getting a few kids' schoolbooks and learning the rudiments of a new language correctly. Every foreign-language quotation in any of his works known to me are wrong. His few sallies at Greek are wrong, and his few attempts at a Gaelic phrase are absolutely monstrous. Anybody could have told him the right thing. Why did he not bother to ask?

* * *

THAT LAST QUESTION evokes a complementary question, of which there is no mention on the horizonless bog of American exegesis. Was the man a leg-puller? Was "Finnegans Wake" the ultimate fantasy in cod? Did he seek to evolve for himself, chiefly by talking in strict confidence to stooges, mostly American, a mythical personality? Did...(pardon me while I swallow this yellow capsule)...James Joyce ever exist?

* * *

IT SEEMS he did, and that he done what he done. There is something intimidatingly authentic about print. My own first contact with the man in a literary collision was a quotation fired at me. This: "I go to encounter for the millionth time the reality of experience and to forge in the smithy of my soul the uncreated conscience of my race."

Many a time had I read that piece with admiration. In recent years I have asked a few wise men what the words mean. They mean nothing.

But are they intended to mean nothing, in the sense of meaning something exact? Or are they intended to suggest an imponderable theme for reflection, as night—day—life—death—are used in various patterns in "Finnegans Wake?"

* * *

JOYCE'S MAIN WORK, "Ulysses," is "not banned" in Ireland, which means simply that any person asking for it in a bookshop would probably be lynched. Parts of it are pornographic, though the motive appears to have been of the best; Bernard Shaw acknowledged the purity of Joyce's mind, and his skill and courage in presenting a portrait of *fin de siècle* brutality and horrors are evident in a letter which Miss Patricia Hutchins quotes in her interesting book, "James Joyce's Dublin." I ask—though no Bowdler I—is it not a great pity that an expurgated edition of "Ulysses" is not published, *virginibus puerisque*?

It would surely establish the utterly ignored fact that Joyce was among the most comic writers who have ever lived. Every time I get influenza I read about The Citizen and his Dog; penicillin has nothing on them.

* * *

IT IS NOT EASY to close up satisfactorily this unpremeditated note. A number of ideas come to the surface.

Here is one. Would it appear blanshardish for a committee of reputable Dublin citizens, in Mansion House assembled, to petition the Holy Father to do what a distinguished predecessor did, and suppress the Jesuit Order, and turn Clonghowes Wood College into something else?

Who can be answerable for James Joyce if it be not the Jesuits?

(16th June 1954)

Per uno scrittore che si è sempre sentito dare dell'imitatore o del 'deeply influenced' da Joyce (neanche fosse una malattia), le frecciate scoccate dalle colonne del giornale sono state anche troppo poche. In ogni caso non andrebbe valutata come una ritorsione personale, quanto piuttosto come un uso legittimo che O'Nolan fa del personaggio Joyce che è velocemente entrato dalla porta principale nel canone della letteratura inglese. Quel Joyce, assunto a categoria dello spirito nella critica letteraria in maniera rapidissima, non è un concorrente per il comico O'Nolan: come si può combattere contro chi non esiste più? Joyce morì poco dopo aver letto *At Swim-Two-Birds*, nel 1941, e non è detto che i due fatti non siano collegati. È invece appunto un'istituzione sociale, un dogma della *sfera convenzionale di significato* che lui si sente autorizzato a trattare comicamente al pari degli altri. Joyce non è più una persona ma un personaggio, esattamente come lo furono Flann O'Brien e Myles na gCopaleen, quindi di lui si può fare ciò si vuole, anche fargli commentare la situazione dell'ermeneutica della Chiesa:

You might say that I have more than one good motive for wishing to become a Jesuit father. I wish to reform, first the Society, and then through the Society the Church. Error has crept in...corrupt beliefs...certain shameless superstitions...rash presumptions which have no sanction within the word of the Scriptures.

(*The Dalkey Archive* : 180)

Per poi giungere, nella tipica foga dell'artista come lo si rappresenta, a fargli dire che, in base a precise premesse di ordine teologico, è necessario che si faccia prete: 'I have to get into the Jesuits, you might say, to clear the Holy Ghost out of the Godhead and out of the Catholic Church.' (184)

Lo stesso O'Nolan, in un saggio a rara firma 'Brian Nolan', "A Bash in the Tunnel", che dà anche il titolo alla raccolta di saggi su Joyce curata da

John Ryan (Ryan 1970), dice cosa pensa di Joyce in un medium che potremmo considerare attendibile:

Joyce spent a lifetime establishing himself as a character in fiction. Joyce created, in narcissus fascination, the ageless Stephen. Beginning with importing real characters into his books, he achieves the magnificent inversion of making them legendary and fictional. It is quite preposterous. Thousands of people believe that there once lived a man named Sherlock Holmes.

(19)

Il che conferma ciò che abbiamo finora sostenuto a proposito dell'uso fittizio di nomi di persone reali che vengono fatti personaggi: Joyce aveva sperimentato prima di O'Nolan anche questo, mettendo molto di se stesso sotto il nome di Stephen prima in *Stephen Hero* e poi nel *Portrait of the Artist as a Young Man*, ma O'Nolan ha ribaltato la situazione includendo Joyce, stavolta chiamandolo 'James Joyce', ben sapendo che anche lui avrebbe apprezzato, dal momento che lo 'humour, the handmaid of sorrow and fear, creeps out endlessly in all Joyce's works' (20). O'Nolan considerava Joyce un comico, un collega che era stato tacitato nella sua spinta anticonservatrice da una massa di critici che non hanno visto in lui che un canonico da porre insieme agli altri, senza sottolineare a sufficienza la sua tensione verso il riso e la derisione. Oltre all'articolo del 1954 citato sopra, Myles pubblicò l'anno precedente un altro articolo celebrativo per il 49° del "giorno di Bloom":

in a 1953 Bloomsday "Cruiskeen Lawn" [...] printed a "collaboration" with Joyce on a portion of *Ulysses*, and ended with the proposal that Shakespeare be remade, using established characters in unexpected roles. (Flann O'Brien had already turned a similar feat in *At Swim Two Birds*.)

(Orvell & Powell 1975 : 59)

James Joyce è uno scrittore che fin quasi da subito dopo la pubblicazione dello *Ulysses* è stato considerato canonico. Già secondo Elizabeth Bowen, che ne scrisse un *obituary* in *The Bell* ("James Joyce", Bowen 1941), parlando a nome dell'Irlanda, diceva: 'His death, since he went away so long ago, need not estrange him from us, but rather bring him back' (49). Nessuno si sognerebbe di reclamare scrittori senza importanza, anche se magari

incomprensibili per i lettori dell'epoca. La stessa Bowen affermava e confermava: 'One may say that he ended by laughing so much that he could not speak' (44) e

We do not [...] expect *information* from a symphony or the sound of waterfall. *Finnegan's Wake* [sic], like music or a long natural sound, acts on us. We are affected, profoundly, instead of being informed, Sense has been sacrificed to sensation.

(46)

Anche per Vivian Mercier (Mercier 1962 : 210 segg.), Joyce appartiene a quel ramo della tradizione comica irlandese che si occupa specificamente di parodia, tanto da titolare persino il capitolo 8 del suo famoso *The Irish Comic Tradition* "James Joyce and the Irish Tradition of Parody", mettendolo così a capo dei parodisti irlandesi di tutti i tempi. Ma anche il canone letterario inglese lo aveva accolto subito a braccia aperte, grazie anche al particolare favore che l'*academia* americana gli ha sempre concesso. Essere in un canone, però, comporta alcuni svantaggi, tra cui il fatto di costituire pietra di paragone per altri che nel canone non rientrano.

Molto spesso, i critici tendono ad affrontare il problema del rapporto fra uno scrittore ed un altro in termini di "influenza", termine-ombrello che può avere tanti diversi significati per nulla affini. "Influenza" è comunque un termine comodo perché designa un fatto inequivocabile: ogni elemento, nella vita di ciascuno, esercita la sua influenza per il solo fatto di esistere. Un oggetto può influenzare la nostra visione del mondo, se con quell'oggetto ampliamo la nostra percezione. Una banale sedia a rotelle amplia, e di molto, la percezione che un infermo ha della vita, consentendogli un movimento che altrimenti non avrebbe, quindi lo influenza; figuriamoci quali modifiche possa portare una persona, o un altro scrittore, con tutto il suo carico linguistico e metodologico. Fermarsi al fatto ovvio che O'Nolan ha utilizzati temi e modelli che altri hanno usato prima di lui —perché li ha usati— non ci è d'aiuto quanto lo sarebbe il proseguire il ragionamento oltre il pregiudizio e vedere invece che cosa c'è in O'Nolan che in Joyce non c'è: considerare il contesto in cui ha posto nella sua opera ciò che ha utilizzato e vedere se

l'effetto che ottiene è proprio lo stesso —e quindi accusarlo di banalità, o di copiatura— oppure se la citazione posta in un nuovo humus risulta feconda di nuove visioni. È in un certo senso un'applicazione *à rebours* —per nominare un libro che certamente ha influenzato O'Nolan— del concetto di *bisociazione* di cui abbiamo molto parlato, dal momento che partiremmo dal risultato già ottenuto per estrapolare o per tentare di ricostruire il procedimento che lo scrittore ha intrapreso.

Ci sembra che con Joyce non vengano gli stessi pesi e misure che si applicano con O'Nolan, dal momento che l'eclatante calco che egli fa delle vicende di Odisseo non ha scomposto più di tanto i suoi critici, almeno non tanto da far loro affermare che l'ombra di Omero gravava troppo pesante di lui da farlo soccombere come scrittore dotato di una sua autonomia. O'Nolan prende ciò che il suo tempo gli dà quanto a movimenti culturali, ovviamente, ma plasma la materia in una maniera che non ricalca quella di Joyce, così come Joyce non ricalca Omero, e se ne differenzia in modo radicale. Se alcuni critici sostengono senza mezzi termini che O'Nolan odiava Joyce e tutti i riferimenti a lui sono testimonianza di questo fastidio che provava nell'esservi costantemente accostato, come William M. Chace (“Joyce and Flann O'Brien”, Chace 1987)⁴², ce ne sono altri che comunque non esitano a comparare sempre e comunque i risultati di O'Nolan a quelli di Joyce perdendo però di obiettività e considerando la fama che hanno ottenuto presso la critica piuttosto che il valore e la diffusione pubblica delle loro opere, come John Cronin, nel volume *Irish Fiction 1900-1940* (Cronin, John 1992)⁴³

⁴² Il critico ipotizza addirittura una strategia di discredito dovuta all'odio e all'invidia che Brian O'Nolan avrebbe attuato deliberatamente negli anni, in tre punti: ‘This, then, is the intricate three-part strategy undertaken by O'Brien to deal with the weight of Joyce's reputation: 1. To say that the English he mastered is no great medium at all; 2. To promote the scrambling of things dear to him; and 3. To have “The Plain People of Ireland” superstitiously denigrate, while being ignorant of, his greatest achievement.’ (Chace 1987 : 148-149)

⁴³ D'accordo con l'analisi di Bernard Benstock, che cita, Cronin afferma: ‘O'Brien's chosen weapon is irony and it is, as Benstock remarks, an irony without a centre of gravity. [...] This weakness [*tendency to 'cold feet'*] Benstock ascribes to O'Nolan's failure to achieve a Joycean distance from his target through the well-tried strategy of exile’ (Cronin, John 1992 : 180). A parte il fatto che secondo noi entrambi i critici non hanno compreso quale fosse effettivamente il ‘target’ di O'Nolan, perché Joyce non parla tanto *agli* irlandesi quanto *degli* irlandesi, mentre O'Nolan vuole parlare essenzialmente al “Plain People of Ireland”, dal momento che scrive sull'*Irish Times*, nei confronti del quale il distanziamento sarebbe quin-

e come Miles Orvell e David Powell nel saggio “Myles na Gopaleen: Mystic, Horse-Doctor, Hackney Journalist and Ideological Catalyst” (Orvell & Powell 1975)⁴⁴; altri ancora infine sottolineano le fonti letterarie a cui O’Nolan ha attinto senza attribuire troppa importanza all’onnipresente JJ, o almeno ponendolo al pari di altri come i poco considerati Huxley e Huysmans (come Mays, in Mays 1974 e nel saggio “Literalist of the Imagination” in O’Keeffe 1973, e Joseph Browne in “Flann O’Brien: *Post Joyce or Propter Joyce?*”, Browne 1984).

Il focus del discorso sul rapporto fra O’Nolan e Joyce si è negli ultimi anni spostato dall’ormai insostenibile posizione della filiazione verso quella di un’originalità misconosciuta. È il caso dei lavori monografici più recenti su O’Nolan, quelli dei già citati Booker (Booker 1995), Hopper (Hopper 1995) e Donohue (Donohue 2002), i quali come abbiamo detto esplorano finalmente alcune delle implicazioni che la scrittura comica fornisce senza limitarsi alla superficie “divertente”, come il rapporto con il postmodernismo, con la carnevalizzazione e con il giornalismo nella società dell’informazione. Tuttavia ambivalente è il caso di Booker, il quale nell’introduzione al suo lavoro dice:

O’Brien has usually been read as gradually drifting away from experimentalism and toward realism in his later work, even by critics who note with a certain amount of perplexity that his late work doesn’t really seem conventionally realistic, either. This narrative of O’Brien’s career is usually accompanied by the suggestion that his change in direction was principally triggered by a reaction against the overwhelming influence of Joyce.

(M. Keith Booker 1995 : 6)

di fatale, non capiamo perché avere un’ironia *senza* centro di gravità, e quindi, immaginiamo, cosmica, debba essere una debolezza.

⁴⁴ Parlando di *The Hard Life* e *The Dalkey Archive*: ‘O’Nolan’s limitations are symptomatically revealed in his attitude towards Joyce. [...] O’Nolan was at least the equal of Joyce in the creation of dialogue; but, again, he does not make us care about his characters in the way that Joyce does. And that of course is because finally the author himself does not.’ (Orvell & Powell 1975 : 67) A loro parere il criterio esclusivo di giudizio della bontà di una scrittura è unicamente la coerenza o meno nella costruzione di un personaggio. A nostro parere, come abbiamo evidenziato, la centralità della lingua in O’Nolan permette di passar sopra a deficienze strutturali del genere, focalizzandoci invece sull’effetto che provocano le lacune nel lettore. Lacune studiate come quelle di O’Nolan risultano infatti pezzi “riusciti” dal momento che comunque la storia possiede un ritmo e dei motivi che risultavano effettivamente comici a lettori nell’Irlanda degli anni ’60, anche se magari ora lo sono meno. Si veda la precedente citazione di Elizabeth Bowen per capire quanto gli scrittori irlandesi medesimi abbiamo compreso dei personaggi di *Finnegans Wake*.

Lascia quindi supporre che nel corso del lavoro dimostrerà l'infondatezza delle tesi, e anche parlando successivamente dell'ultimo romanzo dell'autore, sostiene che '*The Dalkey Archive is an extended assault on monologism, mastery, and authoritarianism*' (M. Keith Booker 1995 : 105); alla fine però non si discosta poi molto dalla linea consueta, finendo per ipotizzare anche lui un rapporto con Joyce di stretta interdipendenza, anche se guidata da una costante critica del Maestro:

O'Brien's extended, career-long critique of Joyce indicates his suspicion of Joyce's mastery of the craft of authorship; and so perhaps it is entirely appropriate that O'Brien faltered in achieving such mastery. This is not to say that O'Brien cleverly and intentionally failed to master his own material in order to make a point. But *The Dalkey Archive* ultimately exceeds any intentions that O'Brien might have had and that the untidiness of this excess in many ways tends to enrich the book as a thorough-going critique of mastery in general.

(M. Keith Booker 1995 : 120)

Riguardo invece al lavoro di Hopper, è piuttosto controversa l'attribuzione ad una corrente letteraria così particolare come il postmodernismo. Ci resta il sospetto che il lavoro sia una provocazione per portare finalmente O'Nolan fuori dall'orbita critica centripeta del pianeta Joyce, cosa per cui resterebbe meritorio in ogni caso. Imhof, uno dei primi critici di O'Nolan ed insigne studioso della letteratura irlandese, scrive così del postmodernismo nel suo studio su Banville, *John Banville. A Critical Introduction*:

Postmodernism, if there really is such a thing, is at best a cultural, not so much a literary phenomenon. In literature, and specifically in fiction, most of the so-called postmodernist characteristics were implicit in modernism. Much even goes back to romanticism. Self-reflexiveness, that alleged hallmark of postmodernist narrative discourse, dates back further still: to Sterne and Cervantes.

(Imhof 1997 : 12-13)

Resta comunque, quello di Hopper, un punto di vista valido e ben argomentato, anche se non ci trova d'accordo sul fenomeno del postmodernismo in generale. È vero che non ci si può sempre appellare al passato e la contemporaneità ha tutte le ragioni di rivendicare la sua individualità rispetto

all'infanzia della civiltà; ma i temi che Hopper affronta (l'uso del codice metonimico per il sesso, l'ironia onnipresente, la tecnica del *pastiche*) e giudica propri del romanzo postmoderno, noi li vediamo propri del comico in sé. Tuttavia, se un lavoro del genere è stato concepito ai nostri giorni, non ci sentiamo di escludere che il postmodernismo esista e sia nient'altro che il comico portato al potere di criticare non solo le istituzioni (cosa che secondo noi fa di norma) ma anche se stesso, venendo per di più ascoltato e ritenuto un modo serio dell'espressione. Il fatto che molti comici a un certo punto della loro carriera diventino considerati "opinionisti" o addirittura "politologi" ci dà molto da pensare riguardo questa possibile interpretazione. Se fosse vera, la giudicheremmo però una grave degenerazione che imporrebbe al più presto di ripensare i canoni su cui abbiamo costruito la civiltà. Se qualsiasi figura di riferimento sociale fosse infatti affidabile e monologica, verrebbe a mancare quello che è stato il ruolo del comico finora, la critica al potere stesso: ogni figura acquisirebbe dignità d'ascolto e tutti si procederebbe verso un'omologazione alle richieste di tutti. Cosa, naturalmente, impossibile per concetto e per natura.

Sebbene questi ultimi che abbiamo visto siano lavori che noi consideriamo parziali, sono comunque degli studi che aprono delle strade verso un apprezzamento più ampio per il lavoro di questo scrittore. Declan Kiberd, che di Joyce e di O'Nolan ha trattato diffusamente nei suoi felici e influenti studi sulla letteratura irlandese, non vede più come così chiaro il lavoro che O'Nolan avrebbe operato sul materiale di esclusiva proprietà di Joyce. Dice infatti, anche se in modo sfumato:

The problem of language confronting an Irish author in English had not changed all that greatly since the time of Joyce. It might be summed up in the fact that all of O'Brien debunking of Joyce were parodies of a parody, since there was no definitively Joycean style.

(Kiberd 2000 : 507-508)

La nostra opinione, come abbiamo ormai ribadito diverse volte nel presente studio, è che il comico sia una manifestazione dello spirito per la quale non è sufficiente affrontare monologicamente tale o tal'altro aspetto.

È necessario inquadrare prima di tutto il comico in un contesto sociale e culturale, e quindi considerare le opere prodotte come espressione di una figura sociale dallo statuto ben definito, autorizzata a interagire per la formazione della cultura non imposta dall'alto, ma *in comune* con la Repubblica dei lettori, dall'interno e dall'esterno, approvando e contestando onde generare dibattito e presa di coscienza. Lo scrittore comico lo vediamo come il miglior rappresentante del dialogismo di cui parla Bachtin, ma non lo intendiamo solamente come uno scrittore che *rappresenta* il dialogismo nelle sue opere, bensì come *attivamente* dialogico nella società reale tramite —e nelle— sue opere, contribuente fattivo alla costruzione della *cultura in comune* la quale è una cultura *reale*, che influisce alla fine nella percezione del mondo anche di chi lettore non è. Le somiglianze sono state fin troppo a lungo dette e ribadite; noi vorremmo invece sottolineare l'unica, fondamentale differenza che sussiste fra O'Nolan e Joyce: O'Nolan, grazie soprattutto alla lunghissima e prolifica esperienza giornalistica, ha potuto avere un contatto continuo e influente con le persone e sulle persone, facendo dei suoi lettori degli attivi *attori* sulla scena sociale, stimolando il dibattito culturale con le sue *columns* dagli argomenti i più disparati. Cosa che Joyce, purtroppo, dall'alto del suo genio comico espresso nello *Ulysses* e in *Finnegans Wake*, non ha fatto, dimostrandosi più alla portata di critici in cerca di significati oscuri che a quella dei lettori comici, pur colti. Purtroppo, perché questo Joyce è una creatura dei critici che ne hanno fatto un monumento erme(neu)tico, ai quali, come dice O'Nolan, nulla si può contestare perché 'people who insist that there is a junction of Cuffe street and Grafton street are, clearly, persons with whom not to argue' ('J-Day', v. sopra). Come ha sottolineato Hopper: 'In the final analysis, and although O'Brien admires Joyce intensely, he remains suspicious of Joyce's elitism and inaccessibility to the general reading public' (Hopper 1995 : 40). Ma almeno ha dato all'Irlanda un giorno festivo in più.

Un altro scrittore che l'Irlanda ha regalato a noi e al mondo delle lettere in questo ultimo secolo è Samuel Beckett. C'è chi sostiene che la scon-

volgente scoperta della sua ascendenza russa ⁴⁵ abbia contribuito molto alla sua decisione di allontanarsi dall'Irlanda, e alla scelta di giostrarsi tra il francese e l'inglese nella sua fortunata produzione drammatica e narrativa. L'esilio linguistico che scelse per liberarsi, come ebbe a dire, della 'English logorrhea' che lo affliggeva, gli fu propizio e infatti arrivò alla fama con il suo dramma scritto in francese *En attendant Godot*, nel 1953. Scelse poi come pratica quella di scrivere per il teatro innanzitutto in quella lingua, che gli riusciva più essenziale, per poi tradurre il risultato in inglese. Ma fu autore anche di molti racconti e romanzi, la maggior parte dei quali anch'essi inizialmente pubblicati in francese dopo lo spartiacque del 1953, e quasi subito tradotti in inglese dallo stesso autore. Il primo fu *Murphy* (pubblicato appena prima di *At Swim-Two-Birds* nel 1938), seguito da *Mercier et Camier* (1946; in inglese 1974), *Watt* (1953), la cosiddetta "trilogia" composta da *Molloy* (1950; in inglese 1959 rist. 1975), *Malone Meurt* (1951; in inglese *Malone Dies* 1975), *L'Innomable* (1952; in inglese *The Unnamable* 1975) e *Comment c'est* (1961; in inglese *How it is* 1964). Queste sue opere spesso oscurate dal teatro, secondo la profezia di Kiberd in *Inventing Ireland*:

Three hundred years from now, Beckett will be remembered more for his prose than his plays, and not only because he wrote some of the most beautiful prose of the twentieth century but also because he was in such texts a supremely religious artist. [...] Beckett always wrote out of the conviction that theology was too important to be left to theologians.

(Kiberd 1996 : 454)

Oltre alla religiosità che Kiberd cita, i suoi romanzi posseggono quello che ci interessa maggiormente, ovvero la fondamentale qualità del comico. Come Joyce, anche Beckett oggi è entrato a far parte del canone della letteratura inglese e mondiale, osannato e studiato mentre era ancora in vita, onorato del Premio Nobel che Joyce non fu ritenuto degno di avere (sebbene

⁴⁵ Affermò infatti in una rara intervista di appartenere ad una famiglia di antiche origini centrasiatriche, che per motivi imponderabili arrivata in Irlanda modificò l'impronunciabile cognome *Uzbekettšvili*, che in georgiano significherebbe più o meno "figlio dell'Uzbekistan", nel più familiare *Beckett*, per poi millantare ascendenze ugonotte francesi e parentele col santo ucciso a Canterbury per spirito d'integrazione nella nuova Patria. Cfr. al proposito le biografie *Beckett/Beckett* di Vivian Mercier (Mercier 1977) e *Samuel Beckett. The Last Modernist* di Anthony Cronin (Cronin, Anthony 1997).

molti, inclusa la devota Bowen, lo implorassero per lui). Gli studi sulla sua opera sono innumerevoli, e la stessa mole di tanto scavare ha soppresso anche nel suo caso la spinta comica che invece pervadeva le prose dell'autore. Successe per l'apprezzamento critico del suo corpus quello che Kiberd ci dice della figura di Bloom:

In retrospect, it is clear that Leopold Bloom –intended by his creator to speak as an ordinary man outraged by the injustice of the world– had outraged the world by his very ordinariness.

(Kiberd, Introduction to *Ulysses*; Joyce 1992 : xix)

Beckett, del quale poco è mai stato studiato del rapporto con l'opera di Brian O'Nolan, riteniamo che invece abbia molti punti di contatto con lui. Innanzitutto la versatilità artistica: Beckett è universalmente noto per i suoi lavori teatrali e solo in secondo luogo per i suoi romanzi. Tuttavia il livello della sua narrativa acquista valore proprio alla luce del suo lavoro drammatico: così come per O'Nolan si sono analizzati quasi sempre i romanzi senza tener conto del lavoro giornalistico, che è invece il lavoro che lo poneva a più diretto e costante contatto con il pubblico, di Beckett si è detto moltissimo della parte del suo corpus che era più a contatto con il contesto di reazione immediata, e cioè il teatro, tralasciando o comunque mettendo in secondo piano i romanzi invece che analizzarli secondo uno schema comico che potesse includere la ricerca di una reazione del lettore.

Potrebbe sembrare un'analogia basata su un chiasmo un po' azzardato, ma a nostro parere ci sono molti fili che legano le esperienze dei due autori che legittimamente autorizzano una lettura di questo genere. A cominciare proprio dal "logorroico" *Murphy*, che dipinge un personaggio affine per certi versi al Nolano Trellis e al narratore senza nome di *At Swim-Two-Birds*, preda dell'indolenza ma anche della tensione a ricavare dal mondo un senso che vada al di là delle "puppet personalities" che contornano il protagonista. Beckett sarà affascinato come O'Nolan dal tema dell'indolenza che rappresenterà ancora tramite Belacqua (che conosciamo già dall'Inferno dantesco appunto nel girone degli accidiosi) in *More Pricks Than Kicks*, raccolta di racconti che precedette *Murphy*.

Coming to terms with the novel requires coming to terms with Murphy himself, the only character in the book who ‘is not a puppet’ and, indeed, there might be something to be said for beginning one’s reading of the novel with the sardonic authorial explanation of ‘Murphy’s mind’ with which we are lengthily supplied in Chapter 6.

(Cronin, John 1992 : 163)

La spiegazione della ‘Murphy’s mind’ avviene appunto nel capitolo 6 non perché l’autore abbia qualche speranza che il lettore cerchi di capire meglio il suo personaggio ma appunto per confondergli le idee, dal momento che centro del romanzo è l’inafferrabilità seria del mondo che risulta in una visione altamente comica (anche se per certi versi disperata) dello stesso. Come dice sempre John Cronin, se Beckett avesse voluto istruire il lettore, o guidarlo verso una determinata lettura, ‘he would have made this his opening chapter!’ (ibid.). Leggendo la descrizione di Celia, la donna per la quale il protagonista sente un qualche sentimento che di tanto in tanto lo desta dalla ricerca dell’apatia, non si può non vedere un atteggiamento tassonomico simile a quello che ha O’Nolan nei riguardi dello zio in *At Swim*:

Age	Unimportant
Head	Small and round
Eyes	Green
Complexion	White
Hair	Yellow
Features	Mobile
[...]	
Upper arm	11’
[...]	
Wrist	6’
Bust	34’
[etc.]	

(Cit. in Imhof 2002 : 6)

Esattamente come in O’Nolan, l’effetto che ottiene l’autore è di apparire tutto fuorché onnisciente. Nello sforzo di tutto descrivere, appaiono sempre più grosse le falle del racconto che il narratore non arriva a coprire. O’Nolan, nella sua carriera non ha mai abbandonato quello stile comico del finto *savant*, proprio di Myles *et alii*, che si pone come un padre nei confronti del pubblico per istruirlo, salvo poi rivelare lacune patenti o sottilmente

nascoste che pongono lo stesso pubblico in posizione di critica costruttiva. Imhof dice di Beckett:

In short, the (omniscient) narrator in *Murphy* serves the purpose of exposing his own redundancy within the context of his own narrative construct by proving to be incapable of effecting integration and signification. (8)

Lo stesso avviene nei romanzi successivi, che tutti rivelano questa attitudine a sconcertare il lettore ponendolo di fronte a situazioni non usuali, in maniera però che non riesca a provare (eccessiva) pietà per i personaggi e quindi possa in tutta libertà sfogarsi nella percezione comica del mondo fittizio:

As for point of view, for the greater part there is a quasi-omniscient narrator, but one that does his job rather badly, not adequately introducing the characters –as in a traditional novel– but making them appear and disappear unexpectedly. (10)

Come O’Nolan, Joyce e tutti i grandi comici, Beckett adora giocare con le parole di modo che il lettore a sua volta si presti al gioco: ‘Finally, Watt turns the order of letters, words and sentences back to front in an anti-language.’ (13) e negli ultimi romanzi la figura del narratore si accentra sempre più in questo lavoro sul linguaggio:

The narrator-figures in *Molloy*, *Malone Dies* and *The Unnameable* personify consciousnesses that are desperately and indefatigably trying to find the right word in order to be able to lapse into silence once and for all. (15)

Ma più che ‘silence’ e ‘anti-language’, che sarebbero sostanzialmente procedimenti monologici ed egocentrici, noi vediamo nel lavoro dell’autore (tramite il narratore) il richiamo al lettore al gioco primordiale e alla consapevolezza del rapporto convenzionale del significato con il suono in un radicale nominalismo infantile; atteggiamenti che in età adulta sono concessi appunto solo al comico, il quale abbiamo detto che agisce al di fuori del sé

in un rapporto dialogico con il suo pubblico, ed ha come metodo di lavoro un presupposto di superiorità del pubblico rispetto al sé. In questo, bisogna dirlo, Beckett è stato un grande comico, perché è riuscito ad agire comicamente nella società, venendo non solo accettato ma perfino canonizzato per questo. Tuttavia, la sua stessa canonizzazione ci sembra sia risultata come un procedimento di inertizzazione dello stesso tipo di quelle che si attuano con i materiali inquinanti, per renderli meno pericolosi e smaltirli assieme a materiali innocui.

Tenendo presenti i criteri che abbiamo presentato nel capitolo precedente, riguardo al linguaggio, l'accento sul rapporto tra *tu* e *io* e il "peso specifico", innegabili tutti in Beckett o in Joyce, sembrerebbero in effetti questi scrittori migliori oggetti rispetto a O'Nolan di quello che abbiamo chiamato lo studio dell'*a(rche)tipico*, il comico nella società; tuttavia manca a loro la dimensione dell'auto-sacrificio e soprattutto del rapporto fitto e continuo con il pubblico che Brian O'Nolan ha avuto e loro no. Il fatto di essere stati assimilati e per certi versi ammansiti dalla critica che ne ha apprezzato diversi aspetti e ne ha taciuti i più controversi, ha fatto di loro degli scrittori canonizzati come innovatori, ma solo secondo i parametri del modernismo e del post-modernismo letterari che relegano il comico ad una dimensione legata al *qui e ora*, senza analizzarne il ruolo in società come una costante temporale.

Ciò che caratterizza secondo noi uno scrittore comico, che come ben sappiamo non appartiene a un'epoca o a un movimento letterario in particolare, è il fatto di porsi contemporaneamente *dentro* e *fuori* della sua epoca, dell'*ethos*, del suo pensiero politico. Il comico è una persona e un modo di pensare la propria società, ma ogni tempo e ogni società hanno il loro comico, che quindi non è necessariamente e solamente moderno o postmoderno. Joyce e Beckett sono stati grandissimi comici nelle loro opere, perché hanno portato nuove voci dall'esterno, hanno criticato la convenzionalità del linguaggio romanzesco e teatrale, esprimendosi proprio tramite romanzi e drammi. Se la loro critica nei confronti della società ha avuto un pregio, questo è quello di essere ancora leggibile, attuale e forte nei riguardi di ciò

che è accettato come *sfera convenzionale*. Joyce e Beckett hanno parlato di argomenti tabù presentandoli in situazioni estremamente comiche, improbabili, giocando col linguaggio fino al punto di 'laying bare' la sua essenziale mancanza di significato assoluto. O'Nolan ha scelto mezzi diversi da questi due grandi scrittori irlandesi, i quali hanno preferito l'esilio, parlando dell'Irlanda mantenendola sullo sfondo o non nominandola nemmeno. O'Nolan ha scelto di parlarne comicamente dall'interno del suo paese, e pertanto ha mantenuto quel legame particolare con il luogo, con l'*hic et nunc* del pubblico giornaliero, parlando del quotidiano tramite *mise en abyme*. Joyce e Beckett nominano a volte l'Irlanda utilizzando nomi di luoghi e di persone che possono ricordarla, ma la loro comicità risulta rivolta soprattutto all'uomo in sé, non all'uomo irlandese. E forse è per questo che le loro opere hanno avuto molto successo in tutto il mondo, perché tutti vi si vedono un po' rappresentati, tutti si sentono un po' coinvolti nei personaggi che sono degli archetipi non solo irlandesi.

O'Nolan è legato al luogo e al tempo, parla e sente, ma soprattutto vive, di cose irlandesi. Quello che però potrebbe sembrare un limite, a nostro parere ha un impatto positivo sull'opera, rendendola più universale grazie al più forte legame con il territorio. Senza nessun intento blasfemo, vorremmo ricordare come i più grandi profeti, Gesù, Maometto, il Buddha, abbiano parlato in tempi e a popoli particolari, non universali, e nelle loro predicazioni abbiano sempre fatto riferimento all'esperienza e alle usanze quotidiane dei loro luoghi. Si dirà che parlavano a gente semplice, che altrimenti non avrebbe compreso il loro messaggio se avessero parlato in termini troppo astrattamente filosofici: ma il comico, in fondo, cosa fa se non parlare in un linguaggio che possa essere comprensibile ai lettori —a *tutti* i lettori— perché questi costruiscano la *cultura in comune* del loro stare insieme? Il paradosso della scrittura di *Finnegans Wake* o degli ultimi romanzi e drammi di Beckett, che si rifugia in un comico che tende alla pura musicalità delle parole è che punta verso un gioco dionisiaco che il pubblico non è più in grado di recepire, risultando così più apprezzata da accademici professionisti dell'esegesi che del dionisiaco hanno qualche cognizione grazie ai loro studi.

O’Nolan negli ultimi romanzi, *The Hard Life* e *The Dalkey Archive* testimonia di come, dopo avere acquisito un seguito significativo, verso la fine della sua vita cerchi di respingerlo, di colpirlo dove sente più male, gettando sale sulla ferita della tradizione ipocrita, degli atteggiamenti tipici scorretti, della presa in giro dell’autorità (ecclesiastica, politica, culturale), per provocare facendo ridere (chi riesce a ridere di ciò) ed esercitare una spinta culturale in una direzione diversa, sacrificando la propria popolarità presso coloro che comunque non apprezzano quelli che all’apparenza sono attacchi ingiustificati. Noi li vediamo come segnali al proprio pubblico di una volontà di cambiamento effettivo, realizzabile con una critica bidirezionale, o *bisociativa*, come può essere solo quella del comico.

Beckett e Joyce fondamentalmente parlavano a un pubblico già ristretto in partenza, accuratamente selezionato in base a precise indicazioni culturali contenute negli stessi testi, ed arrivarono ad un “distillato di pubblico” che non poteva che essere formato da persone che dedicassero la loro intera esistenza ad interpretare gli scritti a beneficio dei lettori, alla maniera in cui il narratore senza nome di *The Third Policeman* si dedica alla composizione dell’opera definitiva sul filosofo patafisico de Selby. Anthony Cronin dice del linguaggio di Beckett:

The beauty and exactness of Beckett’s prose needs no demonstration. He has invented a new instrument, whose beauty is an ironic beauty, not only in the sense that the statements made are ironic, but also in that the syntactical structure of the prose is, in keeping with the author’s purpose, an ironic comment on all syntax and all expression, while even in the “translations into English” –if that indeed is what they are– which Beckett has made, or for which he acknowledges responsibility, its rhythms are as individual and as haunting as any in the language.

(Cronin, Anthony 1982 : 176)

La bellezza della lingua di Beckett è una bellezza ironica, e questo è un dato riconosciuto da qualsiasi commentatore dello scrittore. Tuttavia è tanto evidentemente ironica da porre seri problemi sull’oggetto dell’ironia. Così come in Joyce, anche in Beckett si sono confrontate scuole di pensiero contrapposte riguardo all’interpretazione. Per Joyce, il primo fu Ellmann, che stabilì nei suoi studi e nella sua puntigliosa biografia dell’autore, come stes-

sero nel fondo dello *Ulysses* segrete corrispondenze allegoriche con matrici di pensiero mitiche e, naturalmente, completamente diverse dalla lettera del testo. Come dice giustamente ancora Cronin, a proposito del testo narrativo in generale:

For there is no doubt that the attempt to speak directly of the truth, without a fiction or a mechanism or a construction of any kind, does lead to barrenness and silence. It is the liars who are creative; it is lies which are germinal, even of the truth. And yet, should it not be otherwise? Hence the Unnameable's guilt and agony, whichever course he adopts.

(Cronin, Anthony 1982 : 180)

Se è vero, come spesso ebbe a dire Beckett, che 'telling stories is telling lies', non dovremmo stupirci di questo atteggiamento, né da parte dell'autore né da parte dei commentatori (suggeriamo comunque di rileggere le note sui "commentatori" di de Selby in *The Third Policeman*). Il problema di tanta discordia critica nei riguardi di due autori come Joyce e Beckett, a nostro avviso verte sul fatto che l'autore comico non ha necessità di veicolare tramite la sua scrittura "messaggi" particolari insiti nei doppi significati o nei simbolismi addotti —aggiungeremmo: come invece sono costretti a fare gli scrittori non-comici. La sola scrittura comica di per sé è già sufficiente, a patto che contenga le caratteristiche essenziali che abbiamo delineato nel capitolo precedente parlando di O'Nolan: il "potere alla parola", il decentramento —o se si preferisce, il dialogismo— dalla sola voce autoriale al dialogo coi lettori, e il "peso specifico" nella società. Beckett delle tre cose ha avuto certamente le prime due in massimo grado. Quello che riteniamo invece carente in lui è piuttosto il "peso specifico". Non che gli sia mancato il successo, a lui come a Joyce, ma è mancato sicuramente il rapporto diffuso con la cultura del proprio Paese d'origine e con il pubblico vasto. Sono stati e sono ancora, invece, due scrittori di sicuro molto amati dai critici e dagli accademici, ma questo amore *upper-class* li ha resi purtroppo degli oggetti misteriosi per chi non è un iniziato, e ha inibito parecchio del loro *humour* alle orecchie popolari. Se uno scrittore essenzialmente comico come Joyce giunge a scrivere un capolavoro intraducibile, può significare

due cose: o è una somma presa in giro degli esegeti, e quindi andrebbe letto come si leggono le favole, le filastrocche e le canzoni, ossia badando alla musicalità delle parole senza interrogarsi troppo sul senso che sarebbe secondario; o agli esegeti strizza l'occhio e parla in esclusiva, così però autorelegandosi in un ambito iniziatico, riservato a pochissimi, tra l'altro in discordia fra loro. Se dovessimo scegliere, sceglieremmo la prima opzione. Tuttavia, ad oggi, Joyce ha esattamente la reputazione che la seconda opzione descrive.

Una delle conseguenze di questo atteggiamento elitario e monologico, non-comico, è anche il deprecabile fatto ai nostri occhi che chi abbia tentato di giustapporre O'Nolan a Beckett (come la protocritica Clissmann si augurava nel suo seminale lavoro *Flann O'Brien: A Critical Introduction*, Clissmann 1975) sia caduto a volte nel tranello di far apparire O'Nolan uno scrittore monologico nella tradizione di lettura di Beckett, piuttosto che riscoprire in Beckett la profonda critica comica alla *sfera convenzionale*. È il caso di Francis Doherty, che nel saggio "Flann O'Brien's Existentialist Hell" (Doherty 1989) mette in relazione l'inferno di *The Third Policeman* ai lavori teatrali di Sartre e Beckett, e al romanzo *Watt* di quest'ultimo. Tutto ciò che riesce a ricavare da questo accostamento sembra però ridursi a una visione escatologica dalle forti tinte drammatiche che perde tutto il suo potenziale comico. Watt, non trovando nel vivere la vita —una, due, cento vite— nessun segno di progresso o di insegnamento morale, viene preso per personaggio tragico o addirittura epico, per il quale non esiste redenzione alla tragedia senza fine dell'insensatezza della vita umana. Ma ancora peggio è visto il protagonista senza nome del romanzo di O'Nolan, perché

At least, Beckett's character contemplates his version of life with a measure of self-awareness and a kind of memory, whereas in O'Brien the horror is suggested as being an essential lack of awareness. The reader, but not the narrator apparently, is aware that, once within range of the police barracks, the two accounts, early in the novel and at its conclusion, grow towards identity, and the narrator's exact phrasing, unknown to him but remembered by the reader, comes out again, but as if for the first time.

Beckett does not shrink from metaphysical torment, but O'Brien torments come from a fascination with an intensified world of self-punishment. His is a world

where guilt and disillusion are transposed into being paradoxically both comforting and distressing.

(Doherty 1989 : 66)

Questa visione, alla luce di ciò che abbiamo scritto sul carattere essenzialmente comico di *The Third Policeman*, a dispetto del ‘disturbing’ che ha reso perplesso più di uno studioso, non è accettabile perché relega O’Nolan nel dimenticatoio letterario associandolo a qualsiasi altro scrittore che faccia dei facili drammi esistenzialisti parlando della vita come una successione di visioni pseudo-infernali. Anche un critico solitamente penetrante di O’Nolan come M. Keith Booker ha visto *The Third Policeman* in questa luce, commettendo a nostro avviso un errore grossolano nel ricondurre anche la caratteristica della circolarità soltanto a Joyce:

The circular text, perhaps showing another Joycean influence, is also a favorite form of O’Brien’s. In *The Third Policeman*, the last two pages are largely repetitions of passages that appeared in the book 150 pages earlier, thus indicating that the action of most of the book will be repeated endlessly.

(Booker 1991 : 83)

Se la letteratura moderna, come ebbe a scrivere anche lo stesso O’Nolan, è fatta di *pastiche*, di taglia-incolla di cose già dette da altri, ‘usually said much better’, cionondimeno —e questo vale anche per Joyce e Beckett e qualsiasi altro scrittore si voglia prendere in considerazione— il lavoro dello scrittore è un lavoro della coscienza che spinge a scrivere nonostante tutto: nonostante l’apparente inutilità della scrittura, nonostante l’apparente moderna secchezza delle fonti letterarie, nonostante l’imbarazzante e penoso confronto col passato che sembra sempre un tempo migliore del presente. Ricondurre un tema come quello della circolarità solo a Joyce è ingiusto nei confronti di O’Nolan ma anche pretenzioso in quelli di Joyce, perché la circolarità del tempo e del racconto è un *literary device* vecchio quanto l’uomo. L’idea del tempo circolare per quello che ne sappiamo risale perlomeno alla scuola stoica, e in tempi moderni, prima di Joyce, è stata ripresa con successo da Nietzsche, scrittore raffinato oltre che filosofo —con cui O’Nolan, conoscitore della letteratura tedesca, certamente

aveva familiarità. Restando nella letteratura, basta ricordare come le fiabe o le filastrocche per bambini spesso riprendano con un ritornello un pezzo del racconto precedente, se volessimo ignorare le tradizionali tecniche di *storytelling* di ogni cantastorie che si esibisce per strade e piazze. Noi vediamo in O’Nolan la maestria del menestrello che tramite la suggerita circolarità di un racconto molto lungo come un romanzo, riesca comicamente a riportare il lettore ad una dimensione sociale, ad illuderlo di trovarsi in un vasto pubblico che ascolta il narratore cantare a voce e improvvisare, e cambiare e dirigere la storia ogni volta in modo diverso.

Il lavoro di O’Nolan potrà anche prefigurare una visione infernale-bucolica, ma il senso di questa visione non è certo quello di avere un romanzo *noir* dalle tinte fosche e pessimiste, bensì un lavoro di alta collaborazione autore-lettore, nel quale il lettore arriva alla fine a vedere consacrato a sé il potere della costruzione fittizia, seppure per poco, e nel quale il richiamo alla tradizione della rappresentazione comica popolare dei primi teatri all’aperto è chiaramente rievocata dagli accenni al patrimonio comune tradizionale e dalle aperte richieste di collaborazione esterna al testo, che quindi perde i caratteri di monologismo e incontestabilità tipici del romanzo borghese a cui molti critici —a volte inconsciamente— si rifanno come modello.

L’osservazione che invece apprezziamo, dello stesso Booker, è quella di quando fa notare come

Both O’Brien and Beckett share, above all, a skepticism toward any mode of investigation that would present itself as having a special access to the Truth, whether that mode involve art, philosophy, sex, or anything else.

(Booker 1991 : 94)

Che se vogliamo è un po’ una contraddizione con l’osservazione precedente riguardo al testo circolare: proporre un testo che tramite la sua circolarità volesse affermare una qualche verità riguardo al tempo o l’uomo, sarebbe comunque pretendere di possedere un accesso privilegiato alla verità. O’Nolan non può che essere visto allora come uno scrittore comico che non propone accessi privilegiati alla verità, ma soltanto accessi privilegiati al ra-

gionamento che verso la verità tende, dal momento che non preclude nessun percorso, e anzi favorisce il maggior numero di interconnessioni fra schemi mentali e l'abbattimento (o almeno l'aggiramento) dei tabù. Beckett, a nostro avviso, avrebbe voluto compiere la stessa operazione tramite romanzi e drammi in cui i personaggi, perennemente in cerca di verità o di punti d'appoggio, volevano semplicemente evidenziare l'importanza della ricerca che non si deve mai fossilizzare per troppo tempo su dei puntelli acquisiti: 'fail again, fail better'. Ci ricorda, il *modus operandi* di Beckett, il metodo platonico del dialogo: se la filosofia è ricerca continua che mai si può dire conclusa, tuttavia di tanto in tanto bisogna fissare i parziali risultati raggiunti, comunque nella forma scritta che più rappresenta la fluidità e l'instabilità —e potremmo dire: il non-monologismo assertivo—, ovvero il dialogo, il discorso diretto. Beckett, come O'Nolan, scrive per rispondere a un imperativo di ricerca, e come O'Nolan scrive comicamente non per imporre la sua visione in un'epopea *upper-class* che vada ad arricchire il pantheon del canone tradizionale, ma al contrario per porre la sua opera al servizio della *readership* che ne faccia uno strumento di positiva mutazione, introspezione e interrelazione. Perché solo il comico, come non ci stancheremo di dire, possiede la qualità di coinvolgere in maniera quasi-autoriale il lettore.

David Cohen ha analizzato in molti saggi il rapporto di Brian O'Nolan con i suoi contemporanei, in particolare con Joyce e Beckett. Nella sua tesi dottorale purtroppo non pubblicata (*Conclusion of the Foregoing: James Joyce, Samuel Beckett and Flann O'Brien*, Cohen 1988), il suo lavoro più esteso che coinvolga l'autore, si pone però in maniera non troppo diversa da altri nell'apprezzamento del lavoro di entrambi, affermando tra le altre cose in maniera piuttosto dogmatica che 'Joyce's works are built on complicated systems of allusion.' (82). Inoltre, ponendo a confronto i "complessi sistemi" di allusioni letterarie (specialmente a Shakespeare) che trova in Beckett e in *Ulysses*, con quelli di O'Nolan, Cohen non trova di meglio che constatare:

O'Brien's use of allusion is even more scarce and more transparent than Beckett's and a brief note here will suffice. When one does come across an allusion in *At Swim-Two-Birds*, it is usually identified or explained parenthetically in the

text. In one sense, the narrator of *At Swim* and his educated, literary friends are condemned to allude by the very nature of their position in Dublin society, and we may view this as a direct outgrowth of the allusive banter of Stephen Dedalus and Buck Mulligan in *Ulysses*.

(Cohen 1988 : 90)

Non solo O’Nolan si ispirerebbe a Joyce (come se prima di Joyce non fossero esistiti Swift e Sterne), ma scriverebbe intrappolato in una forma che non si capisce bene perché abbia scelto, dal momento che si rivela una gabbia narrativa. L’unica soluzione per uscire da questa filiazione artistica obbligata, sembra, sarebbe quella di tornare ad essere un autore dispotico che si diverte a spese del lettore:

The narrator’s hell is a hell of reading, and, just as it is the author, not the reader, who can regulate at will the degree of the reader’s credulity, it is the reader, and not the characters, who suffers at the hands of an unscrupulous, despotic author.

(128)

Che, come abbiamo visto, è una cosa che reputiamo falsa parlando di un autore comico. Piuttosto, come invece dice a ragion veduta in un altro punto del suo studio, è da considerare il fatto che forse O’Nolan si è accorto già al tempo di *The Third Policeman* –l’inferno di cui si parla– che si era spinto troppo in là per i suoi tempi e i suoi lettori, non maturi per un comico così radicale. Una volta in *Cruiskeen Lawn*, parlando dell’impossibilità per un attore di recitare senza pubblico, Myles si chiedeva quale fosse il senso di scrivere sapendo di non avere un pubblico. Cohen commenta l’osservazione:

Although it can be dangerous to consider any of Myles’ writings as reflecting the opinions of the man behind the pseudonym, this goes a long way toward explaining why O’Brien stopped writing novels after the rejection of *The Third Policeman*: he could not write if he did not believe he had an audience.

(15)

E ci trova d’accordo: nessun autore scrive se non è cosciente di avere almeno un lettore. Ma è particolarmente giusto nel caso di un autore comico, che ripone fiducia e strategia sulla presenza e soprattutto sull’azione del lettore o dello spettatore nei confronti di ciò che è raccontato. In ultima analisi il

lavoro di Cohen non si poneva comunque l'obiettivo di ricercare influenze reciproche nei tre autori trattati, ma solo di giustapporre tre autori che hanno avuto tre modi diversi di raccontare il loro mondo. Tuttavia, abbiamo notato nella lettura del saggio che Cohen ha invece tratto delle inferenze piuttosto pesanti nella scrittura di O'Nolan e Beckett, facendo di entrambi dei discepoli obbligati del Maestro. È noto che sia Beckett che O'Nolan erano ammiratori dello stile di Joyce, ma dire che i loro procedimenti derivano la loro giustificazione dal fatto che prima di loro abbia scritto Joyce, ci sembra un azzardo e un'ingiustizia nei confronti della letteratura inglese ed europea. Swift, Sterne, Dickens sono completamente dimenticati, e gli umoristi tedeschi come Kraus, Heine, e il Kafka nei suoi momenti migliori di *black humour*, sono considerati come minori rispetto all'autorità di un Joyce che in effetti aveva tutta la sua potenza culturale dispiegata in America, mentre in Irlanda ne parlavano solo le *coterie*. Beckett aveva vissuto a lungo accanto a Joyce, è vero, ma il suo stile non c'entra nulla con quello dell'autore dei *Dubliners*, i temi sono diversi e soprattutto la lingua, quella lingua che è il metodo-medium autocosciente e referenziale privilegiato del comico, attraverso già solo l'impiego del quale arriva a veicolare la *bisociazione*, possiede in Beckett una dimensione essenziale –dovuta certamente alla traduzione, come lui disse– ma al tempo stesso “loquacemente vuota” che ricorda il linguaggio comico del Myles che nell'ansia di tutto dire il più precisamente possibile, sempre più invece evidenzia le falle intrinseche al sistema di segni.

Joyce, contrariamente a quanto sostengono i più, giocava con la polisemia più che con la precisione monologica delle parole (ed il suo massimo sforzo *Finnegans Wake* ne è la dimostrazione), e proprio questa polisemia, a nostro parere, è un tipo di comico che si distanzia dalla lettura comunemente intesa e si rivolge rischiando la canonizzazione non-comica (come in effetti è avvenuto) a una cerchia ristretta piuttosto che al pubblico diffuso. Beckett e O'Nolan non hanno puntato a questo, quanto piuttosto a essere letti dal maggior numero di persone, che con un bagaglio culturale di base anche ristretto potessero comunque andare a teatro o leggere un libro e avere degli spunti di riflessione comica. Booker scrive:

[Watt's] suggestions point toward the principal affinity between Beckett and O'Brien in their use of philosophy: their mutual suspicion of the philosophical drive toward mastery and, particularly, a deep-seated skepticism concerning the ability of epistemological inquiry to reach a definitive answer in relation to the questions it pursues.

(Booker 1991 : 89)

Cosa che, a pensare bene, non accade con Joyce, almeno in apparenza. Joyce è concentrato sul fatto che comunque un'epistemologia, per quanto diversa da quella a lui contemporanea, possa esistere e sia possibile *subito*. Il linguaggio polisemico che impiega, nel tentativo comico di spiegare la realtà, nella sua oscurità non è compreso nella maggior parte dei casi ed è scambiato per linguaggio misterico, profetico. Il linguaggio di Beckett e O'Nolan, invece, nella ricerca di precisione delle parole, il più possibile monosemiche, è immediatamente comprensibile come comico, sia che passi per iperbolico, sia che passi per assurdo, come è stato chiamato il teatro che Beckett ha inaugurato. Beckett e O'Nolan si somigliano per questa diffidenza negli stessi mezzi che impiegano per essere autori, e se si vogliono vedere come pessimisti, lo sono certamente nei riguardi di un'*episteme* che è ben lungi dall'essere un accesso affidabile alla realtà.

La cosa che troviamo maggiormente ingiusta nei confronti di O'Nolan quando viene accostato a dei grandi maestri e artisti della parola e del comico quali sono Joyce e Beckett, è il fatto che si suppone che dei tre lui sia il "fratello povero", quello che ha fatto letteratura per tutti invece che puntare a grandi vette, per forza —perché "fallito", come lo apostrofò persino il suo amico e critico Anthony Cronin— o per amore. E questo, in conseguenza del fatto che nel XX secolo sia Joyce che Beckett sono stati dei grandi innovatori letterari, dai quali però si tende a far discendere, o ai quali almeno si comparano, tutti coloro che sono venuti dopo. O'Nolan ha avuto l'indubbia sfortuna di pubblicare il suo primo lavoro, *At Swim-Two-Birds*, nello stesso anno di uscita di *Finnegans Wake* e poco prima di una guerra europea e mondiale sanguinosa, in un periodo cupo e in un'atmosfera poco favorevole.

La sfortuna è stata anche quella di cimentarsi in un genere, quello comico, che agli occhi di tutti lo poneva in diretto confronto con Joyce, l'ultimo grande innovatore, piuttosto che con la grande tradizione comica in lingua inglese. Tuttavia, ha avuto in vita il suo personale successo, e ci ha lasciato dei lavori senza tempo il cui giudizio è controverso anche per la scarsità di fonti contemporanee riguardo soprattutto il lungo periodo giornalistico.

O'Nolan certamente ha avuto delle influenze, come abbiamo detto prima, ma ognuno le può vedere dove le vuole vedere, e non è detto che un figlio debba per forza ripercorrere le orme del padre o assomigliargli, se poi si scopre che ha passato l'infanzia a casa dei nonni. O'Nolan cita in *At Swim-Two-Birds* eroi delle leggende celtiche come Sweeney e Finn MacCool, o il Pooka MacPhellimey, che figurano nel tessuto del testo trasportati in pezzi lirici di rara bellezza che appaiono comici appunto per il loro inserimento in un contesto comico. Il cosiddetto "gigantismo" di Finn, quando narra, tra le altre sue magnificenze, di come sulla sua schiena possano trovare posto schiere di uomini, spesso riportato come diretto figlio delle vanterie spropositate del Citizen nell'episodio *Cyclops* di *Ulysses*, a noi sembra piuttosto uno stereotipo dello spaccone irlandese —ma si potrebbe risalire ai *Milites Gloriosi* di tutte le letterature— se proprio non si volesse vedere in queste esagerazioni un richiamo alla struttura fondamentale del mito, che ingigantisce fatti, ricompense e punizioni⁴⁶. La maledizione di Sweeney, condannato alla pazzia e al trasvolo perenne di albero in albero per Érin, è causata da non altro che dal getto di un salterio (niente più che un libro, anche se sacro) del monaco missionario Moling in fondo a un lago. Non fu punito in egual misura —anzi, non fu punito affatto— per un omicidio di un confratello dello stesso Moling, avvenuto poco tempo prima nella storia. E che dire della mitica regina Medb, la stessa che invece che combattere Cuchulainn, quando lo vede se lo porta avidamente a letto? In un altro episodio del *Táin* un suo bisogno impellente, nel bel mezzo della battaglia, è descritto talmente abbondante da diventare la fonte di un fiume. Solo per aver fatto un esempio, ci sembra

⁴⁶ Cfr. gli studi di Propp sull'argomento, *Morfologia della fiaba* e *Le radici storiche dei racconti di magia* (Propp 1992).

quindi che O’Nolan abbia tratto i suoi materiali dalla tradizione *as a whole*, piuttosto che da un singolo autore come Joyce.

Altri autori, come ha sottolineato William Chace (Chace 1987), possono essere nominati come fonti di O’Nolan. Ad esempio l’Heine di *Die Harzreise*, o lo Huysmans di *A rebours*, nonché lo Huxley di *Point Counter Point*. Ma noi vediamo anche Laurence Sterne, autore nato in Irlanda, anche se vi ha vissuto troppo poco per avere il tempo di rimanere influenzato da quella terra. Imhof ha studiato in maniera interessante cosa possiamo trovare di Sterne in O’Nolan nel saggio “Two Meta-Novelist: Sternesque Elements in novels by Flann O’Brien” (in *Alive, Alive-O! Flann O’Brien’s At Swim-Two-Birds*, Imhof 1985), e certamente il grande autore di *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* è quello che ci sembra più vicino per spirito all’approccio che O’Nolan ha avuto alla letteratura, comico *funditus*, alla radice. Imhof ha trovato che il legame più evidente tra i due scrittori sia il fatto di scrivere dei meta-romanzi, intendendo così differenziarli dagli anti-romanzi fondamentalmente per il *mood*, positivamente critico nel meta-romanzo, nichilista nell’anti-romanzo. La sua osservazione a nostro parere più importante è:

Tristram Shandy, just as Joyce’s *Ulysses*, has been regarded as a novel *sui generis*, and the two works have been characterized as “ingenious dead-end streets”. On the surface, this seems to be a well-observed verdict; it, however, ignores the fact that there is a whole tradition of comic-experimental, or, as has been suggested in this essay, meta-novelists. [...]

At Swim is [...] rather an example of how the constitutive narrative strategies of this type can be exploited to form another original instance of the meta-tradition.

(Imhof in Imhof 1985 : 189)

La vita letteraria di Sterne si è svolta tutta in Inghilterra, ma ci piace pensare che l’infanzia irlandese sia un fatto che possa avere influito nella sua visione del mondo tanto da portarlo a scrivere un romanzo che ha sconvolto la forma del romanzo fino a quel momento canonica; un romanzo, inoltre, difficilmente replicabile in “correnti” senza drammatiche perdite di effetto

(come ogni momento veramente comico) e per questo molto simile a *Ulysses* e *At Swim-Two-Birds*.

Jonathan Swift, il Decano, è l'ultimo della nostra serie di confronti, ma è il primo per quanto riguarda precedenza cronologica e maestria autoriale nella letteratura in inglese dell'Irlanda. Lì nacque nel 1667 e nella stessa Isola passò la maggior parte della sua esistenza fino alla morte, nel 1745. Anche se spesso viene detto che scrisse con l'ambizione di fiorire letterariamente nell'Inghilterra dei suoi genitori — e che il risultante stile ironicamente aggressivo verso la Chiesa, la politica e i suoi contemporanei in genere deriverebbe da questa speranza disattesa — non si può ignorare il fatto che le sue opere, da *The Battle of the Books*, alla *Tale of a Tub*, ai *Gulliver's Travels*, e senza dimenticare quel capolavoro comico che è la *Modest Proposal*, hanno un sottobosco irlandese, quando non parlano apertamente delle problematiche dell'Isola. La sola *Modest Proposal* basterebbe per farne un monumento al comico, ma scrisse ben di più e altrettanto potente, sempre ergendosi a pilastro sociale contro la decadenza dei costumi.

Swift, infatti, fu un alto moralista. Nella disputa culturale che viene comicamente rievocata nella *Battle of the Books*, egli sostenne i pregi degli Antichi non dogmaticamente contro tutti i Moderni, bensì contro la borghese tensione verso il livellamento del discorso e dell'intelligenza a una piattezza di luoghi comuni. In uno stimolante saggio, Eva Jacek pone a confronto l'aspetto etico-morale dei due grandi, O'Nolan e Swift ("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)*", Jacek 1999). Nell'articolo, dice dei due che

Both O'Brien and Swift are satirists who discover vital traces in pathological forms of speech and charm rigid clichés into elastic frames for wit and insight. [...] O'Brien follows Swift in the tradition of social satire which spotlights language as an index of human pretension and stupidity, the satirist's standard targets.

(Jacek 1999 : 497)

Ci sembra notevole rilevare come in effetti, più che pretenziosità e stupidità, che sono certamente due degli obiettivi preferiti dei comici, è l'illusione umana di trovare dei canoni omnicomprensivi per l'interpretazione della realtà, l'inganno dell'epistemologia assoluta il bersaglio preferito di chi invece sa bene che qualsiasi interpretazione del mondo basata sul linguaggio, che è fallace, non può che essere a sua volta fallace anche di più del linguaggio su cui si basa. A proposito del linguaggio, Jacek nota acutamente che 'For Swift, the linguistic decay signalled the deeper corruptions of the growing Whig consumer class' (499). L'orientamento della crescente classe borghese verso un linguaggio meno aulico ma anche meno sfaccettato e ambiguo porta con sé la conseguenza di un procedimento fossilizzante nei confronti della lingua, una semplificazione di concetti che tende a ridurre la visione della realtà a pochi punti focali. Il linguaggio, potrebbero dire sia O'Nolan che Swift, è sì un metodo imperfetto di interpretazione del mondo, ma rinunciare volontariamente alle sue caratteristiche più peculiari di differenziazione, di dibattito, di confronto per adottare posizioni monologiche, certamente proprie di chi è abituato a misurare il mondo in denari, significa voler fare della lingua non solo uno strumento ancora più imperfetto di quello che è, ma anche pericoloso. Infatti osserva:

O'Brien and Swift's shared ability to turn dead clichés into witty puns may well be a coded political act, a kind of subversion of the dead English cliché through the destabilizing power of the deconstructive Irish pun

(499)

This kind of dexterous wordplay reveals a profound understanding of the elastic nature of language and its consequent moral and political power.

(500)

Un atto come quello comico, specialmente nella forma più classica della satira, ovvero l'aggressione in parole e l'abbassamento violento dell'oggetto del riso, è sempre un atto politico e sociale. Terry Eagleton lo ribadisce più volte nel suo famoso *Literary Theory* (Eagleton 1996a), e ci sentiamo sempre di più di dargli pienamente ragione, anche considerando come siamo giunti a definire il comico nella società. Personaggi come Swift e

O’Nolan non possono non essere considerati come attori sociali in piena regola, rappresentanti con licenza e guide di coscienza popolare che controbilanciano con il dialogo e il riso il potere monocratico delle istituzioni, che pur governando legittimamente, tendono a conservare il loro potere oltre misura. Nella fattispecie, Jacek pone a confronto due opere meno conosciute dei due autori, il “Catechism” di O’Nolan, ovvero le uscite di *Cruiskeen Lawn* che ne parlano, molte delle quali raccolte anche in *The Best of Myles*, e le *Conversations* di Swift. Accostandoli a opere quali *The Devil’s Dictionary* di Ambrose Bierce (pubblicato nel 1911) o il *Dictionnaire des idées reçues* di Flaubert (del 1881), Jacek propone di concentrarsi sulla figura del “relatore imparziale” che sottostà alla finzione compositiva. Come Bierce e Flaubert, O’Nolan e Swift hanno utilizzato lo stratagemma piuttosto vieto in letteratura del racconto riportato, o rinvenuto, o comunque opera di terzi, a loro volta personaggi fittizi. Dice appunto Bierce dei pronomi personali, il cruccio di ogni scrittore:

I is the first letter of the alphabet, the first word of the language, the first thought of the mind, the first object of affection. In grammar it is a pronoun of the first person and singular number. Its plural is said to be *We*, but how there can be more than one myself is doubtless clearer to the grammarians than it is to the author of this incomparable dictionary. Conception of two myselfs is difficult, but fine. The frank yet graceful use of *I* distinguishes a good writer from a bad; the latter carries it with the manner of a thief trying to cloak his loot.

Me, pro.

The objectionable case of *I*. The personal pronoun in English has three cases, the dominative, the objectionable and the oppressive. Each is all three.

(Bierce 2000)

L’utilizzo del dialogo come finta relazione oggettiva di fatti, nella quale si pretende di non essere intervenuti, è ancora una forma molto efficace di comico, perché pone l’accento sul fatto evidente di come le situazioni e le persone siano assurde se guardate con occhi non pregiudizievole. Ci troviamo ancora d’accordo con Jacek quando osserva che ‘The “Catechism” is funny until the seemingly endless list of questions threatens to engulf the reader himself, *hypocrite lecteur*’ (504). Quando infatti il lettore si accorge che fa parte del gioco comunicativo in maniera attiva, che anche lui (o lei) è

oggetto del riso ma può essere anche derisore, il senso può essere di fastidio per molti, ma anche di divertimento maggiore per chi si sente di mettere in gioco i suoi valori nel confronto. Come si potrebbe sentire, infatti, il lettore Whig che prendesse a leggere la *Modest Proposal* come qualcosa di fattibile, al momento di incappare nella famosa frase:

I grant this food will be somewhat dear, and therefore very proper for landlords, who, as they have already devoured most of the parents, seem to have the best title to the children.

(In Kermode & Hollander 1973 : 1769)

Swift, come Beckett, come Joyce e come tanti altri ancora che abbiamo scelto di non affrontare per non appesantire queste pagine ma che tuttavia esistono, sono tutti stati scrittori comici importantissimi per la loro società, oltre che per i loro lettori. Tutti hanno contribuito, come ha fatto O’Nolan, ad una presa di coscienza dei limiti dell’interpretazione grazie allo sfruttamento di una sorta di sovrainterpretazione, un linguaggio spinto ai suoi limiti tanto da gonfiarsi e scoppiare, rivelando l’inconsistenza delle sue fondamenta. Sono stati scrittori i quali si è preferito accogliere nel canone piuttosto che escluderli, perché hanno mostrato, forse meglio degli antichi, quali fossero le falle che tutti preferivano mascherare per mantenere in vita la convenzione, nel convincimento che un cattivo governo è meglio di nessun governo, perché un cattivo governo ha almeno la possibilità di migliorare. In questa operazione hanno perso un certo vantaggio che avevano nella loro posizione di *a(rche)tipici*, scrittori che operano fuori e dentro la società, oltre che fuori e dentro il canone, ma almeno si sono conservati come testimonianze di un passato che non possiamo dimenticare.

I comici sono coloro che guardano al mondo privandolo costantemente dei suoi orpelli in modo da non perdere mai il contatto con la materia bruta, dalla quale sanno che non ci si può allontanare più di tanto da poter dire che è una condizione mai più ipotizzabile. Sfruttando (pre)potentemente un’analogia con il comportamento che gli Sciti (o i governanti) tenevano nei confronti dei Cinici (o i comici), ci piacerebbe concludere dicendo che nono-

stante tutto quello che si possa dire, il miglior modo di definire il comico è questo:

A blackguard whose faulty vision sees things as they are, not as they ought to be. Hence the custom among the Scythians of plucking out a cynic's eyes to improve his vision.

(Bierce 2000, 'Cynic')

Abstract

This study aims at analysing Brian O’Nolan’s literary production in the light of a reconsideration of the role played by his two most famous pseudonyms ,Flann O’Brien and Myles na Gopaleen, behind which he was active both as a novelist and as a journalist. We tried to establish a new kind of relationship between them and their empirical author following recent cultural and scientific surveys in the field of Humour Studies, Psychology, and Sociology: taking as a starting point the appreciation of the comic attitude in nature and in cultural history, we progressed through a short history of laughter and derision, followed by an overview on humour theories. After having established such a frame, we considered an integration of scientific studies in the field of laughter and humour as a base for our study scheme, in order to come to a definition of the comic author as a recognised, powerful and authoritative social figure who acts as a critic of conventions.

The history of laughter and comic we briefly summarized, based on the one related by the French scholar Georges Minois in his work (Minois 2004), has been taken into account in the view that humorous attitude is one of man’s characteristic traits always present and witnessed throughout the ages, though subject in most cases to repression by cultural and political conservative power. This sort of Super-Ego notwithstanding, or perhaps because of that, comic impulse proved irreducible exactly in its influence on the current cultural debates.

Basing mainly on Robert R. Provine’s (Provine 2001), Fabio Ceccarelli’s (Ceccarelli 1988), Arthur Koestler’s (Koestler 1975) and Peter L. Berger’s (Berger 1995) scientific essays on the actual occurrence of laughter and smile in complex social situations, we underlined the many evidences for how the use of comic, humour and wit (in a Freudian sense) could be best comprehended if seen as a common mind process designed for the improve-

ment of knowledge, in which we traced a strict relation with the play-element the Dutch historian Huizinga highlighted in his famous essay, *Homo Ludens* (Huizinga 1955). We considered comic and humour/wit as different sides of the same coin, and showed how the demonstrations scientists provided on this particular subject are not conclusive, given that the mental processes could not still be irrefutably shown to be separated as regards graduations in comic expression and reception: in fact, different outputs in expressions might lead back to one and the same production process, following the general 'Economy Rule' of evolution; man is the only animal who lies, meaning with this that one feeling is not necessarily biuniquely associated with one and the same outward display, so human expressions are not validation proofs for feelings.

Considering societies, we found that in nature they are all organized in more or less the same way, that is, in *élites* who govern over a community who, in turn, recognizes them as legitimate delegates for that task; we inferred from this the epistemological possibility for the existence of an added ruling figure alongside those political and religious: this figure being the comic, who is the person in charge of expressing true feelings towards given subjects of contention. Any community owns one, and his very peculiar status is validated by the fact that his place is within the community, living in it and speaking to it, but at the same time is outside it in the sense that his action focuses mainly on shedding light on ideas and objects placed outside the boundaries of social convention: taboos, fears, sacred objects and finally culture are the favourite targets of the comic person's arrow.

This is the reason for the word *a(rche)typical* as applied to the comic figure in society: *atypical* in a sense, because unconventional and disrespectful of traditions, critical and never at ease with unblinkered respect of canons; *archetypical*, because the "village fool", buffoon, jester or anyone in any kind of society who plays such roles, is an archetype in the Jungian sense, i.e. a personification of an irreducible side of human nature that everybody instinctively knows: a beginner of a tradition, the perfect *type*, what is most conventional of all and therefore the exact opposite of an *atypical*.

There is an intrinsic necessity, we think, of such figures in societies, just like politicians and priests, who should play an elitist role in order to guide and rule not for their own benefit but for the good of the community. We are not naïve and do know that actual owners of power always tend to keep it indefinitely: the ‘social comic’ as a role of power has nonetheless the distinctive feature of being the only job whose tension is not towards stability. It has got in itself the rewarding permission of contradiction, for the very reason we exposed before that the comic *must* cast an eye both inside and outside society and his vision may be perforce not consistent, then it is satisfactory for the popularity that gives amongst readers and audience. Finally, the difference between governors, priests and comic figures is the seriousness of the first two (fundamentally monologic) and the merry contradiction of the third (essentially dialogic). MPs, mayors, bishops and pastors should always console, comfort and soothe popular mood in respect of the public convention; the comic has the opposite task of provoking, urging and irritating, accomplishing at the same time a sort of control of the soothing powers of society, keepers of the righteousness.

In this view, the comic person assumes a paramount importance in the counterbalancing of power administration, whether in form of acting in public places or in written pieces which could circulate for private reading. At this point comes into question our Irish writer Brian O’Nolan (1911-1966), real name that stood behind the more famous masks of Flann O’Brien, novelist, author of *At Swim-Two-Birds* (1939), *The Hard Life* (1961), *The Dalkey Archive* (1964) and, posthumously, *The Third Policeman* (1967); and of Myles na Gopaleen, journalist, keeper for more than 25 years of the *Cruiskeen Lawn* column on *The Irish Times* (1940-1966), and author of the famous book-parody in Irish *An Béal Bocht* (1941), later translated in English as *The Poor Mouth* (1973).

Brian O’Nolan, professional senior civil servant of the Republic, has never been recognized his authorship in literary studies, since all of them concentrated on his alter egos Flann, Myles and some others he used for minor contributions. So far as we are concerned, we think this is the first study

which places the real name in the title, this way acknowledging him an unity of intents that no-one before did. And this choice in titling is not a mere mark of distinction for the sake of it, but also a wilful sign of how his opus should now be reconsidered. In effect, the aim of this study is exactly that of demonstrating how the empirical author Brian O’Nolan was the real *Deus in machina*, the master of puppets who skilfully directed all of his identities in planned directions, so as to completely fulfil the role of the comic figure we explained before.

Flann O’Brien and Myles na Gopaleen were *personae* and not persons, but the impression one gets from the critical studies on them is the exact opposite. Literary consideration, that came only after O’Nolan’s death, began with Anne Clissmann’s work, *Flann O’Brien: A Critical Introduction to His Writings* (Clissmann 1975), while the most recent book is Keith Donohue’s *The Irish Anatomist: A Study of Flann O’Brien* (Donohue 2002); passing through M.Keith Booker’s *Flann O’Brien, Bakhtin and Menippean Satire* (Booker 1995), Keith Hopper’s *Flann O’Brien: A Portrait of the Artist as a Young Post-Modernist* (Hopper 1995) and Monique Gallagher’s *Flann O’Brien, Myles et les autres* (Gallagher 1998). There have also been a couple of biographies, which incidentally somehow try to explain critical points his literary production, while many critical studies do the same on the opposite side, trying to found critical points of view on the author’s restless life and habits.

At this stage, we attempted to merge into O’Nolan’s corpus the journalistic articles he wrote, more than 4,200, for roughly two million words in the 26-year-old running of the column. To justify this, we appealed to several considerations about the figure O’Nolan used as writer: Myles na gCopaleen (later simplified in na Gopaleen), who was the equivalent of the street artist or storyteller, speaking to his imaginary public and trying to involve it in his stories, quarrels and debates of all kinds. First of all, he relied much on language for the reactions he would obtain, playing on, and with, words so as to ironically unmask untrue relationships between words and things. Secondly, he pushed to the limit the convention of addressing to spectators and listeners usually employed in live performing, stretching its

role in the written discourse to come to a greater effect of involvement of readers. Lastly, he profited much from what we labelled his “specific weight”, i.e. the potential influence in society given by his recognised authority in determined matters, a position from which he could launch deeper attacks on conventional beliefs, so complying with the duty of a comic we hypothesised before: that of criticising society even in threat of losing the benefits the post guarantees.

That seemingly masochistic tendency has its rationale. Every representative has many privileges on the assumption that he, or she, has great responsibilities in administrating. The higher those responsibilities are, the higher is the reward but also the severer is the punishment for the misfits done while in charge. But we all know that not everybody accepts the rules and many try to use their power for their personal benefit and do not want to undergo law’s penalties. The comic, showing in this case more civic sense than others, helped very much in this by the non-accessibility to the use of public force, finds in the role of the scapegoat the right accomplishment of his task, accepting the punishment when his breaking of the conventions is too stark to be forgiven. As Ceccarelli demonstrated, the role of the object of laughter (comic, ridicule) has its very own positive side: there is freedom of expression for the person, and at the same time integration in the society, even though at low levels. Then the banishment of a ‘social’ comic can never get to total extirpation from society, revealing how the scope of the comic lies on an entirely fictional layer, bearing no relation with facts, nor real consequences in terms of physical health.

Myles na Gopaleen, mastering these three characteristics we postulated in the highest way, can be considered an author worth noting; and the *oeuvre* he wrote, the whole collection of *Cruiskeen Lawn* articles, is rightfully a novel because respects the canons of it especially regarding the authorial figure and his relationship with the readers. In addition, his work can be studied even if we cannot conduct our research on the whole of it, this proceeding being justified exactly because of the resemblances to the real figure of the storyteller: its ‘chapters’ –the daily articles– had a format

that even the distracted reader could follow, even one who did not read each and every article before. So we can critically consider also a good part of them, as collected in the seven volumes published so far, with the addition of some others outside the collections, because completeness in this case is not at all a guarantee of a better precision in the assessment; on the contrary: examination of the totality of articles might let us consider him as a person and not a *persona*.

Once cleared these points, we proceeded further in considering *tout court* the works of Brian O’Nolan as the works of a unique author, rather than complicating the references with many names which are none other than well-wrought sides of the same personality. By putting O’Nolan as the correct object of our research, empirical author of the works of the *personae* Flann O’Brien and Myles na Gopaleen, there comes out a clearer literary landscape: the comic author Brian O’Nolan, self-conscious of his paramount role in society as both a guide and a scourge, in a word as an *a(rche)typical*, intentionally chose to differentiate his personalities so as to create different perspectives in different fields of knowledge by using, in addition, different means of communication: novels and journalism.

We finally compared the newly assessed author Brian O’Nolan with other great Irish comic writers in English, such as James Joyce (the one everybody named as the master in the field), Samuel Beckett, and Jonathan Swift. This comparison showed once more how O’Nolan is in no way inferior to these authors who, greatly celebrated by critics, have nonetheless failed to achieve that great public recognition O’Nolan received *alias* Myles, awarded by the daily audience he reached and influenced with his *Cruiskeen Lawn* column. For this reason, we believe him to be representative of the comic figure’s function as a social regulator and as a builder of *solidarity*, such as that Raymond Williams spoke of in his work (Williams 1982), with in mind the aim of building a ‘culture in common’. There is no way for a ‘culture in common’ to be acquired if we do not accept the fact that even the most functional society rests on conventions, and in a world more and more ‘connected’ we need someone to help everybody negotiate with different

cultures and persons. The comic gives us a worldly perspective which is at the same time comfortable and distressing but in the end not harmful as the one furnished by politicians could be: he lets us peep into parallel worlds without moving too far from our armchair and, as a consequence, is the one who does his best for the improvement of our understanding of things.

Bibliografia

BRIAN O'NOLAN : Testi primari

FLANN O'BRIEN

- At Swim-Two-Birds* (2001, 1st ed. 1939) (Harmondsworth : Penguin)
The Dalkey Archive (2006, 1st ed. 1964) (Normal, IL, USA : Dalkey Archive Press)
The Hard Life: An Exegesis of Squalor (2003, 1st ed. 1961) Introduction by Jamie O'Neill (London : Scribner/Town House); Edizione italiana (2002) *L'ardua vita*, traduzione di Daniele Benati, nota di Gianni Celati (Varese : Giano)

Myles na Gopaleen (na Gopaleen)

- Cruiskeen Lawn. Sleacta ó saotar laetúil an traoi/Extracts from the Daily Labours of the Wise Man* (1941) (Dublin : Cahill and Co. Ltd.)
An Béal Bocht, nó An Milleánach (1999, 1st ed. 1941) (Douglas Village, Cork : Mercier Press); Edizione inglese (1996, 1st ed. 1973) *The Poor Mouth: A Bad Story About the Hard Life*, traduzione di Patrick C. Power (Normal, IL, USA : Dalkey Archive Press); Edizione italiana (2000) *La miseria in bocca*, introduzione di Gianni Celati (Milano : Feltrinelli)

Edizioni postume e raccolte di articoli

- The Third Policeman* (1993, 1st ed. 1967) (London : Flamingo)
The Best of Myles. A Selection from "Cruiskeen Lawn" (1993, 1st ed. 1968) Kevin O'Nolan, ed. (London : Flamingo)
Stories and Plays (1973) (Harmondsworth : Penguin)
Further Cuttings from 'Cruiskeen Lawn' (2000, 1st ed. 1976) Kevin O'Nolan, ed. (Normal, IL, USA : Dalkey Archive Press)
The Various Lives of Keats and Chapman and The Brother (2005, 1st ed. 1976) introduction by Jamie O'Neill (New York : Thomas Dunne Books - St. Martin's Press)
Myles Before Myles (1988) John Wyse Jackson, ed. (London : Grafton Books)
The Hair of the Dogma. A Further Selection from "Cruiskeen Lawn" (1989, 1st ed. 1977) Kevin O'Nolan, ed. (London : Paladin)
Myles Away from Dublin (1993, 1st ed. 1985) (London : Flamingo)
Rhapsody in Stephen's Green (The Insect Play) (1994) (Dublin : The Lilliput Press)
At War (2003, 1st ed. 1999) John Wyse Jackson, ed. (Normal, IL : Dalkey Archive Press)
Il boccale traboccante. Le cronache dublinesi di Myles na Gopaleen (A Selection from The Best of Myles) (2005) traduzione e postfazione di Daniele Benati (Varese : Giano)

Sceneggiature televisive

- The Boy from Ballytearim* (1962), TV play, RTÉ
The Time Freddie Retired (1962), TV play, RTÉ
Flight (1962), TV play, RTÉ
The Man with Four Legs (1962), TV play, RTÉ
The Dead Spirit of Kelly (1962), TV play dramatised from “Two in One”, RTÉ
The Ideas of O’Dea (1963), series, RTÉ
The Oul’ Lady of Kilsalaha (1965), series, RTÉ

Racconti e saggi

- “De Me” (As Myles na Gopaleen), in *New Ireland*, March 1964
“Donabate”, reprinted in *The Journal of Irish Literature*, vol.3, no.1, January 1974, pp.62-64
“Going to the Dogs” (As Flann O’Brien), in *The Bell*, vol.1, no.1, October 1940, pp.18-24
“The Trade in Dublin” (As Flann O’Brien), in *The Bell*, vol.1, no.2, November 1940, pp.6-15
“The Dance Halls” (As Flann O’Brien), in *The Bell*, vol.1, no.5, February 1941, pp.44-52
“Two in One”, repr. in *The Journal of Irish Literature*, vol.3, no.1, January 1974, pp.56-61

Testi primari – Altri autori

- BANVILLE, JOHN (1973) *Birchwood* (London : Minerva Publishing)
BANVILLE, JOHN (2005) *The Sea* (London : Picador)
BAUDELAIRE, CHARLES (1995) *I fiori del male e tutte le poesie* (Roma : Newton Compton)
BECKETT, SAMUEL (1976) *The Beckett Trilogy: Molloy, Malone Dies, The Unnameable* (London : Picador)
BECKETT, SAMUEL (1969) *Murphy* (London : Calder & Boyars); Edizione italiana (2003) (Torino : Einaudi)
BECKETT, SAMUEL (1974) *Mercier et Camier* (London : Calder & Boyars); Edizione italiana (2003) (Torino : Einaudi)
BECKETT, SAMUEL (1972) *Watt* (London : Calder & Boyars); Edizione italiana (2003) (Torino : Einaudi)
BECKETT, SAMUEL (2006) *The Complete Dramatic Works* (London : Faber&Faber)
BEHAN, BRENDAN (1978) *The Complete Plays (The Quare Fellow, The Hostage, Richard’s Cork Leg, Moving Out, A Garden Party, The Big House)* (London : Eyre Methuen)
BIERCE, AMBROSE (2000) *The Unabridged Devil’s Dictionary* (Athens, Georgia, USA : University of Georgia Press)
BOUCICAULT, DION (1973) *Dolmen Boucicault. Three Irish Plays: Colleen Bawn; Arrah na Pogue; The Shaughraun* (Dublin : Dolmen Press)

- CALVINO, ITALO (1992) *Altri romanzi (Le città invisibili, Il castello dei destini incrociati, Se una notte d'inverno un viaggiatore, Palomar)* (Milano : Mondadori)
- CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE (1994) *Don Chisciotte della Manzia (El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha)*, con un saggio di Eric Auerbach (2 voll.)(Torino : Einaudi)
- COLLODI, CARLO (1995) *Opere* (Milano : Mondadori)
- ECO, UMBERTO (1980) *Il nome della rosa* (Milano : Bompiani)
- ERASMO DA ROTTERDAM (1995) *Elogio della pazzia (MOPIΑΣ ΕΤΚΩΜΙΟΝ, Id est, stulticiae laus, Erasmi Roterodami declamatio)*, a cura di Bruno Segre (Milano : BIT)
- FLAUBERT, GUSTAVE (1996) *Dizionario delle idee comuni (Dictionnaire des idées reçues)* (Milano : BU Rizzoli)
- GREGORY, LADY AUGUSTA (2000) *Lady Gregory's Complete Irish Mythology (Gods and Fighting Men, Cuchulain of Muirthemne)*, preface by W.B. Yeats (London : Bounty Books)
- GIOVENALE, DECIMO GIUNIO (1989) *Satire*, testo a fronte, introduzione di Luca Canali (Milano : BU Rizzoli)
- GRIFFIN, GERALD (1994) *The Collegians* (Belfast : Appletree Press)
- HEANEY, SEAMUS (1984) *Station Island* (London : Faber & Faber)
- HEANEY, SEAMUS (1992) *Sweeney's Flight*, photographs by Rachel Giese (London : Faber & Faber)
- INGRAMS, RICHARD, ED. (1991) *The Bumper Beachcomber* (London : Bloomsbury)
- JOYCE, JAMES (1983) *Giacomo Joyce* (Parma : Guanda)
- JOYCE, JAMES (1992) *Ulysses*, Introduction by Declan Kiberd (Harmondsworth : Penguin)
- JOYCE, JAMES (1992) *Finnegans Wake* (Harmondsworth : Penguin)
- KINSELLA, THOMAS, TRANS. (2002) *The Táin (Táin Bó Cuailnge)*, illustrations by Louis Le Brocqy (Oxford : Oxford University Press)
- MAC ANNA, FERDIA, ED. (1995) *The Penguin Book of Irish Comic Writing* (Harmondsworth : Penguin)
- MARZIALE, MARCO VALERIO (1993) *Gli epigrammi*, testo a fronte, a cura e traduzione di Cesare Vivaldi (Roma : Newton Compton)
- MOLIÈRE (1992) *Tutto il teatro* (5 voll.)(Roma : Newton Compton)
- Ó CRIOMHTHAIN (O'CROHAN), TOMÁS (1986) *Island Cross-Talk. Pages From a Diary (Allagar na hInise)* (Oxford : Oxford University Press)
- Ó CRIOMHTHAIN (O'CROHAN), TOMÁS (2000) *The Islandman (An t-Oileánach)* (Oxford : Oxford University Press)
- Ó GRIANNA, SÉAMUS (2003) *The Sea's Revenge and Other Stories* (Dublin : Mercier)
- Ó GRIANNA, SÉAMUS (1985) *Caisleáin Óir* (Dublin : Mercier)
- Ó GRIANNA, SÉAMUS (1985) *Cith Is Dealán* (Dublin : Mercier)
- RABELAIS, FRANÇOIS (1984) *Gargantua e Pantagruelle*, introduzione di Giovanni Macchia, nota di Giulio Cattaneo, testo a fronte (3 voll.)(Milano : BU Rizzoli)
- STERNE, LAURENCE (1983) *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, Introduction and notes by Ian Campbell Ross, ed. (Oxford : Oxford University Press)

- STERNE, LAURENCE (1967) *A Sentimental Journey Through France and Italy* (Harmondsworth : Penguin)
- SÜSKIND, PATRICK (1985) *Il profumo* (Milano : Longanesi)
- SWIFT, JONATHAN (2003) *Gulliver's Travels* (Harmondsworth : Penguin)

Critica

- AUGÉ, MARC (2005) *Nonluoghi. Introduzione ad un'antropologia della surmodernità (Non-lieux)* (Milano : Elèuthera)
- BACHTIN (BAKHTIN), MICHAIL (MIKHAIL) (1979) *L'opera di Rabelais e la cultura popolare (Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa)* (Torino : Einaudi)
- BACHTIN (BAKHTIN), MICHAIL (MIKHAIL) (2001) *Estetica e romanzo (Voprosy literatury i estetiki)* (Torino : Einaudi)
- BACHTIN (BAKHTIN), MICHAIL (MIKHAIL) (2002) *Dostoevskij: Poetica e Stilistica (Problemy poetiki Dostoevskogo)* (Torino : Einaudi)
- BARTHES, ROLAND (2002) *Saggi critici* (Torino : Einaudi)
- BECKETT, SAMUEL (1939) "Dante...Bruno. Vico...Joyce", in *Our Exagmination Round His Factification For Incamination of Work in Progress* (London : Faber&Faber)
- BENVENISTE, ÉMILE (1994) *Problemi di linguistica generale* (Milano : Il saggiaatore)
- BLOOM, HAROLD (1995) *The Western Canon: The Books and Schools of the Ages* (Basingstoke : Papermac); Edizione italiana (1999) *Il canone occidentale* (Milano : Bompiani)
- BROOKER, JOE (2005) *Flann O'Brien* (Tavistock : Northcote H Publishers)
- BROWN, TERENCE (1988) *Ireland's Literature* (Mullingar, Westmeath, Eire : Lilliput Press)
- BROWN, TERENCE (2004) *Ireland: A Social and Cultural History 1922-2002* (London : HarperPerennial)
- CARLSON, JULIA, ED. 'ARTICLE 19' (1990) *Banned in Ireland. Censorship & the Irish Writer* (London : Routledge)
- CELATI, GIANNI (2001) *Finzioni occidentali* (Torino : Einaudi)
- CHOMSKY, NOAM (2002) *Linguaggio e libertà (The Chomsky Reader)* (Milano : Net)
- CLISSMANN, ANNE (1975) *Flann O'Brien. A Critical Introduction to His Writings* (Dublin : Gill&McMillan)
- CLUNE (CLISSMANN), ANNE & HURSON, TESS, EDS. (1997) *Conjuring Complexities. Essays on Flann O'Brien* (Belfast : Institute of Irish Studies, Queen's University, Belfast)
- COHEN, DAVID (1988) *Conclusion of the Foregoing: James Joyce, Samuel Beckett and Flann O'Brien* (Unpublished Ph.D. Degree Thesis, Buffalo : State University of New York)
- COMPAGNON, ANTOINE (1979) *La seconde main ou le travail de la citation* (Paris : Seuil)
- COSTELLO, PETER & VAN DE KAMP, PETER (1987) *Flann O'Brien. An Illustrated Biography* (London : Bloomsbury)

- CRONIN, ANTHONY (1980) *Dead As Doornails. The Liveliest, Loveliest Memoir of Behan, Myles and Kavanagh Ever Written* (Swords, Co. Dublin : Poolbeg Press Ltd.)
- CRONIN, ANTHONY (1982) *Heritage Now. Irish Literature in the English Language* (Dingle, Co. Kerry : Brandon Book Publishers Ltd.)
- CRONIN, ANTHONY (1990) *No Laughing Matter. The Life and Times of Flann O'Brien* (London : Paladin)
- CRONIN, ANTHONY (1997) *Samuel Beckett. The Last Modernist* (London : Flamingo)
- CRONIN, JOHN (1992) *Irish Fiction 1900-1940* (Belfast : Appletree Press). 1st ed.: (1990) *The Anglo-Irish Novel Volume Two, 1900-1940*
- CRONIN, MICHAEL (1996) *Translating Ireland: Translation, Languages, Cultures* (Cork : Cork University Press)
- DI FIDIO, OTTAVIO (1997) *Critica della narrativa Anglo-Irlandese 1940-1995. Raccolta di analisi e grafici* (Milano : ISU Università cattolica)
- DONOHUE, KEITH (2002) *The Irish Anatomist: A Study of Flann O'Brien* (Bethesda, MD, USA : Academica Press LLC)
- EAGLETON, TERRY (1995) *Heathcliff and the Great Hunger. Studies in Irish Culture* (London-New York : Verso)
- EAGLETON, TERRY (1996a) *Literary Theory. An Introduction* (St. Louis, MI, USA : University of Minnesota Press)
- EAGLETON, TERRY (1996b) *The Illusions of Postmodernism* (Oxford : Blackwell)
- EAGLETON, TERRY (2000) *The Idea of Culture* (Oxford : Blackwell); Edizione italiana (2001) *L'idea di cultura* (Roma : Editori riuniti)
- EAGLETON, TERRY (2002) *Marxism and Literary Criticism* (London : Routledge)
- EAGLETON, TERRY (2004) *After Theory* (Harmondsworth : Penguin)
- ECO, UMBERTO (1964) *Apocalittici e integrati* (Milano : Bompiani)
- ECO, UMBERTO (1976) *Opera aperta* (Milano : Tascabili Bompiani)
- ECO, UMBERTO (1979) *Lector in fabula* (Milano : Bompiani)
- FERRARI, ROBERTA (1995) *La scrittura come travestimento dell'lo. La narrativa di Flann O'Brien* (Pisa : Edizioni ETS)
- FOSTER, THOMAS C. (s.d.) *A Casebook on Flann O'Brien's At Swim-Two-Birds* (Normal, IL, USA : Dalkey Archive Press; also on: www.centerforbookculture.org)
- FREUD, SIGMUND (2006) *Psicoanalisi dell'arte e della letteratura* (Roma : Newton Compton)
- FRYE, NORTHROP (1990) *Anatomy of Criticism. Four Essays* (Harmondsworth : Penguin)
- GALLAGHER, MONIQUE (1998) *Flann O'Brien, Myles et les autres: masques et humeurs de Brian O'Nolan, fou-littéraire irlandais* (Villeneuve d'Ascq (Nord) : Presses universitaires du Septentrion)
- GENETTE, GÉRARD (1997) *Palimpsesti. La letteratura al secondo grado (Palimpsestes. La littérature au second degré)* (Torino : Einaudi)
- GIFFORD, DON & SEIDMAN, ROBERT J. (1988) *Ulysses annotated* (Berkeley, CA, USA : University of California Press)
- GRAY, TONY (1991) *Mr Smyllie, Sir* (Dublin : Gill & Macmillan)

- HARMON, MAURICE (1984) *Seán Ó Faoláin. A Critical Introduction* (Dublin : Wolfhound Press)
- HOPPER, KEITH (1995) *Flann O'Brien. A Portrait of the Artist as a Young Post-Modernist* (Cork : Cork University Press)
- HUTCHEON, LINDA (1995) *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony* (London-New York : Routledge)
- HUTCHEON, LINDA (2002) *The Politics of Postmodernism* (Abingdon, Oxon : Routledge)
- IMHOF, RÜDIGER, ED. (1985) *Alive, Alive-O! Flann O'Brien's At Swim-Two-Birds* (Dublin : Wolfhound)
- IMHOF, RÜDIGER (1997) *John Banville. A Critical Introduction* (Dublin : Wolfhound)
- IMHOF, RÜDIGER (2002) *The Modern Irish Novel. Irish Novelists After 1945* (Dublin : Wolfhound)
- JEFFARES, ALEXANDER NORMAN (1982) *Anglo-Irish Literature* (London : Macmillan)
- JONES, STEPHEN, ED. (1978) *A Flann O'Brien Reader* (New York : Virgin Press)
- KEARNEY, RICHARD (1988) *Transitions. Narratives in Modern Irish Culture* (Manchester : Manchester University Press)
- KEITH BOOKER, M. (1995) *Flann O'Brien, Bakhtin and Menippean Satire* (Syracuse, NY, USA : Syracuse University Press)
- KELLY, AARON & GILLIS, ALAN A., EDS. (2001) *Critical Ireland. New Essays in Literature and Culture* (Portland, OR, USA : Four Courts Press)
- KENNER, HUGH (1989) *A Colder Eye. The Modern Irish Writers* (Baltimore, MD, USA : Johns Hopkins University Press)
- KERMODE, FRANK & HOLLANDER, JOHN, EDS. (1973) *The Oxford Anthology of English Literature* (2 vols.)(Oxford-New York-Toronto : Oxford University Press)
- KIBERD, DECLAN (1996) *Inventing Ireland. The Literature of the Modern Nation* (London : Vintage)
- KIBERD, DECLAN (2000) *Irish Classics* (London : Granta)
- KIBERD, DECLAN (2005) *The Irish Writer and the World* (Cambridge : Cambridge University Press)
- LANTERS, JOSÉ (2000) *Unauthorized Versions. Irish Menippean Satire, 1919-1952* (Washington D.C. : The Catholic University of America Press)
- LEOPARDI, GIACOMO (2000) *Operette morali* (Milano : Garzanti)
- LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS (2005) *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere* (Milano : Feltrinelli)
- LUKÁCS, GYÖRGY (1965) *Il romanzo storico (Der historische Roman)* (Torino : Einaudi)
- LUKÁCS, GYÖRGY; BACHTIN, MICHAEL & AL. (1976) *Problemi di teoria del romanzo. Metodologia letteraria e dialettica storica*, a c. di Vittorio Strada (Torino : Einaudi)
- MACKILLOP, JAMES (1986) *Fionn Mac Cumhaill: Celtic Myth in English Literature* (Syracuse, NY, USA : Syracuse University Press)
- MERCIER, VIVIAN (1962) *The Irish Comic Tradition* (Oxford : Clarendon)
- MERCIER, VIVIAN (1977) *Beckett/Beckett* (New York : Oxford University Press)
- MERCIER, VIVIAN (1994) *Modern Irish Literature. Sources and Founders* (Oxford : Clarendon)
- MORETTI, FRANCO (a cura di) (2002-2003) *Il romanzo* (5 voll.) (Torino : Einaudi)

- Ó CONAIRE, BREANDÁN (1986) *Myles na Gaeilge* (Baile Átha Cliath: An Clóchomhar Teo.)
- O'KEEFE, TIMOTHY, ED. (1973) *Myles. Portraits of Brian O'Nolan (Flann O'Brien/Myles na Gopaleen)* (London : Martin Brian & O'Keeffe Ltd.)
- Ó NUALLÁIN, CIARÁN (1998) *The Early Years of Brian O'Nolan, Flann O'Brien, Myles na gCopaleen* (Dublin : Lilliput Press)
- PEACH, LINDEN (2004) *The Contemporary Irish Novel* (New York : Macmillan)
- POUND, EZRA (1973) *Saggi letterari*, a cura e con introduzione di T.S.Eliot (Milano : Garzanti)
- PROPP, VLADIMIR J. (1992) *Morfologia della fiaba e Le radici storiche dei racconti di magia (Morfologija e skazki; Istoričeskie korni volšebnoj skazki)*(Roma : Newton Compton)
- RYAN, JOHN, ED. (1970) *A Bash in the Tunnel. James Joyce by the Irish* (London : Clifton Books)
- SAID, EDWARD W. (2006) *On Late Style* (London : Bloomsbury)
- SCHÜTZ, ALFRED (1979) *Saggi sociologici* (Torino : UTET)
- SCHÜTZ, ALFRED (1995) *Don Chisciotte e il problema della realtà* (Roma : Armando)
- SEGRE, CESARE (1984) *Teatro e romanzo* (Torino : Einaudi)
- ŠKLOVSKIJ, VIKTOR (1974) *Una teoria della prosa (O teorii prosy)* (Milano : Garzanti)
- SMYTH, GERRY (1997) *The Novel & the Nation: Studies in the New Irish Fiction* (London-Chicago : Pluto Press)
- SMYTH, GERRY (1998) *Decolonisation and Criticism. The Construction of Irish Literature* (London : Pluto Press)
- TIGGES, WIM, ED. (1987) *Explorations in the Field of Nonsense* (Amsterdam : Rodopi)
- WÄPPLING, EVA (1984) *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* (Uppsala : Acta Universitatis Upsaliensis)
- WATERS, MAUREEN (1984) *The Comic Irishman* (Albany, NY, USA : State University of N.Y. Press)
- WELCH, ROBERT (1993) *Changing States. Transformations in Modern Irish Writing* (London : Routledge)
- WILLIAMS, RAYMOND (1977) *Marxism and Literature* (Oxford : Oxford University Press)
- WILLIAMS, RAYMOND (1982) *Culture and Society 1780-1950* (Harmondsworth : Penguin)
- WILLIAMS, RAYMOND (1986) *Culture* (London : Fontana Press)

Articoli e saggi

- BENATI, DANIELE. "L'ultimo dei dublinesi", *Leggere*, 51, Giugno 1993, pp.35-57
- BENJAMIN, WALTER (2004) "L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica" (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*) in *Opere complete, vol.6, scritti 1934-37*, a cura di Tiedemann R.; Schweggenhäuser H. & Ganni E. (Torino : Einaudi)
- BOSTON, RICHARD. "A Flann for all seasons" (review of *No Laughing Matter*), *The Guardian*, 16th November 1989
- CARDIN, BERTRAND (2006) "Intertextual Re-creation in Jamie O'Neill's *At Swim, Two Boys*", in *Estudios Irlandeses*, no.1, pp.23-31

- CLISSMANN, ANNE AND POWELL, DAVID, EDs. (1974) "Special Flann O'Brien Issue", *The Journal of Irish Literature*, vol.3, no.1 (California : Proscenium)
- DEANE, SEAMUS (1994) "Contemporary Literature, 1940-80", in *A Short History of Irish Literature* (Indiana, USA : Univ. of Notre Dame Press)
- ECO, UMBERTO (1981) "Postille a 'Il nome della rosa'", in *Il nome della rosa* (Milano : Bompiani)
- GALLAGHER, MONIQUE (1991) "Flann O'Brien: Myles From Dublin", in *The Princess Grace Irish Library Lectures*, no. 7 (Gerrards Cross : Colin Smythe Ltd.)
- HAZLITT, WILLIAM (1934) "Lectures on the Comic Writers, Etc. of Great Britain", in Howe, P.P., ed., *The Complete Works of William Hazlitt in 21 Volumes*, vol.6 (London/Toronto : J.M. Dent & Sons)
- KENNEDY, SIGHLE (1972) "The Devil and the Holy Water - Samuel Beckett's *Murphy* and Flann O'Brien's *At Swim-Two-Birds*", in Porter, R.J. & Brophy, J.D., eds., *Modern Irish Literature* (New York : Iona College Press, Twayne Publishers, Inc.)
- LENNON, PETER. "From the dung heap of history", *The Guardian*, 17th November 1994
- MAYS, J.C.C. (1974) "Brian O'Nolan and Joyce on Art and on Life", *James Joyce Quarterly*, vol.3, no.11 (Spring), pp.238-256
- MCKITTRICK, DAVID. "The 'Lost' World of Flann O'Brien", *The Independent*, 28th February 2006
- O'MALLEY MADEC, MARY (1993) "The Irish Travelling Woman: Mother and Mermaid", in Smyth, Ailbhne (ed.) *Irish Women's Studies Reader* (Dublin : Attic Press)
- O'NEILL, JAMIE. "Whims and shams, puns and flams", *The Guardian*, November, 22nd 2003
- POWELL, DAVID (1971) "Annotated Bibliography of Myles na Gopaleen's 'Cruiskeen Lawn' Commentaries on Joyce", in *The English Writings of Flann O'Brien (Ph.D. Degree Thesis) (*Unpublished*, University of Southern Illinois). Reprinted in *James Joyce Quarterly*, no.9 (Fall), pp.50-62*
- POWELL, DAVID (1974) "A Checklist of Brian O'Nolan", in *The Journal of Irish Literature*, vol.3, no.1, January, pp.104-12
- ROSSITER, ANN (1993) "Bringing the Margins into the Centre: A Review of Aspects of Irish Women's Emigration from a British Perspective", in Smyth, Ailbhne, ed., *Irish Women's Studies Reader* (Dublin : Attic Press)
- TRACY, DOMINICK (2005) "Squatting the Deserted Village: Idyllic Resistance in Griffin's *The Collegians*", in Belanger, Jacqueline, ed. (2005) *The Irish Novel in the XIX Century* (Portland, OR, USA : Four Courts Press)
- WALSH, JOHN. "A Great Walk of Fiction", *The Independent*, 16th June 2004
- ⓓ *The Bell* (Dublin : Seán Ó Faoláin, ed. 1940-45; Peadar O'Donnell, ed. 1946-1956)
- BOWEN, ELIZABETH (1941) "James Joyce", vol.1, no.6, March, pp.40-49
- HOGAN, THOMAS (1946) "Myles na gCopaleen", vol.13, no.2, November, pp.129-140
- ⓓ *Irish University Review* (Dublin : Irish University Press)
- HENRY, P.L. (1990) "The Structure of Flann O'Brien's *At Swim-Two-Birds*", no.20 (Spring), pp.35-40

- KEMNITZ, CHARLES (1985) "Beyond the Zone of Middle Dimensions: A Relativistic Reading of *The Third Policeman*", no.15 (Spring), pp.56-72
- Ó CONAIRE, BREANDÁN (1973) "Flann O'Brien, *An Beal Bocht* and Other Irish Matters", vol.3, no.2 (Autumn), pp.121-140
- O'TOOLE, MARY A. (1988) "The Theory of Serialism in *The Third Policeman*", no.18 (Autumn), pp.215-225
- Da *Éire-Ireland* (Morristown, NJ, USA : Irish-American Cultural Institute)
- APROBERTS, RUTH (1971) "At *Swim-Two-Birds* and the Novel as Self-Evident Sham", vol.6, no.2 (Summer), pp.76-97
- BENSTOCK, BERNARD (1968) "The Three Faces of Brian Nolan", vol.3, no.3 (Autumn), pp.51-65
- BOOKER, M. KEITH (1991) "The Bicycle and Descartes: Epistemology in the Fiction of Beckett and O'Brien", vol.26, no.1 (Spring), pp.76-94
- BROWNE, JOSEPH (1984) "Flann O'Brien: *Post Joyce* or *Propter Joyce?*", vol.19, no.4 (Winter), pp.148-157
- CHACE, WILLIAM M. (1987) "Joyce and Flann O'Brien", vol.22, no.4 (Winter), pp.140-152
- COHEN, DAVID (1987) "James Joyce and the Decline of Flann O'Brien", vol.22, no.2 (Summer), pp.153-160
- CURRAN, STEVE (1997) "'No, This is not from *The Bell*': Brian O'Nolan's 1943 *Cruiskeen Lawn* Anthology", vol.32, nn.2-3 (Summer-Autumn), pp.79-92
- DEVLIN, JOSEPH (1992) "The Politics of Comedy in *At Swim-Two-Birds*", vol.27, no.4 (Winter), pp.91-105
- IMHOF, RÜDIGER (1990) "Chinese Box: Flann O'Brien in the Metafiction of Alasdair Gray, John Fowles and Robert Coover", vol.25, no.1 (Spring), pp.64-79
- JANIK, DEL IVAN (1969) "Flann O'Brien: The Novelist as Critic", vol.4, no.4 (Winter), pp.64-72
- MCGUIRE, JERRY L. (1981) "Teasing After Death: Metatextuality in *The Third Policeman*", vol.16, no.2 (Summer), pp.107-121
- MCKIBBEN, SARAH E. (2003) "*An Béal Bocht*: Mouthing Off At National Identity", vol.38, nn.1-2 (Spring-Summer), Special Issue "Language and Identity in 20th Century Irish Culture"
- O'GRADY, THOMAS B. (1989) "*At Swim-Two-Birds* and the Bardic Schools", vol.24, no.3 (Autumn), pp.65-77
- ORVELL, MILES & POWELL, DAVID (1975) "Myles na Gopaleen: Mystic, Horse-Doctor, Hackney Journalist and Ideological Catalyst", vol.10, no.2 (Summer), pp.44-72
- PINSKER, SANFORD (1985) "Flann O'Brien's Uncles and Orphans", vol.20, no.2 (Summer), pp.133-138
- POWER, MARY (1978) "Flann O'Brien and Classical Satire: An Exegesis of *The Hard Life*", vol.13, no.1 (Spring), pp.87-102
- SHEA, THOMAS F. (1989) "Flann O'Brien and John Keats: *John Duffy's Brother* and Train Allusions", vol.24, no.2 (Summer), pp.109-120

- SPENCER, ANDREW (1995) "Many Worlds: The New Physics in Flann O'Brien's *The Third Policeman*", vol.30, no.1 (Spring), pp.145-158
- THRONE, MARILYN (1986) "The Provocative Bicycle of Flann O'Brien's *The Third Policeman*", vol.21, no.4 (Winter), pp.36-44

Da *Études Irlandaises* (Villenguvz d'Áiseq (Nord) : Presses Univ. du Septentrion)

- BURGESS, ANTHONY (1982) "Flann O'Brien, A Note", n.7 nouvelle série, Décembre, pp.83-86
- GALLAGHER, MONIQUE (1976) "'The Full Little Crock' ou la religion de l'ivresse chez Flann O'Brien", n.1 n.s., Décembre, pp.99-110
- GALLAGHER, MONIQUE (1992) "Deux versions modernes de la légende de Suibhne. At *Swim-Two-Birds* de Flann O'Brien et *Sweeney Astray* de Seamus Heaney", vol.17, n.1, Juin, pp.47-61
- GKOTZARIDIS, EVI (2001) "Revisionism and Postmodernism", vol.26, n.1 (Spring), pp.131-157
- GOLDRING, MAURICE (1985) "'The Bell' pendant la seconde Guerre Mondiale", n.10 n.s., Décembre, pp.105-116
- IMHOF, RÜDIGER (1979) "Flann O'Brien: A Checklist", n.4 n.s., Décembre, pp.125-148
- JACQUIN, DANIELLE (1979) "Le langage, R2JE favorite de Flann O'Brien", n.4 n.s., Décembre, pp.107-124
- JACQUIN, DANIELLE (1981) "Technique et effets de la satire dans *An Béal Bocht* (*The Poor Mouth*) de Myles na gCopaleen", n.6 n.s., Décembre, pp.61-71
- JACQUIN, DANIELLE (1982) "L'étudiant d'*At Swim-Two-Birds* et le paysan de *Tarry Flynn* sur les chemins de la liberté", n.7 n.s., Décembre, pp.87-96
- JACQUIN, DANIELLE (1983) "L'altération à la clef, ou le mode grotesque chez Flann O'Brien", n.8 n.s., Décembre, pp.79-89
- MIKOWSKI, SYLVIE (2001) "La place du Gaélique dans le roman irlandais contemporain", vol.26, n.2 (Autumn), pp.97-113

Da *The Canadian Journal of Irish Studies* (Edmonton, Alberta, Canada : University of Alberta / Canadian Association for Irish Studies)

- DEWSNAP, TERENCE (1993) "Flann O'Brien and the Politics of Buffoonery", vol.19, no.1, July, pp.22-36
- DOHERTY, FRANCIS (1989) "Flann O'Brien's Existentialist Hell", vol.15, no.2, December, pp.51-67
- HUNT, ROY L. (1989) "Hell Goes Round and Round: Flann O'Brien", vol.14, no.2, January, pp.60-73
- JACEK, EVA (1999) "The Conundrum of Clichés: Flann O'Brien's 'The Catechism of Cliché' and Jonathan Swift's 'A Complete Collection of Genteel and Ingenious Conversation (Polite Conversation)'", vol.25, nn.1-2, July-December, pp.497-509
- MELLAMPHY, NINIAN (1978) "Aestho-autogamy and the Anarchy of Imagination: Flann O'Brien's Theory of Fiction in *At Swim-Two-Birds*", vol.4, no.1, June, pp.8-25

Teorie e storie del riso

- ALMANI, GUIDO & FINK, GUIDO (1976), *Quasi come* (Milano : Bompiani)
- ALMANI, GUIDO (1986) *La ragion comica* (Milano : Feltrinelli)
- ANGELI, GIOVANNA (1998) *Surrealismo ed umorismo nero* (Bologna : Il Mulino)
- ATTARDO, SALVATORE (2001) *Humorous Texts. A Semantic and Pragmatic Analysis* (Berlin : Mouton de Gruyter)
- BÀRBERI SQUAROTTI, GIORGIO, A CURA DI (1988) *Lo specchio che deforma: le immagini della parodia* (Torino : Tirrenia Stampatori)
- BERGER, PETER L. (1995) *Redeeming Laughter. The Comic Dimension of Human Experience* (New York-Berlin : Walter de Gruyter) Edizione italiana (2006) *Homo Ridens. La dimensione comica dell'esistenza umana* (Bologna : Il Mulino)
- BERGSON, HENRI (1982) *Il riso. Saggio sui significati del comico (Le rire. Essai sur les significations du comique)* (Bari : Laterza)
- BILLIG, MICHAEL (2005) *Laughter and Ridicule. Towards a Social Critique of Laughter* (London : SAGE)
- BRETON, ANDRÉ (1996) *Antologia dello humour nero* (Torino : Einaudi)
- CALASSO, GIAN PIETRO (1992) *Ipotesi sulla natura del comico* (Scandicci : La Nuova Italia)
- CECCARELLI, FABIO (1988) *Sorriso e riso: saggio di antropologia biosociale, con appendice sulle teorie sul riso* (Torino : Einaudi)
- D'ANGELI, CONCETTA & PADUANO, GUIDO (1999) *Il comico* (Bologna : Il Mulino)
- DARWIN, CHARLES (2006) *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali* (Roma : Newton Compton)
- FERRONI, GIULIO (1974) *Il comico nelle teorie contemporanee* (Roma : Bulzoni)
- FREUD, SIGMUND (1997) *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio (Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten)* (Roma : Newton Compton)
- HUIZINGA, JOHAN (1955) *Homo Ludens. A Study of the Play Element in Culture* (Boston : The Beacon Press); Edizione italiana (2002) *Homo Ludens, saggio introduttivo di Umberto Eco* (Torino : Einaudi)
- JANIK, VICKI K. (1998) *Fools and Jesters in Literature, Art and History: A Bio-Bibliographical Sourcebook* (London : Greenwood)
- KOESTLER, ARTHUR (1975) *The Act of Creation* (London : Picador); Edizione italiana (1975) *L'atto della creazione* (Roma : Ubaldini)
- LE GOFF, JACQUES (2006) *I riti, il tempo, il riso. Cinque saggi di storia medievale* (Roma-Bari : Laterza)
- MARTIN, ROD A. (2007) *The Psychology of Humor: An Integrative Approach* (London : Elsevier)
- MINOIS, GEORGE (2004) *Storia del riso e della derisione* (Bari : Dedalo)
- MORETTI, MARIO (2003) *Anatomia del riso* (Roma : Bulzoni)
- NICOLL, ALLARDYCE (1931) *Masks, Mimes and Miracles. Studies in the Popular Theatre* (London : Harrap)
- NIETZSCHE, FRIEDRICH WILHELM (1991) *Verità e menzogna; La nascita della tragedia; La filosofia nell'età tragica dei greci* (Roma : Newton Compton)

- PANKSEPP, JAAK (1998) *Affective Neuroscience: The Foundations of Human and Animal Emotions* (Oxford : Oxford University Press)
- PIRANDELLO, LUIGI (1993) *L'umorismo* (Milano : Baldini & Castoldi)
- PLESSNER, HELMUTH (1970) *Laughing and Crying: A Study of the Limits of Human Behavior (Lachen und Weinen: Eine Untersuchung nach den Grenzen menschlichen Verhaltens)* (Evanston, IL, USA : Northwestern University Press); Edizione italiana (2000) *Il riso e il pianto: una ricerca sui limiti del comportamento umano* (Milano : Bompiani)
- PROVINE, ROBERT R. (2001) *Laughter: A Scientific Investigation* (Harmondsworth : Penguin); Edizione italiana (2003) *Ridere: un'indagine scientifica* (Milano : Baldini Castoldi Dalai)
- PROPP, VLADIMIR J. (1988) *Comicità e riso. Letteratura e vita quotidiana (Problemy komizma i smecha)* (Torino : Einaudi)
- RASKIN, VICTOR (1985) *Semantic Mechanisms of Humour* (Boston-Dordrecht : Reidel)
- RASKIN, VICTOR & NIRENBURG, SERGEI (2004) *Ontological Semantics* (Cambridge, MA, USA-London : MIT)
- ROSS, ALISON (1998) *The Language of Humour* (London : Routledge)
- SHAFTESBURY, ANTHONY ASHLEY-COOPER, EARL OF (2006) *Sensus Communis. Saggio sulla libertà di spirito e di umorismo (Essay on the Freedom of Wit and Humour)* (Roma : Bulzoni)
- ZIJDERVELD, ANTON (1982) *Reality in a Looking-Glass: Rationality Through an Analysis of Traditional Folly* (London : Routledge)
- ZIV, AVNER (1964) *Personality and Sense of Humor* (New York : Springer)

Articoli e saggi

- BAUDELAIRE, CHARLES (1992) "Dell'essenza del riso e in generale del comico nelle arti plastiche" ("L'essence du rire"), in *Sinestesia critiche. Antologia degli scritti di Baudelaire* (Roma : Bulzoni)
- BRASS, MARCEL & HAGGARD, PATRICK (2007) "To Do Or Not To Do" in *Journal of Neuroscience*, vol.27, August, pp.9141-9145
- CECCARELLI, FABIO (2002) "Il riso di Abramo e Sara. Lineamenti di una teoria sociale del riso" in *Golem l'indispensabile*, n.5, Maggio. Anche su www.golemindispensabile.it
- DAVIES, CHRISTIE (2007) Book Review of *Laughter and Ridicule* (Billig 2005) in *Humor. International Journal of Humor Research* (Berlin, New York : Mouton de Gruyter), vol.20, no.2 (Summer), pp.205-211
- ECO, UMBERTO (2000) "Il comico e la regola" in Eco, *Sette anni di desiderio* (Milano : Bompiani)
- EMERSON, RALPH WALDO (1876) "The Comic", in *The Complete Works of Ralph Waldo Emerson*, vol. VIII - Letters and Social Aims (The Ralph Waldo Emerson Institute, www.rwe.org)
- PANKSEPP, JAAK & BURGDORF, J. (2000) "50k-Hz chirping (laughter?) in response to conditioned and unconditioned tickle-induced reward in rats: effects of social housing and genetic variables", in *Behavioral Brain Research*, no.115, pp.25-38.

PANKSEPP, JAAK, BURGDORF, J. & GORDON, N. (2001) "Toward a genetics of joy: Breeding rats for "laughter"" In A. Kazniak, ed., *Emotion, Qualia, and Consciousness*. pp.124-136 (Singapore : World Scientific).

Studi postcoloniali

- ALBERTAZZI, SILVIA (1992) *Bugie sincere: narratori e narrazioni 1970-1990* (Roma : Editori Riuniti)
- ALBERTAZZI, SILVIA (2000) *Lo sguardo dell'altro: le letterature postcoloniali* (Roma : Carocci)
- ALBERTAZZI, SILVIA & POSSAMAI, DONATELLA, EDS. (2002) *Postmodernism and Postcolonialism* (Padova : Il Poligrafo)
- ALBERTAZZI, SILVIA & VECCHI, ROBERTO, A CURA DI (2002) *Abbecedario Postcoloniale II* (Macerata : Quodlibet)
- ANDERSON, BENEDICT (1991) *Imagined Communities* (London-New York : Verso)
- ASHCROFT, BILL; GRIFFITHS, GARETH & TIFFIN, HELEN, EDS. (2002) *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-colonial Literatures* (New York : Routledge)
- ASHCROFT, BILL; GRIFFITHS, GARETH & TIFFIN, HELEN, EDS. (2006) *The Post-Colonial Studies Reader* (London : Routledge)
- CAIRNS, DAVID & RICHARDS, SHAUN (1988) *Writing Ireland: Colonialism, Nationalism and Culture* (Manchester : Manchester University Press)
- CALAMATI, SILVIA; FUNNEMARK, J. & HARVEY, C., EDS. (1994) *Irlanda del Nord. Una colonia in Europa* (Roma : Edizioni Associate)
- CHAMBERS, IAIN, A CURA DI (2006) *Esercizi di potere. Gramsci, Said e il postcoloniale* (Roma : Meltemi)
- CHILDS, PETER, ED. (1999) "Introduction"; "James Joyce" (cap.6); "Salman Rushdie" (cap.8); in *Post-Colonial Theory and English Literature* (Edinburgh : Edinburgh U.P.)
- EAGLETON, TERRY; JAMESON, FREDRIC & SAID, EDWARD W. (1990) *Nationalism, Colonialism and Literature*, introduction by Seamus Deane (Minneapolis : Univ. of Minnesota Press)
- FANON, FRANTZ (2007a) *I dannati della terra (Les damnés de la terre)* (Torino : Einaudi)
- FANON, FRANTZ (2006) *Scritti politici 1. Per la rivoluzione africana* (Roma : DeriveApprodi)
- FANON, FRANTZ (2007b) *Scritti politici 2. L'anno V della rivoluzione algerina* (Roma : DeriveApprodi)
- FOSTER, JOHN WILSON (1991) *Colonial Consequences. Essays in Irish Literature and Culture* (Dublin : Lilliput Press)
- GRAMSCI, ANTONIO (2001) *Quaderni del carcere* (4 voll.) (Torino : Einaudi)
- LLOYD, DAVID (1993) *Anomalous States. Irish Writing and the Post-Colonial Moment* (Dublin : Lilliput Press)
- MCDONOUGH, TERENCE, ED. (2005) *Was Ireland a Colony? Economics, Politics and Culture in Nineteenth-Century Ireland*, afterword by Terry Eagleton (Dublin : Irish Academic Press)

- RUSHDIE, SALMAN (1994) "L'ambientazione di *Brazil*", in *Patrie Immaginarie (Imaginary Homelands)* (Milano : Mondadori)
- SAID, EDWARD W. (1994) *Culture and Imperialism* (London : Vintage); Edizione italiana (1998) *Cultura e imperialismo. Letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente* (Roma : Gamberetti)
- SAID, EDWARD W. (2003) *Orientalism*, with new preface (London : Penguin); Edizione italiana (2006) *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente* (Milano : Feltrinelli)

Articoli e saggi

- ARROWSMITH, AIDAN (1999) "Debating Diasporic Identity: Nostalgia, (Post)Nationalism, 'Critical Traditionalism'", in *Irish Studies Review*, vol.7, no.2, pp. 173-181
- GRAHAM, COLIN & MALEY, WILLY (1999) "Irish Studies and Postcolonial Theory", in *Irish Studies Review*, vol.7, no.2, pp. 149-152
- MURPHY, ANDREW (1999) "Ireland and Ante/anti-colonial Theory", in *Irish Studies Review*, vol.7, no.2, pp. 153-161
- SMYTH, GERRY (1999) "Irish Studies, Postcolonial Theory and the 'New' Essentialism", in *Irish Studies Review*, vol.7, no.2, pp. 211-220

Altro materiale sull'Irlanda e Reference

- LA BIBBIA DI GERUSALEMME, F.Vattioni, a cura di (1982) (Bologna : Edizioni Dehoniane). Testo dall'*editio princeps* de *La Sacra Bibbia* (1971) (Roma : CEI). Note e commenti da *La Bible de Jérusalem* (1973) (Paris : Editions du Cerf)
- CHIESA ISNARDI, GIANNA, A CURA DI (1979) *La follia di Suibhne* (Milano : Rusconi)
- CAHILL, THOMAS (1995) *How the Irish Saved Civilization. The Untold Story of Ireland's Heroic Role from the Fall of Rome to the Rise of Medieval Europe* (London : Sceptre)
- DAVENPORT, FIONN; BEECH, CHARLOTTE; DOWNS, TOM; HANNIGAN, DES; PARNELL, FRAN & WILSON, NEIL (2006) *Irlanda* (Torino : EDT-Lonely Planet)
- DE PETRIS, CARLA & STELLA, MARIA, A CURA DI (2001) *Continente Irlanda. Storia e scritture contemporanee* (Roma : Carocci)
- DIZIONARIO GARZANTI DI ITALIANO 2006 (2005) (Milano, Novara : Garzanti Linguistica, De Agostini Scuola)
- EAGLETON, TERRY (1999) *The Truth About the (O)Irish* (Dublin : New Island Books)
- FOSTER, ROY (2000) *Oxford Illustrated History of Ireland* (Oxford : Oxford University Press)
- GANTZ, JEFFREY, ED. & TRANS. (1981) *Early Irish Myths and Sagas* (Harmondsworth : Penguin)
- GERRITZEN, WILLEM P. & VAN MELLE, ANTHONY G. (1999) *Miti e personaggi del Medioevo. Dizionario di storia, letteratura, arte, musica e cinema*, edizione italiana a cura di Gabriella Agrati e Maria Letizia Magini (Milano : Bruno Mondadori)
- GREEN, MIRANDA JANE (1997) *Miti celtici* (Milano : Mondadori)
- HEGARTY, PETER (1999) *Peadar O'Donnell* (Cork : Mercier)

- MAC CONGÁIL, NOLLAIG (2004) *Irish Grammar Book* (Indreabhán, Conamara : Cló Iar-Chonnachta)
- Ó HÓGÁIN, DÁITHI (2005) *L'Isola sacra. Credenze e religione nell'Irlanda Pre-cristiana* (Genova : ECIG)
- RUSSELL, BERTRAND (1983) *Storia della filosofia occidentale* (Milano : Longanesi)
- WELCH, ROBERT, ED. (1996) *The Oxford Companion to Irish Literature* (Oxford : Clarendon)

Sitografia e Risorse informatiche

- WWW.THEMODERNWORD.COM/SCRIPTORIUM/OBRIEN.HTML
Pagina sulla vita e le opere di Flann O'Brien.
- WWW.PGIL-EIRDATA.ORG/HTML/PGIL_DATASETS/AUTHORS/O/OBRIEN,FLANN/LIFE.HTM
Altra pagina sulla vita e le opere di Flann O'Brien.
- PERSONAL.CENTENARY.EDU/~BTHOMAS/FLANINDEX.HTML
Ancora una pagina su Flann O'Brien.
- WWW.GEOCITIES.COM/EFACIS/LINKS_EFACISPUBLICATIONSERIES.HTML
Sito dell'EFACIS (European Federation of Associations & Centres of Irish Studies).
- AEDEI.EN.ERESMAS.COM/AEDEI1024/HOME.HTM
AEDEI, Asociación Española de Estudios Irlandeses.
- IRISHSTUDIES.ND.EDU/
Keough-Naughton Institute for Irish Studies, University of Notre Dame, Indiana, USA. Diretto da Christopher Fox, annovera tra i suoi docenti Seamus Deane, Luke Gibbons e Nuala Ní Dhomhnaill.
- WWW.HNU.EDU/ISHS/
Sito dell'ISHS (International Society for Humour Studies).
- WWW.UCC.IE/CELT/
Corpus of ELectronic Texts. Mantenuto dall'Università di Cork, è una banca dati a consultazione libera di testi della tradizione irlandese antichi e moderni.
- WWW.GOLEMINDISPENSABILE.IT
Sito della rivista di letteratura e cultura *Golem l'indispensabile*
- WWW.RWE.ORG
Sito del Ralph Waldo Emerson Institute, con possibilità di consultazione online dell'opera completa dell'autore.
- WWW.POSTCOLONIALWEB.ORG
Creato e curato dal prof. George P. Landow, Professor of English and Art History, Brown University, Providence, Rhode Island, USA; Shaw Professor of English and Digital Culture (Computer Science), National University of Singapore.
- WWW.UNIPR.IT/ARPA/DIPLING/HELP-DESK/POSTCOLONIALLINKS.HTML
Pagina di collegamenti a siti di argomento postcoloniale, curata da Marina Usberti, Dipartimento di Lingue dell'Università di Parma.
- WWW.FILOSOFICO.NET

Sito web dedicato alle figure e al pensiero dei filosofi e degli intellettuali della Storia occidentale, curato da Diego Fusaro.

WWW.PHILOSOPHPAGES.COM/DY/INDEX.HTM

Dizionario online di nomi e termini filosofici.

WWW.SWIF.IT

Sito Web Italiano per la Filosofia.

Filmografia

KERSHNER, IRVIN (1980) *The Empire Strikes Back*

MADDEN, JOHN (1998) *Shakespeare in Love*

PALM, KURT (1997) *In Schwimmen-Zwei-Vögel*

WELLES, ORSON (1941) *Citizen Kane*