

# *At Swim-Two-Birds* di Flann O'Brien: l'autore messo alla sbarra dai personaggi

Antonio Bibbò

## Flann O'Brien e *At Swim-Two-Birds*

Nell'anno del centenario della sua nascita, Brian O'Nolan – vero nome, seppur anglicizzato, di Flann O'Brien – conferma di essere uno degli autori irlandesi di più difficile collocazione, sia da un punto di vista della storia letteraria (è postmoderno già prima della guerra o tardomodernista negli anni 50?), sia per quanto riguarda la sua posizione all'interno del canone irlandese ed europeo. La sua attività di scrittore cominciò ufficialmente poco prima dello scoppiare della seconda guerra mondiale e, mentre la sua carriera di romanziere subiva un arresto fino alla riscoperta postuma, O'Brien continuò a dedicarsi con gran successo al giornalismo: per circa un quarto di secolo, la sua rubrica nell'*Irish Times*, "Cruiskeen Lawn" fu un appuntamento fisso per i lettori irlandesi. La sua fama ha seguito un corrispondente andamento sinusoidale, garantendogli periodi in cui veniva osannato come un maestro (gli anni Trenta dell'inizio e i Sessanta della riedizione delle sue opere negli Stati Uniti) a periodi (lunghi) di quasi totale oblio. Allo stato attuale, Flann O'Brien resta oggetto di un piccolo culto, ben più discreto di quello dedicato al connazionale James Joyce – l'autore che più spesso gli viene avvicinato – ma non meno tenace. Alcune delle ragioni sono facili da individuare: uno degli aspetti più interessanti dell'opera di O'Brien è l'attività giornalistica – portata avanti con lo pseudonimo di Myles na gCopaleen e inizialmente in irlandese (1999)<sup>1</sup> – mentre i romanzi vennero come inghiottiti dalla seconda guerra mondiale e furono

<sup>1</sup> Sul passaggio dalla grafia più corretta "na gCopaleen" a quella semplificata "na Gopaleen" si vedano le splendide pagine di Declan Kiberd 1996: 497-512. Nello stesso saggio, Kiberd sottolinea la grande importanza dell'attività giornalistica per Myles/Flann.

riscoperti solo verso la fine della vita dell'autore o addirittura postumi<sup>2</sup>. In molti di questi romanzi alcuni motivi si ripropongono con una certa insistenza (le biciclette, gli orologi da polso, i personaggi della mitologia irlandese) dando vita a un mondo narrativo ben riconoscibile. Nell'opera di Flann O'Brien, però, non sono solo gli aspetti tematici a essere oggetto di un tale riuso, ma soprattutto alcuni stilemi narrativi – la *detection*, ad esempio – che ne fanno un anticipatore di molte delle metanarrazioni a venire. Inoltre, già in *At Swim-Two-Birds*, la trama metaletteraria si incanala in una struttura processuale che contribuisce a esplicitare e complicare la disamina dei meccanismi della fiction in atto nel romanzo. Verso la fine della (meta)narrazione, infatti, alcuni personaggi ribelli intenteranno un vero e proprio processo in cui l'imputato sarà il loro stesso autore.

*At Swim-Two-Birds* fu scritto nel 1939 e fu subito accolto come un capolavoro, tra gli altri, da Joyce stesso. L'andamento polifonico di questa *metafiction* paradigmatica rivela, nel continuo alternarsi di domande (surreali) e risposte (eccentriche) una struttura processuale, quasi catechistica<sup>3</sup>. La trama è frutto di continui accavallamenti tra diverse sottotracce e della confusione tra i piani della narrazione, ma andrà comunque ricordata nei suoi tratti essenziali. In questo romanzo, un giovane studente universitario lavora a un manoscritto in cui uno scrittore, Dermot Trellis, è impegnato a sua volta a scrivere un romanzo. Trellis, però, figura di narratore onnipotente e dispotico, commette l'errore di violentare uno dei suoi personaggi femminili e, in seguito a questa e ad altre nefandezze, subisce un colpo di stato narrativo da parte delle sue stesse creazioni, tra cui c'è anche il frutto del rapporto incestuoso: Orlick Trellis. Verso la fine del romanzo, sarà proprio il figlio illegittimo di Trellis (nato per «aestho-autogamy»<sup>4</sup> suggerisce O'Brien) a guidare la rivolta, con l'aiuto di una coorte di

---

<sup>2</sup> *At Swim-two-birds*, il primo romanzo di O'Brien, fu pubblicato nel marzo 1939 e prima che la guerra scoppiasse, solo 244 copie furono vendute, cfr. Clissmann 1975: 78. Il secondo romanzo, invece, *The Third Policeman* (1967), incassò diversi rifiuti da editori inglesi e americani e fu pubblicato postumo nonostante fosse stato scritto immediatamente dopo il primo.

<sup>3</sup> Il riferimento più immediato è senza dubbio al 17° episodio di *Ulysses* (1922) di James Joyce, organizzato in una serie di domande e risposte la cui ossessiva precisione mima parodicamente il linguaggio scientifico e la casuistica gesuitica.

<sup>4</sup> «The event may be said to crown the savant's life work as he has at last realized his dream of producing a living mammal from an operation involving neither fertilization nor conception» O'Brien 1939: 37.

personaggi dello stesso romanzo. L'anarchia della protesta, accompagnata dalla polifonia degli stili impiegati, è l'elemento che maggiormente scardina la narrazione, fino a quando, alla fine, le recriminazioni si ordineranno nei capi d'accusa di un processo<sup>5</sup>.

## I personaggi e l'autore nella metafiction

La metafiction è stata spesso accusata della famigerata "morte del romanzo". A partire dagli anni Settanta, però, molti degli studiosi che per primi si sono occupati della questione – in particolare Robert Alter (1975), Linda Hutcheon (1980) e Patricia Waugh (1984) – hanno contribuito a considerare la metanarrazione come una presenza quasi costante in letteratura (almeno da Cervantes in poi) e soprattutto un'esplorazione di altre (e nuove) possibilità del romanzo piuttosto che una spia del suo paventato esaurimento in forme sterili. In questo contributo proverò a ragionare sul modo in cui il genere in questione ridiscute lo statuto del personaggio romanzesco. È chiaro che la metafiction non si risolve nel rapporto conflittuale tra autore e personaggi, ma, almeno fin dal primo Novecento, è soprattutto l'esistenza o meno di questi ultimi a essere al centro della storia, il loro oscillare tra i mondi possibili del romanzo e quelli della realtà: lo statuto del personaggio, così incerto anche nelle narrazioni cosiddette tradizionali (Culler 1975: 269), diventa centrale nei romanzi metanarrativi per una disamina del realismo letterario e delle possibilità mimetiche della forma romanzo. In questo senso è interessante notare come per Hutcheon non ci sia alcuno scandalo mimetico nella metafiction: questa infatti non rinuncerebbe alla mimesi, ma ne proporrebbe una di stampo diverso. Partendo dalla *Poetica* di Aristotele, Hutcheon considera la diegesi parte della mimesi e rifiuta perciò la distinzione tra storia («the story told») e atto del raccontare («the storytelling», Hutcheon 1980: 5): questo romanzo dell'artista, sotto-genere al quale può essere ascritto *At Swim-Two-Birds*, sarebbe perciò una rappresentazione dell'opera stessa nel suo farsi e disfarsi, un romanzo "narcisisticamente" consapevole di sé.

---

<sup>5</sup> I sei personaggi di Pirandello riescono, in maniera simile, a "mandare all'aria" la giornata di prove della compagnia del Capocomico. La loro tragedia, però, a differenza di quella rappresentata da O'Brien, è di non poter, infine, sfuggire alla propria trama. I personaggi di *At Swim-Two-Birds*, invece, sembreranno preferire una specie di limbo narrativo al ritorno a capo chino sotto il giogo del racconto.

Come segnala Waugh, inoltre, la ribellione metanarrativa e la messa in evidenza dei meccanismi della narrazione possono avere diverse gradazioni: esse possono restare all'interno della cornice romanzesca oppure gettare ombre sul mondo "di là della pagina". Anche in questo senso, pur tenendo conto della chiara continuità, sottolineata anche da Hutcheon (*ibid.*: 3), si può distinguere tra una *metafiction* modernista con il ruolo del narratore al centro – e perciò più preoccupata da problemi epistemologici – e una *metafiction* postmoderna, in cui i personaggi e la loro "esistenza" rappresentano la questione principale – e che perciò solleva problemi perlopiù ontologici (Waugh 1984: 14). *At Swim-Two-Birds* sembra a metà strada tra questi due estremi: la cornice romanzesca, quella dell'anonimo studente autore di un romanzo, non viene mai intaccata dalla storia di Dermot Trellis e del suo romanzo: le storie del gigante Finn MacCool, del demone Pooka McPhellimey, di Dermot e Orlick Trellis e degli altri personaggi non invadono mai lo spazio narrativo dell'autore intradiegetico; ancora meno è toccato dalla "rivolta" lo spazio dell'autore empirico. Ciononostante, nel mondo narrativo in cui Dermot Trellis scrive il suo romanzo, i confini tra i regimi della narrazione sono costantemente messi in discussione e in tal modo benché la quarta parete non venga sfondata, vengono gettate le ombre del sospetto sulla natura stessa dei personaggi<sup>6</sup>. Al "riparo" all'interno della cornice, perciò, ha luogo la sfida dei personaggi al potere autoriale.

Al centro della storia c'è perciò la tensione tra i personaggi e Dermot Trellis. Una ribellione del genere può essere risolta in modi diversi: violenza, insubordinazione, protesta, resistenza passiva, chiara e netta opposizione, fino al tentativo di detronizzare questo pezzo da *Ancien régime* che è l'autore "onnipotente". Tutti questi atteggiamenti sono presenti in *At Swim-Two-Birds*. Vediamo come.

### **A decent standard of living**

La protesta dei personaggi si sviluppa, come accennato, a diversi livelli e si inserisce in una struttura romanzesca che è già sperimentale e ironica. Se l'inizio del manoscritto dello studente (che coincide con

---

<sup>6</sup> Ma si tratta di un sospetto diverso da quello di Nathalie Sarraute (1956). O'Brien non parte da una negazione assoluta della natura referenziale del personaggio: al contrario, la porta alle estreme e paradossali conseguenze. Sull'argomento si veda almeno lo studio di Arrigo Starà (2004), uno dei più completi sulla "questione del personaggio".

l'inizio del romanzo stesso) presenta i famosi tre incipit alternativi, le conclusioni dello stesso, invece, saranno anche più di tre. Si tratta di un principio pronunciato direttamente dallo studente e che ne evidenzia bene l'atteggiamento iconoclasta. Ma quale ne è il motivo? Fin dall'inizio sembra chiaro che il problema principale del romanzo sia non solo la libertà del narratore (che pure è strombazzata dai tre inizi appena ricordati e da altri procedimenti), né quella del lettore, quanto la correlata libertà dei personaggi:

The novel, in the hands of an unscrupulous writer, could be despotic. In reply to an inquiry, it was explained that a satisfactory novel should be a self-evident sham to which the reader could regulate at will the degree of his credulity. *It was undemocratic to compel characters to be uniformly good or bad or poor or rich.* Each should be allowed a private life, self-determination and a *decent standard of living*. This would make for self-respect, contentment and better service. It would be incorrect to say that it would lead to chaos. *Characters should be interchangeable as between one book and another.* (19)

Flann O'Brien propone una teoria secondo la quale non solo i personaggi avrebbero diritto a una "vita accettabile," ma anche a una certa circolazione tra le opere che eviti una produzione ipertrofica di personaggi troppo simili e malriusciti per fare in modo che la letteratura "migliori". Nel momento in cui afferma implicitamente, "da modernista", un'idea puramente linguistica del personaggio<sup>7</sup>, lo studente la ibrida con una paradossale concezione ultra-mimetica, secondo la quale i personaggi vivrebbero indipendentemente dalle opere nelle quali appaiono e sarebbero disponibili (vedremo a quali condizioni) a prestare servizio presso ogni autore che volesse servirsi di loro.<sup>8</sup> Sembra che la ribellione che i personaggi porteranno avanti, così come il suo sostanziale fallimento, possano trovare origine proprio nelle pieghe di questo paradosso. L'ideale di un personaggio non strettamente funzionale si scontra con quello di una necessaria organizzazione (anche gerarchica) della trama (Woloch 2002).

---

<sup>7</sup> Altrove parlerà di personaggi "nati adulti" e del resto il personaggio stuprato da Trellis non è più vecchio di un'ora e quell'ora le basta per nascere, crescere, partorire e morire.

<sup>8</sup> In un recente studio, Richard Saint-Gelais (2011) offre una interessante discussione sulle relazioni intertestuali che coinvolgono la trasmigrazione di personaggi.

Quest'opera di Flann O'Brien, come la quasi contemporanea prima opera di Raymond Queneau (*Le Chiendent*, 1933) si pone perciò a cavallo tra un bisogno tutto modernista di giustificazione di una storia senza trama e quello più postmoderno di una storia che denuncia la propria artificialità.

Se il momento del processo è forse quello culminante in cui le rivendicazioni dei personaggi trovano maggior sfogo, le teorie "democratiche" che lì verranno enunciate si sviluppano nel corso dell'intero romanzo, spesso per aggiustamenti progressivi. Poco prima della lunga sequenza conclusiva nella quale Dermot Trellis sarà malmenato dai personaggi assetati di vendetta, lo studente ragiona nuovamente sulla costruzione dei propri personaggi. Deluso e infastidito dalle critiche dell'amico Brinsley, secondo il quale John Furriskey, Paul Shanahan e Antony Lamont (tre personaggi del suo manoscritto) erano tanto simili da poter «make one man between them» (174), lo studente risponde all'amico in questo modo:

Your objections are superficial, I responded. These gentlemen may look the same and speak the same but actually they are profoundly dissimilar. For example, Mr. Furriskey is of the brachycephalic order, Mr. Shanahan of the prognathic.

Prognathic?

I continued in this strain in an idle perfunctory manner, searching in the odd corners of my mind where I was accustomed to keep words which I rarely used. I elaborated the argument subsequently with the aid of dictionaries and standard works of reference, embodying the results of my researches in a memorandum which is now presented conveniently for the information of the reader. (174)

Una risposta che chiarisce quanto ciò che è al di là della pagina sia "presente" nel personaggio e come i tratti visibili siano spesso solo metonimici rispetto all'implicita umanità dello stesso<sup>9</sup>. Ma non solo. Lo studente ammette di aver improvvisato e soprattutto di aver continuato a lavorare sui ritratti dei tre (dei quali poi dà un divertente

---

<sup>9</sup> Ancora una volta risuonano le parole del Capocomico dei *Sei personaggi in cerca d'autore*: «Bisogna contenere tutti in un quadro armonico e rappresentare quel che è rappresentabile! Lo so bene anch'io che ciascuno ha tutta una sua vita dentro e che vorrebbe metterla fuori. Ma il difficile è appunto questo: farne venir fuori quel tanto che è necessario, in rapporto con gli altri; e pure in quel poco fare intendere tutta l'altra vita che resta dentro!» Pirandello 1921: 773.

resoconto) che infatti, nelle pagine successive e finali del manoscritto, si presentano effettivamente diversi e distinguibili, tanto poco legati alle loro funzioni da poter assumere altri ruoli all'occorrenza durante il processo. Ancora una volta la realtà linguistica è intrecciata a quella mimetica: il paradosso sul quale si regge l'ironia del romanzo è nel non poter stabilire con certezza quale delle due venga prima.

## **Il processo**

Questo romanzo è perciò non solo la cronaca della ribellione di un gruppo di personaggi contro il proprio autore, ma anche quella di un'opera che nasce ed è informata da questa stessa ribellione: prima si presenta sotto forma di digressioni polifoniche che non solo mettono in primo piano l'artificialità della storia, ma anche contribuiscono a forzare i limiti della forma romanzo; poi si traduce nella metafora del rapimento dell'autore stesso. Dermot Trellis viene in un primo momento drogato in modo che i personaggi possano aggirarsi liberi per il romanzo, con conseguente aumento della confusione stilistica e morfologica, poi è oggetto di violenze – una serie di torture esorbitanti viene inflitta al tirannico Trellis – e infine, subisce la vendetta finale: un processo farsesco intentatogli dai suoi personaggi e da autori rivali. Come si intuisce, perciò, i livelli narrativi si confondono ulteriormente: i tre personaggi a cui si è appena accennato (Lamont, Shanahan e Furriskey) entrano in possesso del manoscritto di Dermot Trellis e, in collaborazione con un altro personaggio (Orlick Trellis, il figlio illegittimo di Dermot), si vendicano scrivendo la storia delle punizioni corporali e poi del processo a Dermot; in tal modo, Dermot Trellis diventa un personaggio della sua stessa storia, così come gli scrittori suoi rivali. Ma qual è la giustizia che questi personaggi richiedono a questo improvvisato tribunale? I personaggi chiedono un trattamento giusto da parte del loro autore e che sia rispettata la loro "umanità". Le cose cominciano perciò a chiarirsi; i personaggi si ribellano al fordismo della narrazione: non vogliono essere funzionalizzati, non vogliono che la loro personalità sia appiattita alle (talvolta poche) righe che occupano nel romanzo in questione. In questo senso il loro attraversamento delle barriere narrative è più che mai comprensibile e perfino metaforico: solo un tribunale che è fatto da esponenti di entrambi i mondi (quello narrativo del romanzo di Trellis e quello in cui lo stesso Trellis vive e scrive) può emettere una sentenza che tenga

conto di tutti gli aspetti della storia<sup>10</sup>. Inoltre, nell'attraversare i confini tra i ruoli, questi personaggi dimostrano di poter svolgere altre funzioni a secondo del bisogno.

Ma come si svolge il processo? Apparentemente in maniera del tutto normale, con giurati, pubblico e testimonianze, ma anche in una sezione del romanzo che appare quasi slegata dal resto della storia. Tra i testimoni ci sono sia personaggi (Slug Willard, Lamont, the Good Fairy, Whitefoot, e altri), sia autori rivali (William Tracy), quasi tutti già nominati in precedenza ma fino ad allora quasi spariti dalla narrazione. Le loro testimonianze dipingono Dermot Trellis come uno sfruttatore, un "datore di lavoro" ingiusto, un collega disonesto che ruba storie. I personaggi, in particolare, chiedono di solito maggiore attenzione o libertà. Ma quali sono le modalità con cui queste necessità vengono espresse? In tal senso ci sono due aspetti da sottolineare. Innanzitutto, il fatto che si tratti di personaggi "inattesi" o addirittura nuovi. Il romanzo, pur avvicinandosi alla conclusione, continua a popolarsi e anche in questo ad andare contro le tradizionali convenzioni romanzesche. In questa forzatura della struttura (già di per sé molto lasca) del romanzo si può vedere un tentativo di togliere potere all'autore e di rivendicare in maniera esplicita i diritti che verranno di lì a poco discussi in sede istruttoria. Ad esempio, Antony Lamont, già "co-autore" e personaggio, è protagonista di questo interrogatorio:

Call the next witness!

Anthony Lamont, boomed the Pooka, take the stand.

At all times a strict observer of etiquette, the witness laid aside his judicial robe before making his way unsteadily from the bench to the witness-box. Under the cover of the counter the hand of a fellow-judge ran quickly through the pockets of the discarded garment.

You were an employee of the accused? asked the Pooka.

That is so.

Please afford the court a statement of your duties.

My main function was to protect the honour of my sister and look after her generally. People who insulted or assaulted her were to be answerable to me.

Where is your sister now?

I do not know. Dead, I believe.

---

<sup>10</sup> Gli anni del governo De Valera in Irlanda, in cui alla poesia della ribellione anti-inglese si sostituiva la prosa del governo quasi autonomo, fanno da immediato sfondo e ispirazione a rivendicazioni di questo tipo.

When did you last see her?  
I never saw her. I never had the pleasure of her acquaintance.  
You say she is dead?  
Yes. I was not even asked to her funeral.  
Do you know how she died?  
Yes. She was violently assaulted by the accused about an hour  
after she was born and died indirectly from the effects of the  
assault some time later. The proximate cause of her death was  
puerperal sepsis. (225)

Come si vede da questo passaggio, l'ironia è garantita dal funambolismo dei personaggi che abitano contestualmente (almeno) due diversi regimi di senso, quello puramente linguistico (in cui due fratelli non si sono mai visti nonostante uno abbia la funzione di proteggere l'onore dell'altra) e quello mimetico, in cui la ragione delle recriminazioni del personaggio è, comprensibilmente, lo stupro subito dalla sorella. Poco prima, l'interrogatorio di un altro personaggio, Slug Willard, aveva restituito il ritratto di un personaggio sottopagato e (mal) impiegato in una funzione lontana dalle sue normali attività: il cowboy era stato infatti usato da Trellis come tranviere (215). O'Brien presenta i personaggi letterari come dei lavoratori a cottimo alienati e bistrattati dai propri padroni. E allora si potrebbe perfino avanzare il dubbio che il paradosso metanarrativo sia qui impiegato anche per veicolare un messaggio sociale neanche troppo nascosto, secondo il quale l'alienazione della mano d'opera del romanzo agirebbe in maniera disumanizzante anche, e soprattutto, sulle sue relazioni affettive e familiari. Tuttavia, l'intento principale di O'Brien non sembra essere quello di comunicare alcun messaggio politico o sociale definitivo, ma quello di mettere in discussione le posizioni tradizionali (narrative e non) senza peraltro proporre soluzioni: una passione per la *pars destruens* di ogni processo – politico e non – che l'autore stesso condivideva<sup>11</sup>. Un atteggiamento che favorisce la polifonia, un dialogismo antigerarchico e privo di alcuna soluzione, e che non a caso lascia molto spazio anche all'autodifesa dello stesso Dermot Trellis. Questo processo, nonostante le chiare pregiudiziali dei magistrati, non sembra infatti destinato a concludersi con una facile

---

<sup>11</sup> Carol Taaffe si spinge perfino oltre nell'introduzione al suo saggio, affermando che «this book does not assume an inherent subversiveness in his comic writing. Rather, it maintains that his brash literary experiments have often masked the degree to which his humour was complicit with the social and cultural values of contemporary Ireland» Taaffe 2008: 2.

decisione, benché le proteste contro Trellis arrivino da qualsiasi esponente del mondo umano e... animale. L'apertura democratica del romanzo – e in particolare di questa sua parte – oltrepassa infatti i confini della specie umana e si rivolge perfino a esponenti della fauna tipica del *western*, uno dei generi parodiati. Verso la fine del processo, sul banco dei testimoni viene chiamata una mucca:

State your name, he [the Pooka] said curtly.

That is a thing I have never attained, replied the cow. Her voice was low and guttural and of a quality not normally associated with the female mammalia.

[...]

State the circumstance of your relations with him [Trellis].

In a work entitled – pleonastically, indeed – *The Closed Cloister*, I was engaged to discharge my natural functions in a field. My milking was not attended to with regularity. When not in advanced pregnancy, a cow will suffer extreme discomfort if not milked at least once in twentyfour hours. On six occasions during the currency of the work referred to, I was left without attention for very long periods.

You suffered pain? Intense pain.

[...]

Tell me this, he [Lamont] said. Can you not milk yourself?

I can not, replied the cow.

*Musha*, you appear to be very helpless. Why not, pray?

I have no hands and even if I had, the arms would not be long enough. (222)

Lo scontro tra l'esistenza "reale" di questa mucca irlandese e la sua esistenza puramente linguistica non potrebbe essere più netto. La vera natura dei personaggi, così come i loro bisogni, non viene tenuta nella giusta considerazione dall'autore tiranno, che si serve di loro come di semplici personaggi funzione, per pochi "minuti" a romanzo, nonostante li metta sotto contratto per mesi o anni. Anche qui, nel contrasto paradossale tra il tempo e le pagine, tra due misure perciò incommensurabili, risulta chiara una teoria composita del personaggio che complica, e di molto, le allora recenti intuizioni di Edward Morgan Forster<sup>12</sup>. Inoltre, da un punto di vista narratologico *avant la lettre*, la mucca sottolinea quanto il tempo della storia e quello

---

<sup>12</sup> Sulla possibile influenza di Forster su O'Brien, che è spesso rintracciabile già a un livello puramente retorico e lessicale, cfr. almeno il cauto parere di A. Clissmann (1975: 91).

del racconto non coincidano (Genette 1972), e quanto questo provochi ai personaggi un dolore intenso. L'animale, che in seguito rifiuterà anche il nome che gli viene dato da Trellis, è forse il caso più emblematico (ed estremo) di personaggio che non vuole essere ridotto a funzione.

Ma i sovvertimenti e i corto-circuiti funzionali innescati dai personaggi non si limitano a questo. Come accennato prima, Furriskey, Lamont e Shanahan, ad esempio, non sono solo autori (o meglio: co-autori con Orlick) della storia delle punizioni inflitte a Dermot Trellis, ma ne sono anche personaggi, nella veste di giudici del neonato tribunale. Se questo non bastasse, smessi a turno i panni dei giudici, passano anche dietro il banco dei testimoni e danno la loro versione del dispotismo narrativo di Dermot. La loro mobilità (tra mondi possibili come tra ruoli attanziali) è l'estrema provocazione lanciata da O'Brien e ci porta ad alcune, provvisorie, conclusioni sugli "effetti" di questo processo. Queste continue inversioni (di ruoli, in primo luogo) smascherano sì il funzionamento dei meccanismi narrativi, ma sottolineano anche la morale che questi sottendono, e cioè quella di una società profondamente gerarchizzata e funzionalizzata, una società alienata in cui il nome viene dato dall'alto e in cui la propria funzione va a discapito di ogni altra caratteristica "inutile" al progresso (narrativo). Se è vero infatti che il personaggio letterario nasce "già adulto"<sup>13</sup>, è pure vero che questi si presenta con «a memory» (1) e non sono solo le sue azioni, né la sua posizione nel sistema dei personaggi, a renderlo diverso dagli altri. Come abbiamo visto poco fa, lo studente arriva a questa concezione narrativa aperta e "democratica" del personaggio solo dopo una serie di tentativi. La enuncia prima (19) e solo in seguito adegua il ritratto del terzetto Furriskey, Lamont, Shanahan alle giuste critiche di Brinsley. *At Swim-Two-Birds* è perciò un romanzo in cui i cambiamenti avvengono in corsa e in cui lo sviluppo metanarrativo si presenta come un atto d'accusa alle gerarchie narrative, e sociali, tramite una messa in scena processuale che complica e capovolge i ruoli della comunicazione letteraria; il processo lega perciò la

---

<sup>13</sup> È ancora Forster a portare l'attenzione su questo paradosso: «[Characters] come into the world more like parcels than human beings. When a baby arrives in a novel it usually has the air of having been posted. It is delivered "off "; one of the elder characters goes and picks it up and shows it to the reader, after which it is usually laid in cold storage until it can talk or otherwise assist in the action» Forster 1927: 36.

disamina delle convenzioni narrative che di lì a poco saranno esaminate dallo strutturalismo e dal post-strutturalismo francesi, all'importanza di una posizione etica e politica dalla quale non può svincolarsi nessuna creazione letteraria, neanche la più escapistica. D'altro canto, la stessa Patricia Waugh ricorda che

[i]n modernist fiction the struggle for personal autonomy can be continued only through *opposition* to existing social institutions and conventions. This struggle necessarily involves individual alienation and often ends with mental dissolution. (1984: 10-11)

L'alienazione dei personaggi modernisti è spesso conseguenza della ribellione sterile contro una società per loro inaccettabile e però impossibile da cambiare. La ribellione dei personaggi di Flann O'Brien invece è dalle maglie strette di una narrazione troppo rigida, in cui i personaggi, pur privati del proprio arbitrio, non possono essere lasciati in assoluta libertà dall'autore (Taaffe 2008: 57): il pericolo di una tale ribellione è infatti che queste maglie vengano forzate troppo e così i personaggi, per combattere una eccessiva riduzione della propria umanità, facciano esplodere la narrazione stessa e diventino, per essa, degli inetti, così come gli Zeno e i Dedalus sono inetti per le rispettive società. Cosa succederebbe se la rivolta dei personaggi contro Dermot Trellis andasse in porto? Che narrazione ne risulterebbe con una miriade di personaggi liberi dalla "schiavitù" delle funzioni narrative? Sarebbe ancora possibile una narrazione? E una società? La non risposta che dà l'autore di *At Swim-Two-Birds* non ha la chiarezza che ci si aspetterebbe da una sentenza di tribunale, ma permette qualche riflessione: durante una pausa, infatti, la cameriera della locanda nella quale alloggia Dermot Trellis, e che è stata la sede delle torture, entra per riordinare e, trovando i fogli della storia sparsi per terra, li brucia nel camino. In questo modo Dermot Trellis è libero – mentre gli altri personaggi scompaiono da questa storia – e la parola passa allo studente e alle innumerevoli conclusioni del romanzo. Tutto perciò ritorna alla confusa normalità dell'inizio. Si potrebbe pensare a uno stratagemma per un ritorno all'ordine quanto meno improbabile, ma le cose non stanno così. Gli effetti del carnevale narrativo non finiscono con l'incendio del manoscritto e la fine del romanzo lo dimostra. Non solo infatti il romanzo si conclude, per così dire, ricominciando, con tre finali enciclopedici poco o nulla legati al resto, ma anche, e significativamente, con una digressione relativa a un non meglio identificato personaggio tedesco "fissato" con il

numero tre:

Well-known, alas, is the case of the poor German who was very fond of three and who made each aspect of his life a thing of triads. He went home one evening and drank three cups of tea with three lumps of sugar in each cup, cut his jugular with a razor three times and scrawled with a dying hand on a picture of his wife good-bye, good-bye, good-bye. (239)

Una non conclusione del genere sembra sottolineare ancora l'artificialità della narrazione, con un'allocuzione in parte rivolta al lettore e con la comparsa arbitraria di un personaggio nuovo – eppure presentato come noto – e subito *castrato* dalla narrazione.

## Sentenze

Considerato soprattutto un romanzo polifonico, *At Swim-Two-Birds* dimostra di essere un romanzo “di personaggi”<sup>14</sup>, un romanzo che mette al centro della sua labirintica trama un tentativo di ridefinire – o meglio: di rimettere in discussione – la concezione del personaggio letterario, segnando così tra l'altro il passaggio dalla metafiction modernista a quella postmoderna. Nelle pagine precedenti ho provato a sottolineare quanto questo processo di smantellamento cominciato fin dall'inizio del libro prosegua (e si complichino) per tutta la sua durata e culmini in una confusione dei regimi della finzione tale da porre in maniera ironica ma assillante la domanda sulla natura stessa dei personaggi. Non è perciò solo il processo farsesco – e il corrispettivo tentativo di colpo di stato – a testimoniare della natura composita dei personaggi, quanto i loro continui spostamenti da un mondo narrativo all'altro. Eppure l'impossibilità di arrivare a una sentenza definitiva dichiara sottilmente l'insuccesso della stessa metafora processuale: la non-conclusione di una narrazione (e di una riflessione) del genere rappresenta il fallimento dell'ultima possibilità risolutiva, quella apparentemente più razionale. La sentenza che darà ragione ai personaggi condannando il tiranno però è forse già stata emessa implicitamente all'inizio del libro ed è da questo, sembra, che l'ordinato disordine dell'intramato del romanzo trae origine. Se

---

<sup>14</sup> Tra i primi a parlare di “novel of character” c'è Edwin Muir, poeta e traduttore inglese, in un interessante e quasi dimenticato saggio della fine degli anni Venti. Cfr. Muir 1928.

Dermot Trellis, l'autore tiranno, sopravvive e sembra perfino essere uno dei pochi sopravvissuti all'incendio del manoscritto, il suo potere è messo per sempre in discussione. Come suggerisce anche Keith Booker, Trellis non è salvato dai suoi «God-like powers» (1995: 41) ma dal caso, e in questo modo rinuncia implicitamente al proprio potere: il riformismo di O'Brien non la dà vinta né ai golpisti, né al tiranno; la rivoluzione, forse, può essere portata avanti solo da "sovrani illuminati" come lo studente (l'autore del manoscritto di cui Trellis è solo un personaggio), autori che si limitano a contenere le spinte polifoniche (e cacofoniche) del romanzo senza opporre loro troppa resistenza<sup>15</sup>. Lungi dal voler ristabilire in tutto e per tutto il potere dell'autore, infatti, Flann O'Brien sembra consapevole che ogni innovazione non può fare a meno di strutture note per essere realmente compresa<sup>16</sup>. Così, il processo di *At Swim-Two-Birds* si conclude apparentemente senza pena per l'autore, che pure alla fine saluta tre volte, come a far capire che stavolta, seppur con un po' di indecisione, sta pensando davvero di andarsene.

## Bibliografia

- Alter, Robert, *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*, Berkeley, University of California Press, 1975.
- Booker, Keith, *O'Brien, Bakhtin, and Menippean Satire*, New York, Syracuse UP, 1995.
- Clissmann, Anne, *Flann O'Brien. A critical introduction to his writings. The Story-Teller's Book-Web*, Dublin, Gill and Macmillan, 1975.

---

<sup>15</sup> Thomas O'Shea parla difatti in tal senso di «exorbitant novels» e della "precaria autorialità" della quale Flann O'Brien si farebbe promotore: «Yet O'Brien seems to consider the precariousness of authorship as more an enabling condition than a restraint, acting as if he derives some strange innovative energy from discharging language. Although never quite sure to what degree he creates, participates in, or observes discursive fracturing, he inevitably seizes the occasion as an opportunity to begin again, to "rebegin," to begin over» O'Shea 1992: 110.

<sup>16</sup> Il principio è espresso con chiarezza da Patricia Waugh: «Literary texts tend to function by preserving a balance between the unfamiliar (the innovatory) and the familiar (the conventional or traditional). Both are necessary because some degree of redundancy is essential for any message to be committed to memory» Waugh 1984: 12.

- Culler, Jonathan, *Structuralist Poetics, Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*, London, Routledge and Kegan Paul, 1975.
- Kiberd, Declan, *Inventing Ireland*, London, Vintage Books, 1996.
- Forster, Edward Morgan, *Aspects of the Novel* (1927), Harmondsworth, Penguin, 1963.
- Genette, Gerard, *Figures III. Discourse du récit*, Paris, Seuil, 1972.
- Linda Hutcheon, *Narcissistic Narratives. The Metafictional Paradox*, Waterloo, Ontario, Canada, Wilfrid Laurier UP, 1980.
- Muir, Edwin, *The Structure of the Novel*, London, Chatto and Windus, 1928.
- na Gopaleen, Myles (Flann O'Brien), *The Best of Myles*, Ed. Kevin O' Nolan (1968), Normal, London, Dalkey Archive Press, 1999.
- O'Brien, Flann, *At Swim-Two-Birds* (1939), Harmondsworth, Penguin, 1967.
- O'Shea, Thomas, *Flann O'Brien's Exorbitant Novels*, London, Bucknell University Press, 1992.
- Pirandello, Luigi, *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921), Id., *Maschere Nude*, Ed. Alessandro d'Amico, Meridiani Mondadori, 1997 (seconda edizione), II.
- Saint-Gelais, Richard, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, 2011.
- Sarraute, Nathalie, *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956.
- Stara, Arrigo, *L'avventura del personaggio*, Firenze, Le Monnier, 2004.
- Taaffe, Carol, *Ireland Through the Looking-Glass. Flann O'Brien, Myles na gCopaleen and Irish cultural debate*, Cork, UP, 2008.
- Waugh, Patricia, *Metafiction*, London, Routledge, 1984.
- Woloch, Alex, *The One vs. the Many*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2002.

## **L'autore**

### **Antonio Bibbò**

Antonio Bibbò è dottore di ricerca in Letteratura comparata (L'Aquila) e insegna all'Università di Genova

Email: [antoniobib@gmail.com](mailto:antoniobib@gmail.com)

Antonio Bibbò, *At Swim-Two-Birds di Flann O'Brien: L'autore messo alla sbarra dai personaggi*

## **L'articolo**

Data invio: 23/04/2012

Data accettazione: 15/05/2012

Data pubblicazione: 30/05/2012

## **Come citare questo articolo**

Bibbò, Antonio, "At Swim-Two-Birds di Flann O'Brien: l'autore messo alla sbarra dai personaggi", *Between*, II.3 (2012), <http://www.Between-journal.it/>