ANDREA BINELLI

IL PERSONAGGIO ONOMATURGO FRA SEGNO
E TRANELLO: *THE BUTCHER BOY* DI MCCABE
E LA NARRAZIONE INATTENDIBILE*

A partire dagli anni Ottanta, letteratura, cinema e musica irlandesi hanno riscosso uno strabiliante successo commerciale in Europa come in Nord-America e Giappone, ed in virtù del loro orientamento auto-referenziale, hanno finito per ergersi ad ambasciatori culturali nazionali. Essi hanno indotto nell'immaginario comune, occidentale e non, una rappresentazione romantica ed affascinante dell'Isola di Smeraldo, stimolando la voracità etnografica di lettori, cinefili, appassionati di musica e mettendo in moto un vero e proprio turismo culturale di massa. Paradossalmente, in quegli stessi anni l'Irlanda veniva inghiottita da un vortice di mutamenti profondi e frenetici, in grado di stravolgerne irrimediabilmente lo scenario naturale, sociale e culturale. Da tali metamorfosi prendeva forma la nuova Irlanda del boom economico, ribattezzata *Celtic Tiger* in uno slancio di orgoglio etnico, e della trasformazione epocale da nazione di emigranti a terra promessa per decine di migliaia di immigrati. L'Irlanda appare oggi istericamente sospesa fra conservazione e progresso, fra il cinismo dell'economia e la resistenza di un retaggio culturale intriso di misticismo. È in questa complessa contingenza che oggi si combatte una battaglia ad oltranza fra tendenze globalizzanti, da una parte, e difesa dell'identità, dall'altra. Quella *Irishness*, per cui fu combattuta e vinta una guerra d'indipendenza e sulla quale fu poi strutturata e legittimata la Repubblica. Un'identità che fu voluta e creduta coincidente con il patriottismo, la lingua gaelica e la religione cattolica, ma su cui, dopo decenni di «apartheid culturale»,¹ ci si inizia finalmente ad interrogare, come nel caso di O'Connor:

* P. MCCABE, *The Butcher Boy*, London, Picador 1992. In Italia è stato tradotto da Riccardo Duranti per i tipi della Garzanti e pubblicato nel 1995 con il titolo *Il garzone del macellaio*.

¹ H. LEONARD, *Irishness in a Changing Society*, Gerrards Cross, Colyn Smythe 1988, p. 20. Questa, come le successive traduzioni italiane, salvo laddove diversamente specificato, sono mie.

We can't take nothing for granted now. We thought the text of our Irishness was set in stone but it turned out to be carved in ice, and it's melting fast.²

Ispirandosi alle teorie sviluppate, fra gli altri, da Frantz Fanon, Edward B. Said e Benedict Anderson, con *Inventing Ireland*,³ Declan Kiberd ha importato sull'isola un dibattito, oggi vivacissimo, sulle dinamiche storico-sociali che hanno originato e plasmato le identità nazionali, soprattutto in quelle regioni dove ha avuto luogo un processo di decolonizzazione. La natura interdisciplinare di questo orientamento ha favorito, anche nei circuiti accademici irlandesi, la diffusione dei *Cultural Studies*, ed in seno a questi le discussioni di letteratura postcoloniale, antropologia culturale, postnazionalismo e revisionismo storico. Nonostante vigorose reticenze ed accese polemiche, si è andato così smantellando l'enorme impianto della retorica patriottica, talora cadendo però nell'ortodossia opposta di considerare il colonialismo alla stregua di un fantasma, nient'altro cioè che un costrutto ideologico creato dal nazionalismo stesso.⁴

In questo clima di transizione e smarrimento, la narrativa emerge come la forma espressiva più efficace nell'esplorare e rappresentare una terra ed un popolo da sempre oggetti di mistificazioni. La cifra della nuova temperie letteraria risiede, infatti, nell'impatto fra i dogmi decostruiti e le vertigini liberatorie, fra le facili stilizzazioni e gli eccessi postmoderni. *The Butcher Boy*, che della *New Irish Fiction* è l'emblema ed il capolavoro, ci consegna, anche attraverso la densità semantica del rilievo onomastico, una prospettiva privilegiata da cui considerare il contesto antropologico sin qui introdotto. La grandezza dell'analisi onomastica sarà pertanto la capacità di rintracciare nei nomi propri le emergenze formali di presupposti ideologici che informano e strutturano la narrazione.

Ambientata nell'inizio degli anni Sessanta l'opera di McCabe, non a caso riconosciuto dalla critica quale guru dell'Irlanda disfunzionale, ritrae una società irlandese ironicamente carnevalizzata rispetto ai canoni tradizionali. Nel paesino di campagna in cui vive il giovane protago-

² J. O'CONNOR, *Questioning our Self-Congratulations*, «Studies», LXXXVII (1998), 347, p. 250: 'Non possiamo dare più niente per scontato. Credevamo che il testo della nostra irlandesità fosse scolpito nella pietra ma si è svelato essere inciso nel ghiaccio; e si sta sciogliendo velocemente.'

³ D. KIBERD, *Inventing Ireland*, London, Vintage 1995.

⁴ In merito a questo dibattito consiglio la lettura della seguente collettanea della Field Day Company: S. DEANE (a c. di), *Nationalism, Colonialism, and Literature*, Minneapolis, University of Minnesota Press 1990, pp. 3-19.

nista, le relazioni umane, oltre l'apparente solidarietà, si rivelano ipocrite ed ostruite da una mentalità chiusa e bigotta. D'altro canto, la madre depressa e futura suicida ed il padre alcolizzato – che a sua volta morirà per le sregolatezze – costituiscono un *background* tutt'altro che favorevole nel difficile cammino verso la maturazione psicologica ed emotiva. Ma *The Butcher Boy* è piuttosto un romanzo di mancata formazione ed il protagonista non sarà mai maturo ed affidabile, neanche quando, alcuni decenni dopo, ripercorrerà gli eventi della sua infanzia che sfociarono nell'arresto per omicidio e nella detenzione in un ospedale psichiatrico. Ed è proprio dall'ospedale che Francis Brady ricorda e racconta.

Il suo nome, quasi sempre pronunciato Francie, così come il cognome, stando alle dichiarazioni dell'autore, sono il frutto di una scelta sofferta e scrupolosa. Con essa McCabe sembra aver voluto privilegiare, innanzitutto, una struttura fonica proporzionata e piacevole, che ne rendesse facile la memorizzazione, agevolandone, se non l'entrata nell'Olimpo dei personaggi letterari, sicuramente la ripetizione e la centralità nel testo. Francis è un nome comune, dolce, quasi simmetrico al cognome Brady ed insieme si adattano perfettamente alle continue autoinvocazioni con cui il ragazzino sembra rivolgersi ad un pubblico immaginario, commentando le proprie azioni come fossero le gesta di un eroe. In questo è da notare una similitudine con i proclami di Don Chisciotte in persona, il quale, soprattutto durante la prima uscita, adora declamare le incomparabili imprese cavalleresche, di cui, nel suo intendimento, è protagonista:

Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos [...] cuando el famoso caballero Don Quijote de la Mancha, dejando las ociosas plumas, subió sobre su famoso caballo Rocinante ...⁵

In questi passi Don Chisciotte impiega toni epici ed un linguaggio ampolloso, per certi aspetti consono a quello altrettanto ricercato e sensazionalista, da presentatore, cui, in simili circostanze, ricorre Francie. Questa similitudine, foriera di successivi sviluppi, è molto significativa, in quanto preannuncia quella confusione fra realtà e rappresen-

⁵ M. CERVANTES, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Espasa-Calpe 1960, p. 23: 'Aveva appena il rubicundo Apollo steso sulla faccia dell'ampia e spaziosa terra i fili d'oro dei suoi bei capelli [...] quando il famoso cavaliere Don Chisciotte della Mancha, abbandonando le oziose piume, montò sul suo celebre destriero Ronzinante...', trad. da ID., *Don Chisciotte della Mancha*, Milano, Garzanti 1974, p. 22.

tazione di cui, al pari del ben più illustre predecessore, il giovane irlandese è vittima.

Ad ogni modo Francie non è l'unico a ripetere il suo nome. Al coro si uniscono, durante i colloqui con il ragazzino, numerosi compaesani, propensi ad apostrofarlo incessantemente e, comunque, oltre ogni necessità:

I went into the shop. [...] When they seen me coming they all stopped talking. One of them moved back and bumped against the display case. There you are ladies I said [...] Ah Francie, they said, there you are. Here I am I said. [...] how's your mother Francie? [...] Good man, Francie, said the women. [...] Do that Francie, they said. [...] Dear dear aren't you a ticket Francie? They said. [...] Toll tax? I never heard tell of that now Francie. [...] Getting by? But getting by *where*, Francie, they kept saying. [...] Then she said: there's no denying it Francie, you're a rare character!⁶

In questo caso, sia la reiterazione quasi ossessiva della nominazione, sia l'uso di diminutivi e vezzeggiativi, «la cui valenza grammaticale», citando Michelangelo Picone, «è quella di avvicinare affettivamente la cosa nominata a colui che la nomina»,⁷ subiscono un beffardo rovesciamento e divengono piuttosto forme di *captatio benevolentiae*, cui gli spaventati personaggi sono soliti ricorrere per il timore che avvertono nei confronti del giovane scapestrato. Non di un coinvolgimento emotivo dunque si tratta, e tanto meno della volontà di aiutare un ragazzino con evidenti problemi relazionali, bensì di una strategia egoistica di tutela personale.

Per quanto concerne il cognome, va tenuto presente che, in ambiente anglofono, Brady richiama automaticamente *The Brady Bunch*, la simpatica ed allegra famiglia protagonista di un'eterna serie di telefilm, iniziata nel 1969 e che continua a vantare rifacimenti sia televisivi che cinematografici. *La famiglia Brady*, come recita il titolo della versione italiana, è la quintessenza dello stereotipo della famiglia perbene, modello di micro-comunità felice, laddove la felicità consiste nell'osservanza delle

⁶ MCCABE, *The Butcher Boy*, cit., pp. 14-6. Sottolineature mie: 'Entrai nella bottega. [...] Quando mi videro arrivare smisero tutte di parlare. Una di loro indietreggiò e colpì il bancone. Dissi, eccoci qua, signore [...] o, Francie, dissero, eccoti qua. Eccomi qua [...] Come sta la tua mamma Francie? [...] E bravo Francie, dissero le donne. [...] D'accordo Francie, dissero. [...] perbacco, ma sei uno spasso Francie. [...] Pedaggio, non ne ho mai sentito parlare Francie. [...] Passare? Passare da *dove* Francie? Continuavano a dire. [...] poi disse: non lo si può negare Francie, sei un personaggio unico!'

⁷ M. PICONE, *Onomastica e tradizione letteraria: il caso di Romeo e Giulietta*, «il Nome nel testo», I (1999), p. 93.

norme costituite. Non a caso, la temporanea deviazione dalla morale dominante da parte di un familiare, per lo più pilotato da influenze ed esempi esterni, offre lo spunto indispensabile per ogni episodio ed innescava puntualmente l'intervento redarguente e normalizzatore di un altro membro o, talora, dell'intera famiglia. Dopo un istante di esitazione ed un breve conflitto, farà seguito il ripensamento da parte di chi è incappato nell'errore, la restaurazione dell'ordine iniziale, e quindi del rispetto del codice, ed infine, il consueto lieto fine accomunato alla sensazione, tanto nei personaggi della finzione quanto nel pubblico, di aver imparato qualcosa. Nella famiglia di Francie accade esattamente il contrario. Egli eredita dai suoi l'attitudine a non affrontare né i problemi né gli errori personali: dalla madre impara a rimuoverli con promesse impossibili da mantenere, dal padre a dimenticarli ed a consolarsi inventandosi un passato mai esistito. Da questo punto di vista la vicenda personale di Francie è un'evidente allegoria della storia nazionale. Resta il fatto che, nel frattempo, sbagli e promesse si accumulano e crescono di entità fino all'omicidio conclusivo. L'amara ironia prodotta dallo scarto fra la connotazione attivata dal nome e la raffigurazione dei Brady in *The Butcher Boy*, enfatizza l'esigenza di realismo del romanzo e, naturalmente, la natura disfunzionale della famiglia di Francie.

Il camino sempre spento, la casa in disordine, la televisione guasta, le scarse attenzioni dei suoi, le offese del padre alla madre ed il primo tentato suicidio di questa sembrano infatti il puntiglioso rovesciamento delle figure-simbolo con cui, nel 1943, l'allora presidente De Valera, nel celebre discorso via radio di San Patrizio, aveva, a suo dire descritto, più plausibilmente prescritto, con un'operazione che Pierre Bourdieu avrebbe definito di "violenza simbolica",⁸ un canovaccio di realtà la cui effettiva storicità è appunto al centro del dibattito revisionista. Certo è che Francie questa realtà non l'ha mai conosciuta, ma alla fine, l'ha creduta non solo possibile, ma persino vicino a lui, proiettata sulla famiglia Nugent. I Nugent, padre, madre e figlio, sono tornati al paese dopo una permanenza in Inghilterra ed agli occhi dei Brady il loro ritorno simboleggia l'importazione di una mentalità piccolo borghese, la stessa che a loro costa l'emarginazione. Ed in effetti è proprio la signora Nugent ad usare per la prima volta l'offesa chiave, «*Pigs!*»,⁹ da cui il titolo, una lunga serie di riferimenti nel testo e la convinzione di Francie che quel «*Pigs!*» sia molto di più di una semplice offesa, bensì qual-

⁸ P. BOURDIEU, *Réponses*, Parigi, Seuil 1992, p. 142.

⁹ In corsivo nel testo. MCCABE, *The Butcher Boy*, cit., p. 4.

cosa di simile ad una condanna.

I was thinking how right ma was – Mrs Nugent all smiles when she met us and how are you getting on Mrs and young Francis are you both well? It was hard to believe that all the time what she was really saying was: *Ab hello Mrs Pig how are you and look Philip do you see what's coming now – the Pig family!*¹⁰

Ora bisogna sapere che usando quel termine e contrapponendosi ai Brady, Mrs Nugent articola un abito mentale britannico che vorrebbe John Bull, Giovanni Toro, il prototipo del sassone raffinato, temperato e quindi adatto a governare Paddy the Pig, Patrizio Maiale, o Porcello, il celtico sporco, selvaggio ed irrazionale. Questa dicotomia e la conseguente associazione dei maiali all'Irlanda vantano numerose attestazioni nella tradizione letteraria irlandese: basti pensare a *The Poor Mouth* di Flann O'Brien o a *The Valley of the Black Pig* di W.B. Yeats. Del resto uno dei più antichi epiteti dell'isola è, guarda caso, *Muck Inis*, che in gaelico significa, appunto, l'Isola del Maiale. Da questi stereotipi Francie non deve essere del tutto immune, allorché beffeggia i «Nugents», alterandone la pronuncia da /nudzents/, nome che in origine indicava gli abitanti degli acquitrini, niente quindi di più irlandese autentico, a /nju:dzents/, eventuale pronuncia di “new gents”, nuovi signori, rimarcandone lo stato di classe nuova, di nuovi arrivati e, considerata la britannicità dell'appellativo *gents*, anche la chiara matrice inglese. In questo caso Francie ravvisa nei Nugents e nelle loro maniere anglosassoni, sprezzanti verso il provincialismo irlandese, una colpa, una sorta di tradimento dell'orgoglio autoctono. Altrove, invece, era sembrato entusiasta dell'abbigliamento borghese e della pronuncia inglese dello zio Alo, pronuncia acquisita dopo vent'anni vissuti a Londra:

I still couldn't stop looking at him, the gold tie pin and his polished nails, the English voice. Nugent's was only half-English.¹¹

Al di là della durezza assiologica della direttrice Irlanda-Inghilterra, o meglio, paese natale-Londra, ciò che qui interessa è l'ambivalenza di Francie, pronto a rifiutare e ridicolizzare le convenzioni che lo voglio-

¹⁰ Ivi, p. 5: 'Stavo pensando quanto avesse ragione ma' – Mrs Nugent tutta sorrisi quando ci incontrava, come sta Signora, ed il giovane Francis, state entrambi bene? Era difficile accettare che per tutto il tempo, quello che stava veramente dicendo era: *Ab, ciao Signora scrofa, come stai, oppure, guarda Philip* [Ndc: suo figlio] *guarda chi arriva – la famiglia dei maiali!*'

¹¹ Ivi, pp. 26-7: 'Non riesco a non guardarlo, la spilla della cravatta dorata, le unghie smaltate, l'accento inglese. Quello di Nugent era inglese soltanto per metà'.

no *outsider* e, al contempo, cadere negli stessi pregiudizi, qualora questi vadano a suo vantaggio. Tali incoerenze hanno stroncato Francie agli occhi di lettori e critici non attenti, concordi nel definirlo demente, incapace di analizzare, pazzo e così via. Ma delegittimare Francie, ossia l'unica fonte delle informazioni, significa anche mettere in dubbio la violenta critica alla società irlandese, al vuoto delle sue istituzioni pubbliche, nonché alle mistificazioni operate dalla storiografia ufficiale. Per questo il giudizio sulla sanità mentale di Francie è di estrema importanza e ci consente di collocare correttamente *The Butcher Boy* all'interno di un più vasto dibattito culturale, riconoscendone la genialità e contemporaneamente l'esemplarità del contributo. Il giudizio frettoloso di molta critica riguardo ad una presunta inaffidabilità di Francie, come personaggio e dunque come narratore, manca a mio parere di una corretta analisi onomastica.

Se si è d'accordo con Seymour Chatman, secondo il quale «il nome proprio [...] è precisamente l'identità o la quintessenza dell'individualità»,¹² bisogna allora ammettere che McCabe non è stato granché generoso nel concedere ai suoi personaggi questa dignitosa unicità. I genitori di Francie si chiamano Annie e Benny, ma le ricorrenze dei loro nomi sono rarissime, una mezza dozzina in tutto. I tanto odiati coniugi Nugent non hanno un nome e sono distinti solo in virtù del genere: Mr e Mrs. Lo stesso valga per i genitori del suo migliore amico e per i vicini di casa: Mr e Mrs Purcell, Mr e Mrs Connolly. I nomi degli altri abitanti del villaggio, poi, sono in rapporto metonimico con la loro funzione, ossia con l'unico tratto cui in genere è limitata la loro caratterizzazione. Il medico del villaggio, Dr Roche, è non a caso omonimo della multinazionale farmaceutica e non sorprende dunque che nella trasposizione cinematografica sia diventato un più neutro Dr Boyle. Così facendo si è evitato ogni sospetto di pubblicità occulta pur conservando la connessione semantica. Boyle, infatti, è il nome di un famosissimo chimico irlandese sepolto nella cattedrale di San Patrizio, a Dublino, giusto accanto a Jonathan Swift. Il parroco è chiamato Father Dom ed il suo nome, Dominic, significa 'pertinente al signore'. Devlin e Buttsy, fratelli contadini e semplicioni di Mrs Nugent, rappresentano poi un vero e proprio ritorno del rimosso, la scomoda prova delle origini umili, per non dire rozze, della signora. Significano rispettivamente *boiste-*

¹² S. CHATMAN, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Parma, Pratiche Editrice 1981, p. 135.

rous, 'chiassoso', e *butty*, 'compagnone'; e quest'ultimo, effettivamente, è di indole docile e subordinata. Si ha poi la commessa del negozio di dolci, innamorata e corrisposta da Alo, il quale però ha preferito la sicurezza economica garantitagli da una donna che non ama e da cui non è amato. La femminilità illibata e la sofferenza sacrificale, con cui la commessa resta fedele al primo amore, sono suggellate da un nome, Mary, le cui implicazioni religiose e culturali, nella cattolicissima Irlanda, sono scontate. Infine altri paesani, con cui Francie ha fra l'altro frequenti scambi, rimangono tuttavia senza nome e sono indicati da epiteti come *The Drunk Lad* 'L'Ubriccone', *The Italian Lad* 'L'Italiano', *The Shopwomen* 'Le Bottegaie', *The Man with the Black Bike and the Pipe* 'L'Uomo con la Bici Nera e la Pipa', ed una lunga serie di *Bogmen* 'abitanti delle paludi', o, per estensione, come si è imparato dalle poesie di Seamus Heaney, 'spalatori di torba'.

Questa corrispondenza fra antroponimo e funzione del personaggio non è affatto banale. Essa partecipa al più vasto disegno di una caratterizzazione piatta del villaggio. I suoi abitanti, quelli che in altra occasione ho definito *Smalltowners* per richiamare le affinità, ma anche le differenze, coi *Dubliners* di Joyce, sono personaggi banali, senza spessore, non tracciati psicologicamente e prevedibili, anzi, scontati nei comportamenti. È così che l'autore guadagna al contesto astrattezza e di conseguenza esemplarità sociale. Inoltre, in questo modo, ottiene una serie di non-volti, di non-personalità, di membri funzionali unicamente a suffragare la coerenza di un macrocosmo, in cui la socialità consiste nell'essere uguali ed ognuno al proprio posto. A McCabe l'eccessiva caratterizzazione dei personaggi risulterebbe nociva, poiché renderebbe più complessa, plurale e sfaccettata quella che vuole rappresentare come una realtà a sua volta piatta, ripetitiva, con un unico modello relazionale negativo; quello stesso modello cui Francie non sa e non vuole uniformarsi. In un simile scenario il ragazzino acquisisce la prerogativa dell'originalità, di una propria personalità, pur disastrosa che sia. Diviene così l'avamposto dell'individualità romanticamente irriducibile contro la repressione orizzontale e le forze omologatrici.

Francie Brady, picaro di vocazione e di fatto, lascia ripetutamente il paese per i motivi più diversi ed entra in contatto con numerose istituzioni sociali: dalla scuola al riformatorio religioso, al carcere, all'ospedale ed al manicomio. Sono indubbiamente questi i luoghi del romanzo in cui è più evidente la lucidità del suo narrare. Puntuale, infatti, arriva ogni volta la messa in ridicolo delle figure rappresentative dell'au-

torità. Sacerdoti, poliziotti, medici, psichiatri, giudici, ma anche i vari compagni di sventura cadono sotto il suo sguardo arguto e dissacrante e raramente sfuggono alla sua irriverente attività onomaturgica. Un parroco dal naso lungo e l'aria diffidente diviene *Father Fox* 'Padre Volpe', ed un altro dalla grande testa bianca e lucida è ribattezzato *Father Bubble* 'Padre Bolla'. *Father Sullivan*, invece, prete pervertito che sfrutta Francie per le sue fantasie sessuali e per masturbarsi, è talvolta *Father Big Mickey* 'Padre Pisellone', talora *Father Tiddly*, che può significare sia 'alticcio, brillo', sia 'piccolissimo'. Fra gli agenti che lo prendono in consegna *Sergeant Sausage* 'Sergente Salciccia' deve il proprio nome ad un clown del famoso circo Duffy, mentre *Fabian of the Yard* lo deve ad un noto personaggio televisivo.

Ma Francie non si limita agli antroponimi e, come Don Chisciotte, è affetto da una forma estrema di *pathetic phallacy*. Tende quindi ad antropomorfizzare ed a parlare con case, ritratti, pesci, immagini di santi e della Madonna, mucche e fiocchi di neve. Naturale che anche per loro abbia un nome. Di questi appellativi, assai frequenti nel testo, ne citerò soltanto tre particolarmente significativi. Il ripercorrere le associazioni mentali che li strutturano ci permette, infatti, di verificare la totale consapevolezza di Francie riguardo non solo ai propri errori, ma anche alle radici familiari e persino economiche della propria tragedia. Quando, tornato in paese, le donne della bottega gli chiedono informazioni sul riformatorio, chiamandolo *Industrial School*, corrispettivo della nostra vecchia scuola di avviamento al lavoro, Francie torna indietro col pensiero ai giorni della *Incredible School for Pigs* e dello *studying hard to get the Francie Brady Not a Bad Bastard Any More Diploma*, che non è esattamente il nostro diploma in conservazione dei beni culturali, ma qualcosa che, in italiano, suonerebbe pressappoco così: "Diploma Francie Brady Mai Più Bastardaccio".

Nel riformatorio invece, o meglio, nella sagoma della costruzione che inizia ad intravedere dalla macchina della polizia, a bordo della quale vi giunge, riconosce a prima vista *The House of a Hundred Windows* 'La Casa Dalle 100 Finestre'. La stessa denominazione l'aveva usata in precedenza, immaginando suo padre e suo zio nell'orfanotrofio dove sono cresciuti. Ora va aggiunto che questo è un capitolo di vita, di cui suo padre si vergogna al punto da scatenare vere e proprie tragedie ogni volta che viene semplicemente nominato. Istituyendo questa associazione, Francie si confessa cosciente della continuità fra il proprio fallimento e quello di suo padre. Semmai, al pari del padre, il difficile sarà esplicitarlo direttamente e non attraverso l'obliquità della

sua attività onomastica.

Ed ancora: all'età in cui i suoi coetanei lasciano il paese alla volta del college, Francie, a questo punto addetto ai lavori più umili e sporchi nel mattatoio locale, con ironia a dir poco "classista" chiamerà il posto di lavoro di volta in volta *Cutting Up Pigs University* 'Università Scannatoio Maiali' e *Shooting Piglets University* 'Università Spara Porcelli'. Tanta lucidità di analisi sfata completamente l'ipotesi di una semplice pazzia di Francie. La sua presunta follia sembra piuttosto uno schermo, dietro cui si cela la realtà di una narrazione problematica, freudianamente complessata e talora disonesta, che, attraverso ellissi, iperboli e menzogne, pregiudica il rapporto lettore-narratore. L'inattendibilità narrativa scaturisce dunque da un atto relativo al piano dell'espressione prima ancora che del contenuto. Così come Cervantes è ricorso all'espedito del manoscritto ritrovato, quindi ad una fonte inaffidabile, nel suo caso il miscredente Cide Hamete Benengeli, onde evitarsi la responsabilità degli attacchi contenuti nei testi, similmente McCabe ed i suoi colleghi contemporanei paventano un presunto squilibrio dei narratori per poter liberamente articolare una critica sociale acuta ed incisiva. In sintonia con un atteggiamento tipicamente postmoderno, la narrativa irlandese contemporanea inscena l'alternanza di nostalgia e di denuncia, ossia l'oscillazione fra posizioni speculari come quelle revisionista e conservatrice. Come brillantemente riassunto da Linda Hutcheon:

Postmodernism ultimately manages to install and reinforce as much as undermine and subvert the conventions and presuppositions it appears to challenge.¹³

In *The Butcher Boy*, la nostalgia verso un passato irrimediabilmente perso è manifesta e la confessione di McCabe di aver nascosto nel libro una lettera d'amore per il paese della sua infanzia è sicuramente sincera. E comunque, ad avvalorare una lettura non revisionista del romanzo, oltre alla diffusa nostalgia, c'è un'evidente evoluzione della critica propriamente anti-coloniale. McCabe sembra infatti rigettare un integralismo anti-inglese ed un impegno militante "de-colonizzante". Francie è noncurante tanto della statua della Regina Vittoria quanto di quella di Daniel O'Connell. Le diffidenze dell'autore sembrano piuttosto orientate verso gli Stati Uniti, da dove proviene non solo la minac-

¹³ L. HUTCHEON, *The Politics of Postmodernism*, London, Routledge 1989, p. 2: 'Il postmodernismo riesce infine a legittimare e potenziare, e contemporaneamente minare e sovvertire le stesse convenzioni ed i presupposti che sembra sfidare'.

cia di un conflitto nucleare, bensì gran parte della cultura mediatica che intossica Francie. A livello onomastico un riassunto di questa influenza è improponibile. Vorrei comunque ricordare le urla alla John Wayne, le corse durante le quali Francie si immedesima nel protagonista di *The Fugitive*, il cappotto alla Al Capone, le espressioni di Mr Nugent che gli ricordano i cereali tostati di una nota pubblicità, i soprannomi “indiani”, i poster di Elvis Presley, i quadri onnipresenti di Kennedy e, addirittura, gli escrementi che lo portano a pensare ad un razzo spaziale. Non a caso, nell'*autodafé* con cui tenta di bruciare se stesso e le icone che hanno segnato la sua disastrosa infanzia finiscono la maggior parte dei simulacri della cultura mass-mediatica, con la televisione in testa al mucchio.

Tornando al parallelismo fra Francie e Don Chisciotte, si osservi come per entrambi potrebbe valere la definizione, data a quest'ultimo da Segre, di “pazzo specializzato”.¹⁴ In effetti, le bizzarrie del vecchio *hidalgo* si verificano non appena il discorso verte sulla cavalleria. Se accuratamente evitato l'argomento cavalleresco, Don Chisciotte si rivela spesso il più sensibile, colto e persino il più assennato fra i personaggi della finzione. Recita un passaggio del *Don Quijote* di poco successivo a quello precedentemente citato:

Con estos iba ensartando otros disparates, todos al modo de los que sus libros le habían enseñado, imitando en cuanto podía su lenguaje.¹⁵

Se la “pazzia specializzata” dello spagnolo è innescata dalla letteratura cavalleresca, di cui cerca di imitarne il linguaggio, quella dell'irlandese sarà piuttosto legata a televisione, cinema e fumetti, attraverso i quali filtra massicciamente la realtà, non soltanto in termini di linguaggio. Francie, come lo studio onomastico ci ha permesso di riconoscere, è tutt'altro che uno sprovvéduto, e sulla sua intelligenza spero di non aver lasciato dubbi. Nel suo caso la disfunzione scatta ogni volta che, incapace di affrontare la realtà, la abbandona e ripiega su una dimensione altra, fittizia. Persino l'omicidio di Mrs Nugent è raccontato con la leggerezza con cui sono narrate le tante uccisioni che affollano le pagine dei fumetti e le scenografie dei film. La sua personale confusione fra realtà e rappresentazione è, dunque, quella postmoderna denunciata

¹⁴ C. SEGRE, *Le strutture ed il tempo*, Torino, Einaudi 1974, pp. 194-204.

¹⁵ CERVANTES, *El ingenioso...*, *op. cit.*, p. 23. ‘E insieme a queste infilava altre stravaganze, tutte del genere che aveva imparato dai suoi libri, imitandone per quanto poteva le espressioni.’ ID., *Don Chisciotte della Mancha*, *cit.*, p. 23.

da Lyotard e legata all'invadenza dei media e del testuale.¹⁶ È l'invadenza dell'iperreale che, come spiega Jean Baudrillard, scatena nella società occidentale una perdita della realtà.¹⁷

Credo che a questo punto sia cruciale un'autonominazione cui Francie ricorre, per la prima volta, in occasione di una fuga da casa. A Dublino, in una grande città dove nessuno lo conosce, Francie assapora finalmente l'ebbrezza della libertà, soprattutto dai pregiudizi dei suoi compaesani. Nel momento però di dire il suo nome al cameriere di un ristorante, afferma di chiamarsi Algernon Carruthers, ed immediatamente veniamo a sapere che questi altro non è se non un protagonista di fumetti. Reinventandosi personaggio di una finzione, anziché avviare un processo di affermazione individuale, Francie finisce per cadere di nuovo nel *role-playing*, nella recita di un ruolo, e perde dunque la sfida che, lasciando il paese, aveva lanciato al mondo. Non a caso, di lì a poco, preda di una paralisi vistosamente joyciana, decide di tornare a casa. Come Alonso Quijana, nobile della Mancha, aveva distorto il proprio nome con un titolo ed una desinenza ispirata dalla letteratura cavalleresca, ugualmente Francie Brady deriva i soprannomi e persino il suo stesso pseudonimo non dalla realtà materiale, bensì dai mass-media.

Questa la grande lezione di McCabe e della *New Irish Fiction* in genere: la simpatica anomalia di uno spagnolo del Rinascimento rischia di divenire la sindrome di una cultura globale e "testuale", di una società malata di vuoto che, non solo in Irlanda, all'indomani della decostruzione delle ideologie del passato non ha ancora trovato lo slancio ed il coraggio per sostituirvi qualcosa di nuovo.

¹⁶ J.F. LYOTARD, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Minneapolis, University of Minnesota Press 1984.

¹⁷ J. BAUDRILLARD, *La guerre du Golfe n'a pas eu lieu*, Paris, Galilée 1991.