

LIA PACINOTTI

THE IMPORTANCE OF BEING SMART:
A STAR CALLED HENRY DI RODDY DOYLE

*A Star Called Henry*¹ racconta i primi venti anni di vita di un ragazzo del sottoproletariato, nato nel 1901 e che cresce a Dublino nel periodo in cui l'Irlanda diviene una repubblica. È un romanzo per certi versi picaresco e per altri storico, che ha richiesto all'autore un notevole lavoro di documentazione, attestato dalla lista di opere riportate nel ringraziamento finale. Da essa risulta che Doyle, oltre a consultare saggi di carattere storico-sociale, ha incluso tra le sue fonti anche testi di letteratura e di geografia. Ringraziare gli autori di queste opere, allora, è anche un modo trasversale, ma più palese dei rimandi intertestuali, di rinviare il lettore alla questione dell'identità culturale irlandese e quindi indica un altro possibile percorso di lettura del romanzo.

Queste direttrici si intersecheranno in vario grado nella mia esposizione, ma resteranno secondarie rispetto a quella suggerita dal titolo di questo saggio, il cui rimando all'originale wildiano è qualcosa di più di un modo per catturare l'attenzione del lettore: l'intenzione è quella di evidenziare come anche il romanzo di Doyle, al pari della commedia di Wilde, smascheri il paradosso per cui un nome è più importante di chi lo porta ed è il suo significato a determinare la personalità di un individuo agli occhi degli altri. In entrambi gli autori irlandesi, infine, l'ambiguità del nome è metaforica della difficoltà di fondare un'identità che trovi solo nel significato apparente la propria ragione di essere.

L'incertezza della denominazione è presente già nel titolo del romanzo, poiché nominare una stella è un atto linguistico marcato e lo diventa ancora di più quando si scopre che la madre del narratore ha dato al corpo celeste lo stesso nome del primogenito morto, che poi è il medesimo scelto per il bambino che ora tiene in braccio, «her other little Henry» e al quale indica «her twinkling boy». Una stella e un nome per ogni figlio morto, ma così come è difficile distinguere le stelle, tutte uguali a occhio nudo, anche gli esseri umani possono essere confusi

¹ R. DOYLE, *A Star Called Henry*, London, Penguin 1999. Le citazioni nel testo si riferiscono a questa edizione.

quando l'unico elemento che dia loro un'identità, il nome, è lo stesso.

Tutti questi bambini sono prescelti da Dio per illuminare la notte, secondo la visione innocente, e per questo più amara, del narratore; gli altri, «the ugly ones, the noisy ones [...] the ones that would never stay fed», restano alla madre, come una condanna. Così, agli occhi del piccolo sopravvissuto si acquista visibilità solo trascendendo questo mondo e chi rimane sulla terra, già dalla nascita, deve fare i conti con i nomi che lo hanno preceduto.

Il ricordo del narratore – che, da un'intervista rilasciata dall'autore a proposito del *sequel*, scopriamo essere molto vecchio – si dipana dunque proprio a partire dai nomi e dalla loro importanza nel segnare i destini delle persone, per seguire la crescita di un bambino e legarla contemporaneamente a quella di una nazione in cerca di una legittimazione politico-culturale che per far ciò ha dovuto “inventare” se stessa.²

L'ossatura del romanzo è costituita da un tessuto di nomi che rientrano nelle due categorie di fatti e invenzione cui appartengono eventi e personaggi: da un lato ci sono dunque nomi di luoghi irlandesi e nomi di persone entrate nella storia della nazione e dall'altro nomi “di fantasia”. Ai primi è affidata la funzione di fornire coordinate spaziali e temporali alla storia, sia come *story* che come *history*: cartina alla mano è possibile individuare il reticolo di strade lungo le quali si muove l'azione in superficie, mentre i nomi dei corsi d'acqua che si insinuano anche nel sottosuolo di Dublino aggiungono una ulteriore dimensione allo spazio topografico. Tuttavia i toponimi sono di più di un ancoraggio alla verosimiglianza del testo: essi costituiscono le coordinate vitali dell'esistenza e in quanto tali sono soggetti all'indeterminatezza di una narrazione fittiva che circonda le origini dei personaggi con un alone di mistero e di eccezionalità. Per esempio, della nonna il narratore dice: «Her heart cried for Leitrim but her tits sang for Dublin» e tra questi due toponimi racchiude la vicenda di una donna venuta da chissà dove,

She might have walked from Roscommon or Clare [...] she might have been Dublin-bred or she might have been foreign [...] Transported from Australia, too ugly and bad for Van Diemen's Land

e chissà con quale storia alle spalle: «a young country girl, [...] A work house orphan, a nun gone wrong» (p. 4).

Nel quarto capitolo ci racconta invece dell'attività del padre, un assassino su commissione che dissemina i pezzi delle proprie vittime nei

² Cfr. D. KIBERD, *Inventing Ireland*, London, Vintage 1996, pp. 1-8.

corsi d'acqua di Dublino; in questo modo, per esempio, l'uomo si libera dei cadaveri di due fratelli

A heart went into Scribblestown Stream, a torso into little Dargle. He climbed down drains [...] He went further and used new rivers. Naniken River and the Creosote Stream. (p. 57)

Più avanti il narratore ricorda quando, all'età di cinque anni, mentre i reali in visita a Dublino passavano tra la folla, gridò *fuck off* all'indirizzo del re. Il padre venne in soccorso del bambino e del fratellino più piccolo e, per sottrarli alla furia dei poliziotti, seguì il corso sotterraneo del fiume Swan («He took us out of Ballsbridge, along Pembroke Road, under Northumberland Road, under Shelbourne Road and Havelock Square» p. 65), e delle fogne in esso confluenti («the shit and rot from Kimmage and Terenure, Rathmines and Ranelagh» *ibidem*). Mentre guarda nell'oscurità attraverso il sottosuolo di Dublino, il padre diverte i bambini raccontando storie sul mondo di sopra («The house on top of us belongs to a doctor that can make babies disappear», «We're right under the house of a man who made his money by making the pips of oranges» p. 66). Anche in questo caso realtà e invenzione si sovrappongono.

Arrivato sotto Barth Avenue, spinge i bambini fuori da un tombino e prosegue da solo: è l'ultima volta che i figli lo vedono. Quella sera i poliziotti scoprono nelle tasche del suo cappotto i biglietti con i nomi delle persone che ha ucciso – risalgono, cioè, dai nomi alla sua storia – e l'uomo sparisce dalla circolazione per entrare, almeno agli occhi del piccolo Henry, nella leggenda.

La fuga sotto Dublino del padre sarà replicata, anni più tardi, dal figlio. La notte di sabato 29 aprile, per evitare lo sterminio dei seguaci assediati al GPO, il Governo Provvisorio annuncia la resa; i ribelli escono dalle barricate e sono arrestati:

We were marched across the city, to Richmond Barracks [...] through the rubbish and abuse, the sticks and smouldering masonry that were thrown at us we crossed Dublin. They spat and cursed, followed us down through the Cornmarket and James's Street, all the way. (p. 155)

Durante uno dei frequenti appelli, un pretesto per scegliere uno dei prigionieri e pestarlo per fargli confessare il suo vero nome, il narratore percepisce sotto di sé l'acqua «running under the barracks». In un attimo si cala dentro un tombino e cade nel Camac River. Portato dalla corrente, Henry si orizzonta al buio del mondo sotterraneo aiutandosi

con ciò che vede quando il fiume corre all'aperto e stabilendo una corrispondenza tra due piani paralleli di esistenza, quella *underground* e quella *undercover*.

Into the Camac River [...] Right under Inchicore. And Golden Bridge. I knew exactly what was over me, where I was being brought. I saw light and the river rushed out in the day [...] Past the Metropolitan Laundry. [...] Light again, behind Kilmainham Gaol, tucked under the wall, and away. Back under the city. Bow Bridge and the Royal hospital, under St John's Road and I was in a sewer again [...] Kingsbridge Station, right under the buffers, I could feel the locomotives, under all the rail-lines and ballast stones, and I was dropped into the Liffey. Opposite the munitions factory: I felt its burning sludge in my eyes as I swam back up to the surface. (pp. 158-9)

Nelle orecchie gli risuona lo stesso motivo che il padre cantava quella lontana sera in cui portò i figli in salvo guadando sotto la città: *We'll go home by the water*.

Nel capitolo VII Henry è ormai un ragazzo e conosce Dublino come le proprie tasche. Viene perciò arruolato da Collins come latore di messaggi tra i rivoluzionari e passa «three years on a stolen bike. Through wind, rain and bullets [...] up and down the whole of Ireland» (p. 218). Tre anni in sella a una bicicletta «Over mountains, rivers and provinces»: lo spazio topografico del testo si allarga e diviene meno specifico, ma Dublino è sempre il centro di riferimento cui torna dopo ogni spostamento. In seguito Henry si deve fermare a Roscommon «to train the country lads» e si porta dietro solo un nome, Ivan, il suo contatto in campagna e l'unico bagaglio che gli serva per cominciare la nuova vita.

Tuttavia i viaggi non sono finiti e i nomi propri documentano missioni e contatti fittivi con personaggi realmente vissuti che scandiscono il tempo della storia ufficiale ma anche l'incontro tra questa e la fiction, cosicché nomi reali e inventati vengono a confondersi per creare la cornice entro cui hanno luogo le vicende picaresche del narratore.

L'aspetto picaresco del romanzo è rappresentato dalla narrazione in prima persona di un *outsider* che vive alla giornata, il cui pragmatismo e le cui doti di improvvisazione si accompagnano a un'acuta capacità di osservare gli altri e, se è il caso, batterli al loro stesso gioco. Ciò si vede in particolar modo negli incontri con i "nemici", di solito rappresentati da dialoghi con militari inglesi e poliziotti, a beneficio dei quali Henry si inventa nomi diversi e vite diverse. In una di queste occasioni, le parole suonano ironiche in virtù del fraintendimento cui si presta Smart, il proprio cognome:

- Name? he said again.
- Brian O'Linn. I said.
- Address? he said.
- None, I said.
- Are you being smart now?
- No. (pp. 154-5)

La forza di Henry sta proprio nel poter essere tutti e nessuno, nel potersi nascondere dietro l'anonimato di un nome proprio che rimanda a un significato comune, sia quando si tratta di Smart che quando si tratta di un nome irlandese come O'Linn, che alle orecchie di un inglese identifica la nazionalità piuttosto che l'individuo. Ma quella del nome "anonimo" è un'arma a doppio taglio, perché vivere *underground* e *undercover* fa di Henry anche un escluso:

I was never one of the boys. I wasn't a Christian Brothers boy, I'd been unlucky enough to miss Frongoch, I'd no farm in the family, no college, no priest, no past. [...] We were nameless and expendable, every bit as dead as the squaddies in France. We carried guns and messages. We were decoys and patsies. We followed orders and murdered.(p. 233)

Questi si sente *nameless* and *expendable*, come i soldati della Prima Guerra Mondiale, andati al macello in Francia, e la sua amarezza è accresciuta dal fatto che, essendo Sinn Féin divenuto "rispettabile", alle elezioni del 1918 molti dei suoi compagni rivoluzionari hanno aggiunto una sigla ai loro nomi: «There was Michael Collins M.P. There was Dinny – Denis on the posters – Archer M.P. There was Alfred Gandon M.P. And there was Jack Dalton M.P.» (p. 232).

Ma «There was no Henry Smart M.P.», nonostante che anche lui avesse fatto parte della «big, big history» e contribuito a formare il destino della sua nazione. Il giovane Henry non aveva idea della sua «tininess and anonymity» perché vedeva in se stesso

the Henry Smart of song and legend [...] the inspiration for a generation, a giant on bicycle, moving from county to county [...] a living example [...] and a man with a secret mission. (p. 233)

L'entusiasmo è quello della gioventù, l'auto-ironia è quella del narratore ormai vecchio che ha posto la distanza di molti anni tra la sua disincantata persona di ora e quella entusiasta del passato. Come aveva fatto suo padre, il giovane Henry inventa se stesso secondo le linee di un racconto di frontiera in cui le caratteristiche dell'eroe sono esaltate iperbolicamente fin da quando viene al mondo:

– It's a lad, Miss Melody, she said. – He must be more than a stone. A lad and a feekin' half, he is. His cord is as wide as me wrist.

– They say that he was born with the teeth already in his head.

– She has to use the blanket off the bed for his nappy.

– A woman seen him said he has enough meat on him to make triplets. (pp. 26-7)

La disillusione della fama raggiunge l'apice verso la fine del romanzo, assieme a quella della rivoluzione: Jack Dalton gli spiattella in faccia la logica dei vincitori secondo cui la ricostruita identità della nazione non può essere macchiata da presenze "impure", come gli ebrei o i bolscevichi, e non c'è posto per coloro che non si uniformano agli interessi della nuova repubblica, per i *trouble makers* come Henry, che non è mai stato un vero rivoluzionario finché non ha sentito il suo nome «in song». A questo punto il ragazzo gli chiede se la ballata sia stata inventata perché lui si desse anima e corpo alla rivoluzione, ma la risposta lo lascia interdetto: «You wrote it yourself, you fuckin' eejit. It was only ever a couple of lines» (p. 364).

La fine della sua esistenza epica inventata attorno a un nome dovrebbe essere segnata da un foglietto su cui è scritto *Smart, Henry*, e che ricorda i biglietti con i quali si commissionavano gli omicidi al padre. Qui il nome Smart si presta a una serie di modulazioni del significato: come cognome messo prima del nome richiama l'ufficialità di documenti interessati all'individuo non come persona ma come mero ingranaggio di un sistema sociale; come aggettivo il cui significato allude alle qualità di intelligenza e furbizia del nominato, quasi fosse un'etichetta, è il riconoscimento definitivo, nero su bianco, da parte dei rivoluzionari, delle doti del giovane; *Smart* suona infine anche come imperativo che impartisce il comando di "fregare" Henry al suo stesso gioco. Tre punti di vista e tre atteggiamenti verso la stessa persona e tutti dipendenti da un nome, ma con un unico significato finale: eliminarlo.

Così il ragazzo riprende a fuggire per le strade di Dublino e si rituffa nel sottosuolo:

I swam and walked against the flow of the sludge, up the Bradoge River. Under Bolton Street and the back of Dominic Street, under, under, and up for a while at Grangegorman, and down again, with the stench and ghosts and only one way to go. I came up at Cabra, stinking but alive.

And that was it for months, most of a long year. I crossed Ireland in the groundwater. I crept at night and stayed under during the day. (p. 366)

Dopo la tregua di luglio, Henry si confonde tra i barboni senza dimora e senza nome per sfuggire ai compagni di un tempo: «I became one of the tramps. I enjoyed being turned away by the boys who were

on the lookout for Henry Smart» (p. 366). Ora il suo rifiuto del nuovo corso irlandese è totale

I went further west, into wild places where republics meant nothing and the English had never really been, to places that had been killed in 1847 after it. I went south to the cow country where the big farmers didn't give a shite for free-states or boundary commissions (p. 367)

e la storia della nazione torna nello sfondo, come semplice indicatore temporale, rispetto a quella personale («I got to see my lovely daughter on the day Michael Collins was killed», p. 367).

Nel capitolo finale, Henry trucida Alfie Gandon, l'assassino del padre, dell'amico David e della di lui moglie Maria, poi si immerge per l'ultima volta nelle acque di Dublino, alle quali affida la protesi del padre da cui non si era mai separato, per uscirne, ormai adulto e pronto a intraprendere un nuovo viaggio, sicuro solo del proprio nome:

I didn't know where I was going. I didn't know if I'd get there. But I was still alive. I was twenty. I was Henry Smart.

Il viaggio di Henry ai margini della storia, attraverso, sotto e attorno a Dublino è terminato: l'iniziazione dell'eroe alla vita adulta è conclusa e la forma che essa ha assunto è quella di un confronto continuo con i nomi degli altri alla ricerca della singolarità del proprio, nella consapevolezza di quanto possa essere greve il peso di un nome.

Il rapporto con i personaggi della storia ufficiale è servito a evidenziare la pochezza di Henry di fronte a fatti ed eventi molto più grandi di lui, dando alla mitizzazione di se stesso una sfumatura ironica accentuata dalla distanza che il narratore mette tra i sentimenti della gioventù e quelli della vecchiaia. Così il suo "giovanile errare" tra lo spazio e il tempo della storia si configura anche come errore di gioventù commesso a proposito della definizione di sé in dipendenza da un nome che lui considera, a torto, epocale.

Quando racconta di come venne formato il primo Parlamento della Repubblica Irlandese, Dáil Éireann, nel gennaio 1919, dice che alcuni membri furono eletti, e per questo «called present», pur trovandosi alla macchia: vale a dire che il nome può prendere il posto della persona reale e essere sufficiente per testimoniare della verità dei fatti. Così, dinanzi alla storia che lo ignora, il giovane Henry attribuisce un gran valore al proprio nome ed è convinto che abbia un significato universale per chiunque lo senta. Anzi, dopo aver riprodotto le parole del volantino che lo segnala come ricercato e che riporta i suoi *alias* (Fergus Na-

sh, Brian O'Linn, Michael Collins, «not to be confused with the other Michael Collins»), sottolinea che *sedition* era diventato il suo *middle name* («I was Henry S. Smart») e a esso si appoggia per rafforzare il senso di sé: «that was me».

Le parole con cui è formulato l'avviso, tuttavia, fanno sorgere il dubbio che il volantino sia un altro espediente per inventare se stesso, dal momento che questi momenti di autoaffermazione e di rivendicazione della propria importanza nella storia sono seguiti sempre da considerazioni sul fatto che, ufficialmente, Henry Smart è rimasto «out of the picture», per richiamarsi all'episodio in cui, solo per pochi centimetri, Henry non compare nella foto fatta a De Valera dopo l'assedio al GPO (p. 157).

È il rapporto con i nomi dei personaggi di invenzione che invece consente a Henry di costruire la propria individualità e uscire dall'anonimato. Una cosa a prima vista semplice per il fatto che l'universo antroponomico del romanzo è costituito da pochi nomi ricorrenti che ricadono in due categorie principali, quella che potremmo definire dei nomi "parlanti" e quella dei nomi "etichetta". La prima comprende gli antroponomi con un significato specifico (Melody, Smart, Victor) i quali faranno capire a Henry che i nomi funzionano da designatori rigidi, sono cioè legati agli oggetti individuati e indipendenti dalle proprietà dell'oggetto, e che dunque non c'è un rapporto diretto tra il significato del nome e il destino di chi lo porta: se chiamarsi Smart può essere per lui una garanzia, che dire di Victor, ultimo di una serie di diseredati vissuti pochi istanti, che per somma ironia muore a cinque anni lo stesso giorno in cui viene incoronato il nuovo re, Giorgio V (p. 91)?

Quanto al nome della madre, Melody, di esso si era subito innamorato il padre non appena lo aveva sentito, perché con un nome come quello accanto pensava che niente gli sarebbe stato impossibile. Ben presto, però, ogni melodia scompare dalla vita di quella giovane donna, fiaccata da gravidanze e privazioni e già vecchia a vent'anni. La sua musica si dissolve nel gin e diviene un lamento

I'd seen her crying when a wasted drop slipped down into her chins or shawl; her fingers poked and scratched for the drop and she mourned the loss in little, killing whimpers. (p. 74)

Un nome, dunque, può essere solo un marchio di identificazione linguistica, apposto su un individuo a priori, indipendentemente dalle caratteristiche che lo distingueranno in seguito. Una volta assegnato a una persona, il nome proprio fa riferimento a essa senza tener conto

dei mutamenti di proprietà che questa può subire e senza considerare che la nostra conoscenza di essi possa mutare.³

Una simile scissione si trova anche nel caso di un personaggio secondario che il ragazzo, non conoscendone il nome proprio, etichetta come «Annie's dead husband». Quando costui ritorna dalla guerra, Henry continua a chiamarlo «Annie's dead husband», per cui, quando muore davvero, ne deve parlare come «Annie's dead, dead husband». Il giovane deve cioè separare il nome dal senso, come ha fatto quando, per parlare della 'musica' della madre, ha duplicato il nome per separare il significante dal significato: «Melody melody. She skips, she laughs, her black eyes shine happy. [...] Out of the way, here comes melody Melody, out of the way here comes melody Melody» (p. 5).

Ci sono altri due nomi-etichetta con cui Henry deve fare i conti: Maria e David. Il primo identifica una serie di ragazze che lavorano nel bordello di Dolly Oblong,⁴ ognuna delle quali è stata ribattezzata dal proprietario della casa col nome femminile più comune

– And we're all called Maria, she said. – My real name's Eileen. (p. 372)

– He named them all Maria. It was good for business. (p. 378)

chiaro segno della sua indifferenza verso giovani donne il valore delle quali sta solo nell'essere corpi. Per somma ironia, Maria è anche il nome della Vergine e dunque lo scollamento tra significato e significante diviene assoluto.

Questo è vero anche nel caso di David, nome quanto mai adatto per etichettare l'ebraicità dell'amico di Henry. Tuttavia ecco come l'uomo parla di sé al ragazzo:

I am a Jew. But I am not Jewish. [...] I am a Jew and a Latvian. My father was a Jew. My mother, grandfather and everybody. Jews. But I am not Jewish. The Jews are a people. So I am one of the Jews. Jewish is a religion. I am not one of them. Mister Smart, I do not like religions. There are no prophets or gods or the one the Irish people like so much, mother of gods.

– Are you a communist?

– Mister Smart. I am a communist but I am not a communist.

[...]

– I was a communist, he said. – But the Bolsheviks [...] burnt my house and they murdered my wife [...] They did this because I was a Jew. And my wife, she too was a Jew [...] So I am not a communist, Mister Smart. But I believe in com-

³ Cfr. T. G. PAVEL, *Mondi di invenzione*, Torino, Einaudi 1992, p. 51.

⁴ Altro nome formidabile che ben si adatta al carattere ambiguo della donna, avida e generosa, crudele e sentimentale insieme.

munism. But not when it comes with the Russians. (pp. 316-7)

Nel metterlo in guardia contro la violenza di un'altra ideologia integralista quale è quella che ora contraddistingue il nuovo corso irlandese, Henry forse si sovviene che, come l'amico, anche lui porta un'etichetta, quella di irlandese e di rivoluzionario, che male gli si addice. La causa rivoluzionaria, infatti, è ormai in mano a gente dello stampo di Ivan, il cui nome ricorda quello del terribile ministro dello Zar o comunque suona straniero e per di più "russo", sebbene l'irlandese odi i non cattolici bolscevichi con tutto se stesso.

Per un nome o una causa si può morire, anche senza un motivo logico: «The mere mention of a name, a name on a piece of paper, was often a death sentence» (p. 316). È da questa realtà fatta di nomi che significano troppo o troppo poco, che sono solo autoreferenziali e non oggetti o persone, che Henry vorrà fuggire. Non prima di aver ricalcato la "tradizione di famiglia" e vendicato la morte del padre, uccidendo chi è sempre vissuto nell'ambiguità del nome: Alfie Gandon. All'inizio della storia, infatti, Henry Smart senior è convinto che Gandon sia un nome fittizio dietro cui Dolly si ripara quando non vuole assumersi alcune responsabilità. Più tardi invece scopriamo che si tratta di una persona reale, sfuggente e opportunista: nel nuovo corso rivoluzionario "irlandesizza" il proprio nome in Gandúin e continua i loschi traffici, anche se ora con l'altra parte politica. Un trasformismo che risalta ancora di più se ricordiamo che Henry non ha mai adattato il proprio nome, che pure suona inglese, alla lingua irlandese.

L'apprendistato del narratore nel regno del nome viene condotto, oltre che nell'ambito degli affetti, anche nel mondo della scuola e in quello del lavoro. Nel primo Henry entra all'età di otto anni, assieme al fratellino Victor, già consapevole che saper leggere significa avere un potere, ma è un'esperienza che dura solo due giorni: una suora scopre i nuovi bambini nella classe di Miss O'Shea e li interroga:

- Do you have a name, the bigger boy?
- Yeah.
- Yes, Mother.
- You are not my mother. (p. 88)

Per due volte Henry si rifiuta di chiamare "madre" la suora «who called herself Mother». Costei così commenta a proposito del nome Henry Smart: «Are you English, with a name like that?», e subito dopo fa capire di avere dubbi sulla paternità del bambino. La scena si conclude con la suora che viene mandata a gambe all'aria, colpita dalla

protesi di legno, mentre Henry grida, nel lasciare l'aula, «MY NAME IS HENRY SMART!». Più tardi, sotto un ponte, egli ripensa all'episodio e commenta: «Mother, she'd wanted to be called. Never. Not even Sister» (p. 90). È chiaro che il bambino attribuisce a *Mother* e *Sister* i significati primi forniti dalla propria esperienza, che è quella familiare: che senso ha farsi chiamare madre da chi non ti è figlio, soprattutto se non sei amorevole? La famiglia è il nucleo degli affetti per il piccolo e i nomi che identificano i ruoli non possono essere riciclati all'interno di una istituzione tanto arida e ostile, perché il loro significato diverrebbe incongruo. Henry dovrà aspettare di essere più maturo per capire che un nome può avere un significato anche al di fuori del suo ambito usuale di riferimento perché non determina necessariamente le caratteristiche della cosa, ma può essere solo un'etichetta posticcia.

Anche nell'ambito del lavoro i nomi acquistano una importanza fondamentale. Henry, per quasi un anno tutte le mattine, assieme a centinaia di altri, aspetta che lo *stevedore* si ricordi del suo nome e lo scelga per scaricare le merci al molo della dogana. Qui conosce un uomo, «the only other man on the docks whose wife hadn't been fucked by the stevedore» (p. 174); nelle pagine seguenti Henry si riferirà a costui chiamandolo esclusivamente «the only man», perché l'eccezionalità del non essere cornuto è una qualità che lo identifica meglio di qualsiasi nome proprio.

Ma il nome più importante in assoluto per la maturazione interiore e affettiva di Henry è O'Shea, che, oltre ad essere tipicamente irlandese, è lo stesso della donna per cui Parnell, alla fine del secolo precedente, aveva dovuto rinunciare alla politica. Nel romanzo due sono le donne che lo portano: la prima è Miss O'Shea, la giovane maestra che insegna a Henry a scrivere il proprio nome e che poi diventerà la sua amante, la sua compagna di lotta e infine sua moglie. A differenza della sua omonima, non solo sostiene l'amante nel suo coinvolgimento rivoluzionario, ma rappresenta per lui l'anima irriducibile e pura della causa per l'indipendenza, per cui sarà imprigionata dai suoi stessi compagni. È soprattutto sul piano affettivo che Miss O'Shea aiuta Henry a diventare uomo; di questo suo amore il giovane non saprà mai il nome di battesimo, né vorrà conoscerlo, perché l'esperienza gli ha insegnato quanto possa essere importante, ma anche limitante, il significato di un nome.

Miss O'Shea funziona da cartina di tornasole rispetto al narratore: questi abbandona la rivoluzione nel momento in cui si accorge di non riconoscersi più in essa, ma soprattutto quando essa, non riconoscendo

il suo nome, non prende atto della sua importanza; Miss O'Shea è invece una irriducibile e idealistica rivoluzionaria persa dietro al proprio sogno radicale che la intrappola anche fisicamente: l'ultima volta che compare sulla scena è in prigione, circondata dall'affetto di altre donne anch'esse escluse dalla rifondazione dell'Irlanda o emarginate dall'azione rivoluzionaria.

La seconda donna che nel romanzo porta il cognome O'Shea è la vecchia nella cui casa di Roscommon verrà portato Henry. Questi si risveglia dopo una scazzottata "amichevole" con Collins e costei gli dice che non gli chiederà come si chiama, per non essere costretta a mentire nel caso le sia domandato da qualcuno (p. 224): in certi casi è preferibile non avere un nome; in seguito, così risponde a Henry che vuol sapere il nome della fattoria in cui si trova:

– Ruscg, she said. – The bog, it means. It's a nice name but not fair. It only describes the half of it. And the next parish is called Rusgeile. The man who gave out the names in this part of the county had only the one good eye and it was only the bad he saw with it. (p. 227)

Ancora una volta viene ribadito il concetto per cui un nome offre solo una visione parziale, eppure Henry si ostina a credere che un nome sia in relazione con la sostanza delle cose e vuole scorgere una somiglianza tra la vecchia Missis O'Shea e la Miss O'Shea che lui ama. Solo molto tempo dopo scoprirà che le due donne sono in effetti madre e figlia, ma in quel momento saprà anche che la rispondenza tra nome e cosa non è assoluta; ora non ha più voglia di lottare, perché *fight* è solo una parola; la vecchia osserverà che forse è così, tuttavia «words are important sometimes» e molto sangue è stato versato «for that word, republic». La risposta di Henry dimostra la sua nuova consapevolezza:

– We fought the English, I said. – Not the words in a dictionary. The English are gone. (p. 367)

In questa ultima scena con la vecchia, Henry sta tenendo in braccio la figlioletta, ancora senza un nome perché la madre voleva che fosse lui a sceglierlo. «Just, not Melody», dice il giovane e non solo perché sa che un nome può essere un *omen*, ma perché un'altra Melody Smart riporterebbe la sua storia agli inizi. Così, quando la piccola avvicina la bocca alla giacca di Henry, incontrando «months of dust and harder dirt», la scosta prima che «she could suck at its history» (p. 369), cioè la storia del narratore: molto è cambiato da quando il proprio padre lo

teneva in braccio e lui accostava il viso al cappotto intriso di sudiciume e sangue, lasciandosi avvolgere dalla storia di Henry Smart.

La discendenza matrilineare delle O'Shea e quella patrilineare degli Smart saranno riunite nel nome della bambina, Saoirse, cioè 'libertà', che indica a Henry quale strada *non* deve prendere per fondare la propria individualità. Libero dal peso della storia e della tradizione, può ricominciare, proprio da dove finisce la narrazione, a dare un nuovo significato al proprio nome.

La vicenda di Henry Smart è metaforica di quanto è avvenuto all'Irlanda a partire dal Novecento e illustra la visione revisionista della scrittura di Doyle, sia nei confronti della storia che della cultura irlandese. Il romanzo, in quanto tessuto della memoria nella sua duplice valenza di recupero e invenzione, esplicita una strategia di adattamento a un mondo ostile fondata sulla trasformazione e creazione della propria esistenza, la quale replica lo stesso percorso intrapreso dall'Irlanda nello sforzo di trovare una "autenticità" e una identità nazionali che legittimassero e spronassero la ribellione rivoluzionaria. *A Star Called Henry* è anche il romanzo di una nazione che cresce libera, lotta per sopravvivere e costruisce se stessa con i pezzi di una tradizione divenuta mitica a forza di essere rivisitata, ma che alla fine si ridimensiona tragicamente rivelando la propria valenza mistificatrice. Il tessuto di strade e di corsi d'acqua è un ordito su cui viene costruita la trama di esistenze che si incrociano per dar forma all'arazzo di una nazione sempre in movimento, è la stoffa di cui è fatto il cappotto di Henry Smart senior, incrostato di sangue, sudore, pus e sporcizia umana.

Il narratore è fiero di quella discendenza, ma una volta cresciuto non può portarne il peso; la gamba di legno, simbolo di una identità posticcia, di un potere fondato sulla violenza, passa in eredità dal padre al figlio, il quale la porta con sé come un feticcio, come prova della propria discendenza. Ma i due Smart hanno fatto di se stessi un mito che alla fine si dimostra essere una illusione. Non per nulla, *eejit* è l'appellativo dato a entrambi nel momento in cui viene rivelata l'illusorietà della loro invenzione.

Quella del narratore è una guerra privata contro l'autorità di una tradizione da cui ci si deve distaccare quando si è cresciuti: una separazione che, tuttavia, non è un rinnegamento, bensì il segno che ormai ci si può sostenere sulle proprie gambe. La marginalità radicale del narratore, che questi si sforza di contrastare, risulterà, infine, essere una posizione privilegiata di autoasserzione, per quanto vista, a posteriori, con

blanda ironia, proprio come accade per il protagonista del *Portrait* joyciano. Questi fuggirà dalle pastoie dei capisaldi culturali irlandesi per seguire la propria vocazione di artista. Henry, invece, è un *picaro*: la sua decisione finale di lasciare la terra di origine richiama piuttosto quella di un altro indimenticabile personaggio della letteratura, Huck Finn; per entrambi si tratta di una necessità esistenziale che non è solo contingente, bensì dettata dalla consapevolezza che unicamente nell'esilio si può trovare la libertà da chi ti vuole piegare ai propri intendimenti.

Quanto può essere "autentico" un nome? Quanto unico? Quanto famoso? Da che cosa dipendono queste sue caratteristiche?

Le risposte a queste domande, implicite nel romanzo di Doyle, ci portano, infine, a vedere *A Star Called Henry*, frutto di invenzione, come una legittimazione dello status di scrittore da parte dell'autore stesso che, per il fatto di appartenere a una cultura in cerca di visibilità, deve costantemente fare i conti sia con il passato, sia con l'altro da sé. La tradizione letteraria su cui poggia l'arte di Doyle non è rappresentata esclusivamente dai testi citati nel ringraziamento conclusivo, che sono, semmai, le fonti utilizzate per la sua ricostruzione storica e geografica del romanzo. Infatti non viene menzionata l'opera che più vi si riverbera: *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Le periodiche discese nel ventre di Dublino, i continui spostamenti del narratore secondo coordinate precise quanto simboliche, il rifiuto di servire una causa in cui non crede e la decisione finale di lasciare l'Irlanda, accomunano due futuri artisti che scelgono di andare in direzione opposta rispetto ai "Christian Brothers", e cioè di dare ascolto alla propria individualità, che portano un nome "parlante", e i quali hanno sentito fin da piccoli il peso della denominazione e del rapporto tra parola e significato.

A Star Called Henry è un romanzo che ha ibridato la propria scrittura con quella di generi tradizionali quali la *tall-tale*, il picaresco, la storiografia, la confessione e l'autobiografia, rivelando così il proprio difficile rapporto con l'autorità e l'autorevolezza dei testi canonici, rispecchiamento di quell'altro difficile rapporto con l'autorità ufficializzata.

Questo stretto collegamento tra arte e vita è segnalato principalmente dalla nonna del narratore, una "divoratrice" di letteratura, che, dietro il compenso di libri, gli fornisce le chiavi di lettura di due vicende nodali strettamente collegate ai nomi: chi era Henry Smart e come si chiama il mandante del suo assassinio. Il rispondere alle domande del nipote dipende anche dal gradimento di ciò che lui le porta: quello che

più le piace sono le storie di avventure scritte da donne, ad eccezione, dice, di *Castle Rackrent*,⁵ ma non apprezza neppure *Ivanhoe*. Dunque il suo atteggiamento è sintomatico dei gusti di un pubblico onnivoro, che legge una fiction di scarso valore letterario e per niente interessato ai problemi dell'identità culturale.

Per raggiungere i propri fini il narratore è costretto a discriminare tra i titoli a sua disposizione scegliendo quelli che possono incontrare i gusti della nonna, vale a dire che il proprio successo dipende da ciò che il pubblico si aspetta di leggere. In questo si può trovare, forse, la ragione dello sfruttamento che Doyle fa dell'iconografia irlandese tradizionale, per cui i propri concittadini sono miserabili, beoni, promiscui e rissosi, ma soprattutto *smart*.

La visione paradossale di Wilde, uno scrittore che ha inventato un'Inghilterra da favola attraverso la mostra delle sue contraddizioni sociali, viene infine fatta propria dall'autore, e in tale senso giustifica ulteriormente il titolo scelto per questo saggio. Per il narratore e per l'autore un nome, tutto considerato, è per sempre una garanzia.

⁵ Romanzo di Maria Edgeworth - vissuta in Irlanda ma di formazione inglese, che ha collaborato in ruolo subalterno con un padre prestigioso in famosi trattati sull'istruzione - il quale presenta la questione dell'identità nazionale delineata come acquisizione nel tempo anziché come patrimonio genetico dato. Per l'autrice l'identità è una categoria mobile, un processo creativo scandito da continue scelte: è un farsi, kantianamente rivolto all'appropriarsi della necessità; si adottano i codici della cultura dominante come si adottano i valori e i ruoli egemoni dell'autorità, niente concedendo all'idea di carattere come destino; identità come consapevole ambivalenza. Cfr. R. M. COLOMBO, *Donne e letteratura: da Aphra Behn a Jane Austen*, in F. RUGGIERI (a c. di), *L'età di Johnson*, Roma, Carocci 1998, pp. 292-3.