



Corso di dottorato di ricerca in:

“Studi linguistici e letterari”

XXXV Ciclo

Titolo della tesi

“*La fiction irlandese Post-Millennial*”

Dottoranda

dott. Alessandra Saracino

Supervisore

Prof. Laura Pelaschiar

Anno 2023

Abstract

Lo scopo principale di questa ricerca è di analizzare criticamente, attraverso uno studio tematico, stilistico e culturale, tre generi della *fiction* irlandese *Post-Millennial* emersi all'attenzione di chi scrive come particolarmente significativi e rilevanti all'interno del panorama letterario irlandese, per quanto non esclusivi. Fantascienza, gotico e romanzo storico vengono esaminati da una prospettiva dialettica e contrastiva, che ne evidenzia le principali tendenze e i nuovi repertori sia all'interno della tradizione irlandese, che in rapporto a una dimensione internazionale. L'analisi ha rilevato il ricorrere di elementi comuni, quali la denuncia delle dinamiche neoliberiste che hanno portato all'ascesa e al crollo della *Celtic Tiger*, e che ancora riverberano nella crisi abitativa e nelle angosce addensatesi attorno al concetto di casa e di *homeownership*. Il classico tema del *soil* risulta drammaticamente condizionato dallo sfruttamento intensivo del territorio. La forte critica all'operato istituzionale della Chiesa si collega alla rivendicazione di tematiche di genere, che ridiscutono la figura della donna e la maternità. Entrando nello specifico nei testi, è emerso come la fantascienza distopica, in particolare, tradisca la difficoltà a conciliare la pervasività tecnologica con la dimensione paesaggistica che identifica culturalmente l'Irlanda, e tenda a esprimere maggiormente istanze anticapitaliste, denunciando un ambiente rurale compromesso da politiche di sfruttamento intensivo. La tradizionale dicotomia tra Irlanda urbana e rurale è riscritta su nuove basi che vedono la città, soprattutto Dublino, come un'entità divisiva, accentrante e prevaricatrice, che finisce per essere esautorata o schiacciata da disastri naturali. Questa visione cupa di Dublino risulta confermata nel gotico, che a partire dalla crisi della *Celtic Tiger* recupera temi e atmosfere soprannaturali. Nel gotico, le caratteristiche dell'ambiente rurale vengono assorbite dal contesto suburbano, fortemente segnato dall'espansione edilizia, il cui brusco arresto ha disseminato il paesaggio di *ghost estates*, agglomerati incompiuti che rappresentano il fantasma di futuri mai realizzati. Nel romanzo storico, la rievocazione del passato si distingue invece per intenti didascalici e correttivi e per trame ricche di coincidenze, agnizioni e *deus ex machina*. Emerge una programmatica denuncia degli abusi della Chiesa sulle libertà dell'individuo: oltre al periodo vittoriano, sul quale aleggia lo spettro della *Great Famine*, il cattolicesimo bigotto, intransigente e repressivo caratteristico dei decenni di maggior influenza di de Valera (dal 1930 al 1970) è condannato per la forza deformante esercitata sulla mentalità collettiva. Parallelamente, si rileva anche una versione glorificante della storia e della personalità di Michael Collins nella celebrazione del passato nazionalista.

LA FICTION IRLANDESE POST-MILLENNIAL	5
INTRODUZIONE	5
1. LA FANTASCIENZA POST-MILLENNIAL IN IRLANDA	9
Introduzione	9
Fantascienza <i>Post-Millennial</i> : nuovi repertori	15
1.1 La distopia femminista: <i>Only Ever Yours</i> (2014) di Louise O’Neill	16
La critica al post-femminismo e il <i>male gaze</i>	18
La lotta darwiniana e la soppressione della naturalità	21
Egemonia dei canoni estetici e ruolo maschile	23
La complicità delle ‘caste’ e il femminismo imperfetto	25
1.2 La distopia rurale in <i>Hostages</i> (2016) di Oisín Fagan	29
La questione di genere	29
Il ruralismo	34
1.3 Il post-umanesimo in <i>Spare and Found Parts</i> (2016) di Sarah Maria Griffin	41
Post-umanesimo e natura	45
Il <i>robot</i>	50
1.4 La distopia urbana: <i>City of Bohane</i> (2011) di Kevin Barry	54
Localismo ed esotismo	61
2. IL GOTICO POST-MILLENNIAL IN IRLANDA	66
Introduzione	66
Gotico <i>Post-Millennial</i> : nuovi repertori	69
2.1 Il patto diabolico: il <i>dark humor</i> di <i>The Devil I Know</i> (2012) di Claire Kilroy	75
Il gotico satirico e il patto diabolico	77
La questione della responsabilità	81
“Fueled by testosterone and alcohol”: la caricaturizzazione dei personaggi e la <i>visual culture</i> del <i>boom</i>	85
2.2 Il gotico suburbano: <i>The Unheimlich Manoeuvre</i> (2018) di Tracy Fahey	90
La periferia della <i>middle-class</i>	91
Dublino, città mostruosa	98
La coppia gotica	100
2.3 <i>Nothing on Earth</i> (2016) di Conor O’Callaghan: il gotico post-cattolico	104
Il prete inattendibile e l’innocenza erotica	107
L’impossibilità comunicativa	111
Fenomeni soprannaturali nelle rovine contemporanee	113
2.4 Il <i>weird</i> rurale e ctonio di Sue Rainsford: <i>Follow Me To Ground</i> (2019)	118
Legami di sangue e generazioni anomale	125
Folklore e questione femminile	128

3. IL ROMANZO STORICO <i>POST-MILLENNIAL</i> IN IRLANDA	133
Introduzione	133
Romanzo storico <i>Post-Millennial</i>: nuovi repertori	135
3.1 L'espressione neo-vittoriana del trauma e la rivisitazione della maternità elettiva: <i>The Wonder</i> (2016) di Emma Donoghue	137
La maternità elettiva	141
3.2 Trasgressione e Redenzione in <i>The Heart's Invisible Furies</i> (2017) di John Boyne	146
Il ruolo dell'esilio	150
<i>Pseudobibbia</i> e influenze metaletterarie	155
3.3 Gli istituti di contenzione e il riscatto attraverso l'arte del racconto: <i>The Cruelty Men</i> (2018) di Emer Martin	160
La storia contesa degli istituti di contenzione	164
Folklore e <i>storytelling</i>	171
3.4 La rievocazione celebrativa: <i>The 13th Apostle: A Novel of a Dublin Family, Michael Collins, and the Irish Uprising</i> (2014) di Dermot McEvoy	176
La rievocazione di Michael Collins, tra storia e proiezione	180
CONCLUSIONI	187
BIBLIOGRAFIA	191

La fiction irlandese Post-Millennial

Introduzione

Gli obiettivi principali di questo studio sono l'analisi critica e una provvisoria mappatura tematica, stilistica e di genere della *fiction* irlandese *Post-Millennial*. L'indagine si focalizza principalmente su tre generi letterari ritenuti da chi scrive particolarmente rilevanti e significativi, per quanto non del tutto dominanti, nel panorama della *fiction Post-Millennial* irlandese: fantascienza, gotico e romanzo storico. Generi, testi e tematiche vengono fatti dialogare dialetticamente all'interno di un'analisi principalmente di stampo e chiave tematici, ma associata anche a questioni stilistiche e a fenomeni politici, economici e culturali, sia nell'ambito della tradizione irlandese che da una prospettiva globale. L'analisi, che non pretende di essere esaustiva, intende porsi come spunto per ulteriori approfondimenti e ampliamenti che interessino anche generi non contemplati in questa ricerca.

L'arco temporale interessato dallo studio, l'Irlanda *Post-Millennial*, comprende numerose svolte socioculturali ed economiche che hanno segnato profondamente l'identità del paese.

Dagli anni Novanta, grazie a provvedimenti che incentivano gli investimenti stranieri, l'Irlanda non è più un paese economicamente marginale, ma una delle nazioni maggiormente connesse a livello globale, sede amministrativa di importanti multinazionali e meta di flussi migratori.

Il fenomeno della crescita economica avviato con la *Celtic Tiger* ha subito un improvviso arresto con la recessione del 2008. Per le banche, fortemente sovraesposte, si è fatto garante lo Stato; con l'economia in bilico, il divario tra classi sociali, dopo anni di politiche neoliberiste, è aumentato, mentre le successive misure di *austerità* hanno minato profondamente gli equilibri del paese e l'identità della piccola e media borghesia di recente formazione. Nel 2010 la gestione delle finanze è stata affidata per tre anni alla Troika, costituita dalla Banca Centrale Europea, dalla Commissione Europea e dal Fondo Monetario Internazionale, in cambio di un sussidio emergenziale di ottantacinque miliardi di euro. Nel corso degli anni successivi l'economia del paese ha visto una netta ripresa, ma la crisi ha lasciato tracce evidenti nel paesaggio e nell'immaginario irlandese contemporaneo (Falci e Reynolds, 2020: 8). Nei romanzi analizzati, il fallimento delle promesse della *Celtic Tiger* emerge pressoché costantemente e viene espresso in forme diverse, come un trauma nazionale.

Parallelamente, l'emergere degli abusi istituzionali perpetrati dalla Chiesa per tutto il Novecento nelle *industrial schools*, nelle *Mother and Baby Homes* e nelle *Magdalene Laundries*, documentati da numerose relazioni ufficiali, ha scosso profondamente l'ideologia cattolica alla base della mentalità collettiva. Allo shock e ai numerosi dibattiti, nonostante il permanere di pratiche cattoliche come il battesimo e il matrimonio in chiesa (Ferriter, 2020: 236), è seguita una progressiva secolarizzazione del paese tramite una serie di riforme volte a implementare i diritti civili, come la legalizzazione del matrimonio omosessuale nel 2015 e l'abrogazione, con il referendum del 2018, della legge che impediva l'aborto. Narrazioni che denunciavano gli abusi e dissacravano l'autorità della Chiesa erano già presenti, negli anni Novanta, in opere di autori come John McGahern, Roddy Doyle e Patrick McCabe; ma è a partire dal periodo *Post-Millennial* che la diffusione di testimonianze, romanzi e memorie ha un impatto concreto nella coscienza collettiva tale da determinare cambiamenti sociali e nuove consapevolezze riguardo temi quali il matrimonio, la realizzazione della persona, la diversità, l'inclusione e il senso di famiglia (Ferriter, 2020: 228-240).

Durante questi accadimenti, l'Irlanda ha conservato un profilo letterario di livello internazionale. Se i romanzi degli anni Novanta erano prevalentemente retrospettivi, spesso ambientati negli anni Cinquanta e Sessanta, la *fiction* del Duemila tende a riportare lo sguardo al presente documentando gli eccessi, i paradossi e le trasformazioni della società contemporanea.

La produzione letteraria femminile e LGBTQ+ ha assunto sempre maggior rilievo, confermando un fenomeno avviato negli anni Ottanta. La critica femminista ha contribuito fortemente a includere nel canone letterario irlandese autrici emergenti, ma anche scrittrici attive negli anni Cinquanta e Sessanta, come Jennifer Johnston e Edna O'Brien. Dopo l'uscita dei primi tre volumi del *Field Day Anthology of Irish Writing* nel 1991, in cui la presenza femminile è molto marginale, il dibattito sulla persistenza di un canone letterario prevalentemente maschile ha portato alla pubblicazione di due ulteriori volumi nel 2002, *The Field Day Anthology of Irish Writing: Irish Women's Writing and Traditions*. La reazione alle scelte editoriali del 1991 ha determinato, nel trentennio successivo, una crescente attenzione per le opere di giovani scrittrici, supportata dall'attività di riviste letterarie e case editrici radicali come *Banshee Press* e *The Stinging Fly* (Falci e Reynolds, 2020: 7-12).

In molte opere contemporanee, inoltre, emergono riflessioni metaletterarie sul ruolo dello scrittore nell'economia di mercato. Come attestano Falci e Reynolds, infatti,

The difficulty of studying the contemporary is perhaps even more pronounced in this period because of the ever-greater commodification of literature: the lucrative awards that favour

the few, the push for writers to brand themselves and their work, the need for publishers (many of which belong to huge multinational companies) to show a profit, and the subsequent promotion of those writers most likely to move product. It is sometimes quite difficult to separate the wheat of contemporary writing from the chaff of its marketing (2020: 10).

In un panorama letterario molto vasto e variegato, e complesso per le ragioni appena esposte, all'interno dei diversi generi della *fiction Post-Millennial* è stato possibile identificare alcune tematiche importanti che caratterizzano nello specifico i generi di cui ci si è voluti occupare. Per quanto riguarda la fantascienza, è stata individuata la distopia femminista, la distopia rurale, la distopia del post-umano e la distopia urbana. Nel gotico, che dopo la *Celtic Tiger* si riappropria di elementi soprannaturali, emerge invece il tema faustiano del patto col diavolo, ma anche il gotico suburbano, il gotico post-cattolico e il *weird* ctonio. Nell'ambito del romanzo storico emergono l'ambientazione neo-vittoriana in chiave irlandese, con uno specifico e interessante focus sulla maternità, oltre al tema dell'omosessualità repressa dalla religione e dell'abuso istituzionale; sembra prevalere una critica che riguarda soprattutto la negatività della repressione esercitata dalle istituzioni e dal cattolicesimo irlandese, ma c'è anche spazio per una celebrazione del passato nazionalista.

Chiaramente trasversale, e ci sembra, questo, un elemento altamente interessante, è il trauma nazionale della *Celtic Tiger* e del suo fallimento, attraverso il quale si percepisce una forte e generale condanna delle dinamiche capitaliste locali e internazionali e delle speculazioni edilizie, accompagnate alla critica di una classe politica moralmente corrotta. Il *boom* immobiliare che ha caratterizzato la *Celtic Tiger* ha anche trasformato profondamente il territorio, ora invaso da grappoli di identiche e anonime villette a schiera e da incompiuti *ghost estates*, e posto le basi per una profonda rivisitazione del classico tema irlandese della terra, del *land* e del *soil*.

La terra della fantascienza distopica, in cui la dimensione rurale ha particolare rilievo, soffre lo sfruttamento intensivo capitalista ma è anche un luogo di resistenza, di coesione sociale e di solidarietà. Nel gotico, il *soil* è contaminato da forze soprannaturali che si manifestano sia in superficie, che nelle profondità ctonie, e il legame con la terra è un'oppressione limitante che impedisce l'allontanamento. Nel romanzo storico la terra è invece strettamente intrecciata al folklore, alla mitologia e a usi e costumi superstiziosi, e i suoi abitanti appaiono come ingenui e sprovveduti, se confrontati con i personaggi cittadini. In parte ancora collegato al trauma della *Celtic Tiger* e della crisi del 2008 è anche la rivisitazione del conflitto tra contesto urbano e rurale, che ritorna con particolare insistenza nella fantascienza distopica, ma in termini stravolti: mentre la campagna è depauperata dallo sfruttamento intensivo e invasa

da politiche capitaliste, la città si presenta come involuta e lacerata da conflitti settari. Dublino è quasi sempre retrocessa, affondata nel mare o epicentro di epidemie, una città ormai perduta da cui orde di dublinesi imbarbariti fuggono, cercando riparo nelle zone rurali. Nel gotico, dove la dimensione rurale è stata in parte sostituita da quella suburbana, Dublino è connotata come città predatoria, accentratrice ed escludente. In questa rivisitazione del *landscape*, l'Irlanda della fantascienza distopica e del gotico presenta spesso un clima irriconoscibile, con estati torride e afose, un sole implacabile e in alcuni casi siccità prolungata. Il motivo di questo immaginario mutato, oltre all'immediato riferimento al cambiamento climatico e al surriscaldamento globale, potrebbe risiedere nella maggior esposizione, attraverso serie televisive, di narrazioni americane *southern gothic*, in cui l'elemento gotico è associato a contesti assolati, desertificati o paludosi. Nella *fiction* di questo periodo, infatti, risulta preponderante l'influenza dei media televisivi, film e serie TV della cultura *pop* degli ultimi decenni. Una visione più tradizionale del rapporto tra mondo rurale e urbano si riscontra invece nel romanzo storico, dove Dublino conserva intatto il fascino di città culturale, sede affettiva di interessanti esperienze mondane, mentre la campagna è presentata nella sua dimensione più arcaica, quasi mitologica, in un paesaggio segnato dalle tracce della *Great Famine*.

Connesso alla tematica della critica del sistema capitalistico e consumistico è anche l'aspetto *gender* presente nel ritratto della donna. La figura femminile, in costante ridefinizione e al centro di trasformazioni epocali, determina la presenza costante di tematiche legate alla questione di genere e al ruolo della maternità. Nella fantascienza distopica, ad essere oggetto di critica è la visione post-femminista che vuole la donna prigioniera di pratiche consumistiche al fine di compiacere lo sguardo maschile. Le dinamiche di potere alla base del conflitto tra i sessi sono rilevabili anche nel gotico, dove ad essere contesi sono gli spazi domestici, e il corpo della donna viene rivendicato nella sua materialità. Nel romanzo storico, la questione di genere risulta invece strettamente collegata alla denuncia della repressione esercitata dalla Chiesa sui costumi sessuali e sul ruolo materno. La condanna degli abusi perpetrati dalla Chiesa è meno evidente nella fantascienza distopica, dove la religione ha assunto tratti confusi e sincretici e si esprime nella forma di una spiritualità olistica, mentre le istanze di ribellione sono rivolte al potere capitalista delle multinazionali. Nel gotico, invece, la critica anticattolica ritorna con la figura del prete sinistro, controverso e inaffidabile nei riguardi dell'infanzia. È nel romanzo storico che viene maggiormente denunciata l'influenza repressiva e storcente della Chiesa sull'individuo e sulla mentalità collettiva, in un arco temporale che va dall'epoca vittoriana fino alla contemporaneità, con particolare insistenza nella fase tra gli anni Trenta e gli anni Settanta del Novecento.

1. La fantascienza *Post-Millennial* in Irlanda

Introduzione

Questo capitolo si propone di analizzare, tramite un approccio tematico, le opere più rappresentative della fantascienza irlandese *Post-Millennial*. Lo scopo della trattazione è di evidenziare come questa produzione fantascientifica affronti alcuni importanti e controversi temi della cultura irlandese contemporanea, quali il rapporto con la scienza e la tecnologia, la dicotomia tra zone rurali e urbane, la gestione del trauma storico, la secolarizzazione, la visione dell'alterità, la questione di genere e il rapporto con l'Europa e con il mondo.

Dato che le opere prese in esame rientrano più propriamente nel sottogenere della distopia post-apocalittica, il termine "fantascienza" viene qui inteso in senso ampio, quale già applicato da Brioni e Comberinati, di "relazione tra sviluppo tecnologico e letteratura" (2020: 14). In questa sede si è ritenuto opportuno non soffermarsi sull'ampio dibattito attorno la definizione della fantascienza relativamente ad altri generi storici. È però utile ricordare due termini della fantascienza identificati da Darko Suvin¹, ovvero *estrangement* e *cognition*, elementi in grado di presentare al lettore un sistema di norme e regole alternativo a quello presente (Suvin, 1972; 2017: 18). Affinché un'opera rientri nel genere non è fondamentale che sia ambientata nel futuro, ma è necessaria la presenza di un elemento cognitivo in grado di estraniare il lettore dall'ordinarietà del contesto presente. Questo straniamento, che per Suvin è reso possibile grazie al *novus*, un elemento inaspettato che rompe l'equilibrio esistente, permette, oltre allo sviluppo della trama, un vero e proprio salto di coscienza verso l'apertura di nuovi scenari e possibilità speculative. La dimensione cognitiva evocata da Suvin rappresenta una sfida che, se accolta, consente al lettore di orientarsi all'interno di mondi in cui vigono regole diverse, con la certezza che ogni elemento ignoto e inspiegabile sia parte di un sistema da decifrare, di un paradigma sconosciuto ma logicamente ordinato e scientificamente razionale, in grado di stimolare il pensiero indipendente (Suvin, 1972: 122).

Nonostante l'importanza di queste linee guida, va notato che la fantascienza irlandese *Post-Millennial* tende decisamente verso la commistione di generi e ben pochi testi riuscirebbero a passare indenni attraverso la cruna suviniana. A questo si aggiunge che la difficoltà già osservata da Keith Booker nel distinguere distopia ed utopia nella narrativa

¹ Suvin è stato il primo studioso ad aver dato risalto accademico al genere negli anni Settanta.

postmoderna è andata progressivamente aumentando, così come la presenza di elementi umoristici e parodistici all'interno dei testi distopici (Booker, 1994: 142). Ogni tentativo di categorizzazione ortodossa che aspiri ad andare oltre la necessità funzionale tende dunque a rivelarsi, nella maggioranza dei casi, inadeguato e sterile.

Le complesse alchimie della storia hanno reso il passato irlandese un bacino di materia in perenne fermento che, costantemente sotto elaborazione, invade il presente e riversa la sua linfa nelle vene di una narrativa tendenzialmente retrospettiva. Alla luce del fascino esercitato da un immaginario rurale e arcaico, che all'inizio del secolo scorso saldava i pezzi dell'identità nazionale sulla fiamma di un antico, seppur controverso e discusso, spirito gaelico, l'idea stessa di una fantascienza irlandese sembrerebbe quasi improbabile. Ma l'Irlanda *Post-Millennial* è anche altro. Ad oggi, l'isola può considerarsi a ragione il più importante snodo informatico e di alta tecnologia d'Europa, sede degli uffici delle più importanti aziende multinazionali e di piattaforme di e-commerce (Maignant, 2019: 281). Se è vero, inoltre, come rileva Jack Fennell nel suo *Irish Science Fiction* (2014), che la fantascienza irlandese ha sentito spesso il bisogno di ispirarsi a modelli stranieri, resta tuttavia valido per l'Irlanda ciò che Brioni e Comberinati hanno ribadito riguardo alla fantascienza in Italia:

Lo studio dello sviluppo e della rappresentazione di alcuni temi della fantascienza in uno specifico contesto nazionale e linguistico è importante perché, come notano Arjun Appadurai e Carol Breckenridge, “every society appears to bring to these [popular] form its own special history and traditions, its own cultural stamp, its own quirk and idiosyncracies” (1988: 5; cit. in Brioni e Comberinati, 2020: 13).

Nel caso dell'Irlanda, che condivide con l'Italia un retroterra in gran parte rurale e una tradizione letteraria prevalentemente realista, sensibilità storica e fantascienza non si escludono reciprocamente, ma concorrono nel produrre un tipo di narrativa speculativa particolarmente attenta a questioni sociali, la distopia critica. In questo contesto, il mito dell'Irlanda rurale persiste oltre la rivoluzione digitale e diventa una delle ambientazioni privilegiate della fantascienza irlandese *Post-Millennial*, in grado di denunciare le profonde alterazioni avvenute nel territorio negli ultimi vent'anni.

La distopia non è un genere tradizionalmente predominante nella letteratura irlandese: Elices ipotizza a questo proposito la necessità di affrontare temi prioritari da un punto di vista storico, piuttosto che speculativo (2016: 75). Tuttavia, complice anche il successo internazionale di opere come *The Hunger Games* (2008) di Suzanne Collins e la riscoperta di *The Handmaid's Tale* (1985) di Margaret Atwood, l'Irlanda sembra avere rivalutato la narrativa distopica come mezzo per problematizzare temi attuali quali la questione femminile, il rapporto

con la tecnologia, i processi di negoziazione del potere e l'autodeterminazione in una società multimediale e multiculturale sempre più complessa. Gli autori che si cimentano nel genere, spesso considerato evasivo e di mero intrattenimento, smentiscono il pregiudizio dimostrando una particolare attenzione ai temi dell'intersezionalità e delle interconnessioni esistenti tra divario sociale, fenomeni complessi e identità.

La distopia critica non si ferma ad una visione nichilistica e pessimistica del reale, ma prospetta il meno desiderabile dei futuri possibili con lo scopo di portare l'attenzione su problematiche presenti. La tendenza a voler "criticare" e risalire alle cause che hanno determinato la situazione distopica non è riducibile a sterile espressione di un pessimismo esistenziale dell'autore, ma risulta funzionale alla ricerca di soluzioni e rimedi alla crisi (Fitting, 2003: 155). Nel caso dell'Irlanda questo avviene, per lo più, attraverso estrapolazioni derivate da situazioni riconoscibili e rintracciabili nel mondo contemporaneo, implose o esacerbate: non sono tanto i futuri ipertecnologici a prevalere, quanto scenari post-apocalittici retrocessi – previo un evento catastrofico quasi mai specificato – a uno stadio neo-barbarico e proto-medioevale. Gli autori qui presi in esame non intendono descrivere un futuro tecnologico e fantascientifico nel senso stretto del termine, e preferiscono usare contesti distopici per mettere in luce le caratteristiche ambientali e sociali dell'epoca contemporanea: prendendo in prestito un termine impiegato da Brioni e Comberinati, è possibile dire che la fantascienza a cui si fa riferimento è più sociologica che tecnologica (Brioni e Comberinati, 2020: 84).

Anche quando la tecnologia risulta avanzatissima, si rivela invariabilmente accompagnata da un sostanziale imbarbarimento, da una lotta primordiale unita ad una ferinità di fondo. Le ambientazioni si restringono a singole città-stato, ad una manciata di case isolate, o a scuole claustrofobiche: la dimensione provinciale e di isolamento non impedisce alla narrazione di aprirsi a riflessioni più ampie, che ridiscutono il ruolo dell'Irlanda nel mondo moderno e offrono la possibilità di esternare quel senso di guardingo diffidenza verso l'esterno tipico della narrativa della crisi.

Nella narrativa distopica confluiscono elementi di realismo, come la denuncia sociale e l'attenzione per i dettagli della quotidianità, ma anche tratti satirici e paradossali. Come osserva Adam Hanna, nonostante molti dei problemi denunciati dagli autori irlandesi non siano particolarmente diversi, ad esempio, dai danni ambientali presenti in altre parti del mondo, la produzione irlandese, e a maggior ragione quella distopica, si rivela peculiare perché attinge a una tradizione letteraria ben distinta, in cui la protesta, la sofferenza e una certa ironia occupano posizioni centrali (Hanna, 2020: 133).

Secondo Elices, la distopia trova un terreno particolarmente fertile nei periodi di crisi e incertezza come quello rappresentato dal crollo della *Celtic Tiger* (2016: 75). Nel 2008, dopo più di un decennio di promettente crescita economica, la crisi globale ha investito pesantemente l'Irlanda, determinando il ritiro dei capitali stranieri e lo scoppio della bolla edilizia. Nonostante l'economia abbia saputo riprendersi in tempi relativamente brevi, il frantumarsi del sogno della *Celtic Tiger* ha lasciato segni profondi nella psiche collettiva e nel paesaggio irlandese.

In un dialogo con Raffaella Baccolini dal titolo "Critical Dystopia and Possibilities", Tom Moylan si interroga sulle effettive possibilità di azione in un mondo mercificato, in cui le opportunità di dissenso e cambiamento appaiono quasi azzerate. Lo scambio tra i due studiosi risale al 2003, mentre Bush prepara la guerra all'Iraq e l'Irlanda è in pieno *boom* economico. Il discorso ruota attorno lo stato delle democrazie occidentali e il fenomeno della disneyficazione, che Baccolini sostiene abbia ridotto l'utopia ad un sogno materialistico (Baccolini, 2003: 236). Nella sua risposta, Moylan riporta ironicamente l'esempio irlandese di un tipo di mutuo che in quei mesi era pubblicizzato in Irlanda con il nome di "Utopia", ad indicare che "now, not only can you immediately live utopia but you can have the "perfect" overdraft to afford that living!" (Moylan, 2003: 236-237).

L'aneddoto, esaminato retrospettivamente, mostra tutto il precario entusiasmo dell'utopia di mercato, poi rivelatasi una anti-utopia: una finta utopia che presenta sé stessa come un sogno già realizzato e compiuto, per cui qualsiasi intervento a tutela del tessuto sociale risulta inutile e obsoleto (237). In quest'ottica, l'attuale fenomeno della distopia irlandese può essere visto come una forma di contro-narrazione, una reazione all'esasperato utopismo auto diegetico che ha caratterizzato gli anni della *Celtic Tiger*.

Uno dei fenomeni che ha segnato in modo evidente il territorio irlandese e l'esperienza dello spazio quotidiano è la gentrificazione. Gli interventi di riqualificazione urbana, che hanno determinato un aumento dei prezzi degli immobili e degli affitti e reso economicamente inaccessibili quartieri un tempo popolari, hanno indotto, per reazione, una pressione edilizia e abitativa sulla periferia. Mentre le zone rurali occidentali dell'isola si svuotano, fortemente colpite dalla crisi, dalla disoccupazione e dalla mancanza di servizi, le aree suburbane attorno Dublino, Cork e Limerick diventano sempre più ambite da chi non può permettersi i costi della vita in città ma anche dal ceto medio-alto, in fuga dalla frenesia urbana e impaziente di consumare un immaginario rurale pubblicizzato dal mercato immobiliare (Buchanan, 2017: 72). Mentre il senso della comunità si sgretola sotto la pressione di nuove dinamiche che esasperano e lacerano il tessuto sociale, si spezza anche il legame vitale con lo spazio abitativo e con il territorio, ormai percepito come estraneo, inaccessibile ed escludente. Lo spazio

abitativo cessa di essere un diritto essenziale e diventa bene di consumo, un oggetto su cui è lecito speculare. All'interno di quest'ottica, la costruzione di case, come approfondito da Jason Buchanan, non persegue più il benessere della comunità ma il profitto, secondo un nuovo *ethos* invasivo che stravolge il concetto di abitazione, lasciando tracce profonde nella psiche collettiva (52-53).

Un importante elemento che spesso confluisce nella fiction distopica è la sensibilità storica. Come nota Bartolini, la storia è fondamentale nella distopia critica, dato che il futuro distopico in questione è invariabilmente originato da un errore passato: se il momento dell'errore è individuato, riconosciuto e corretto, la situazione catastrofica può forse essere reversibile, e dalla comprensione della storia può crearsi spazio per la speranza (Bartolini, 2003: 116). In modo analogo, Juan F. Elices fa risalire il successo della distopia irlandese contemporanea alla riconoscibilità di determinati particolari storici (riflessi politici, religiosi ed economici relativi a periodi particolarmente difficili) che permettono al lettore di individuare i bersagli di una critica feroce e satirica, secondo quanto espresso da Edward Rosenheim (1971: 323, cit. in Elices, 2016: 74). Nei romanzi e racconti qui esaminati (tutti precedenti alla pandemia di COVID-19), la riconducibilità storica di cui parla Elices è appena percettibile, evasiva, e non sembra ricoprire attualmente la posizione di primo piano che Baccolini le riconosce all'interno delle produzioni degli anni Ottanta e Novanta. L'evento apocalittico, che costituisce il momento scatenante della distopia, non solo non viene elaborato o è trattato sbrigativamente, ma spesso è accuratamente omissivo.

I motivi di questa reticenza sono diversi. La pretesa di raccontare con coerenza eventi catastrofici inimmaginabili presenta delle problematicità, e la retorica del silenzio costituisce un espediente che, con esiti alterni, permette all'autore di uscire dall'*impasse* narrativa. Allo stesso tempo, la reticenza ha l'effetto di spingere il lettore a cercare da solo le spiegazioni di cui il testo è carente. Secondo il critico Angenot, infatti, a definire la fantascienza è la sua natura congetturale: per poter apprezzare esteticamente mondi che siano "remote, estranged, and yet intelligible" (Angenot, 2017: 129), al lettore non è richiesto tanto un atto di fede, quanto uno sforzo cognitivo e inferenziale: deve rinunciare alle convenzioni del proprio contesto e avanzare a tentoni in un universo sconosciuto per ricostruire il paradigma mancante e decifrarne gli elementi semantici fondamentali (128-138).

Tra i pochi elementi forniti si riscontrano spesso vaghi accenni a disastri ecologici antropogenici, che il riscaldamento globale e il cambiamento climatico rendono sempre più plausibili: a questo proposito James Berger osserva che "the most dystopic visions of science fiction do no more than replicate the actual historical catastrophes of the twentieth century"

(Berger, 1999: xiii, cit. in Tate, 2017: 7). La difficoltà rappresentata dal raccontare un'apocalisse in modo coerente e originale è quindi aggirata accennando semplicemente al disastro ecologico, un problema attuale e incombente su cui è necessario sensibilizzare, e che presenta il vantaggio di non necessitare di particolari elaborazioni, dato che i suoi effetti reali sono sempre più evidenti e manifesti. Dal momento che la distopia critica assume spesso il compito di *warning fiction*, mettendo in guardia sulle conseguenze di comportamenti ecologicamente e socialmente irresponsabili, nel lasciare indefinita la causa e le dinamiche del disastro si evita di circoscrivere la denuncia ad un solo potenziale pericolo socio-ambientale, assicurando così lo spazio sufficiente perché il lettore possa proiettarvi le sue ansie e osservare il problema da un punto di vista intersezionale, senza ridurne la complessità.

Ma la reticenza sull'evento scatenante può essere ricondotta anche a quanto sostenuto dallo storico Martin Jay, che vede nella fiction post-apocalittica l'impossibilità di confrontarsi con l'esperienza della perdita, risultante in un senso di abbattimento e sconfitta che corrisponde in larga misura a quanto espresso da Freud sulla malinconia (Jay, 1993: 90). Più recentemente, Christian Bollas nota nella mentalità contemporanea la tendenza a reagire agli shock collettivi con una scissione del sé nei due opposti di un estremo ottimismo e di un altrettanto estremo pessimismo (Bollas, 2018: 39), riferibili rispettivamente allo stato utopico e distopico. Questa strategia di sopravvivenza, quando diventa il rifiuto unanime di elaborare un evento catastrofico nella storia del paese, dà origine a un fenomeno malinconico che può rivelarsi più dannoso del trauma stesso (39). Mentre un pensiero represso può infatti riemergere per vie traverse, il pensiero oppresso implica un'alterazione nelle capacità cognitive, percettive e comunicative e una deformazione nel contenuto del pensiero stesso (36). L'oggetto della perdita, così deformato, non è più recuperabile né esprimibile nella sua forma originaria.

Alla luce di queste considerazioni, è possibile immaginare nella reticenza della narrativa distopica irlandese anche un tacito riferimento allo shock della crisi post *Celtic Tiger*. Se i meccanismi di negazione e oppressione del trauma che Bollas ha individuato principalmente nella società americana del ventesimo secolo si confermano validi anche per l'Irlanda contemporanea, ciò significa che le categorie postcoloniali, seppure ancora utili e fondamentali, non sono più del tutto adeguate a comprendere nella sua complessità un paese che da decenni è ormai esposto, oltre che al proprio passato, anche alle dinamiche del mondo occidentale.

Fantascienza *Post-Millennial*: nuovi repertori

Come anticipato, i testi presi in esame in questo capitolo presentano, con sfumature diverse, l'Irlanda di un futuro distopico. Il disastro ecologico sembra essere la causa primaria della catastrofe nella quasi totalità dei casi e costituisce l'antefatto, spesso implicito e taciuto, di ogni narrazione. Nella distopia rurale il concetto di *soil* sembra irrimediabilmente compromesso e contaminato da dinamiche agrarie di neoliberismo estremo, mostrate con consapevolezza storico-politica quasi militante.

L'ambiente urbano è spesso teatro di conflitti insanabili. In molte distopie Dublino è ormai un ricordo del passato; sommersa dal mare, epicentro di epidemie tecnologiche, declassata dallo status di capitale, i suoi abitanti imbarbariti si riversano nelle zone circostanti in un esodo di massa.

Sono inoltre presenti temi più tradizionalmente propri della fantascienza, come il *cyborg* e il *robot*, funzionali a trattare la questione dalla pervasività della tecnologia, alla ricerca di una possibile sintesi tra umano e post-umano.

Ricorrono con particolare frequenza problematiche di genere, che pongono quesiti di attualità sulle pressioni normative esercitate dalla società sul corpo della donna. Il rapporto tra i sessi è espresso in termini prevalentemente conflittuali e de-romanticizzati. Gli uomini, in particolare, oscillano tra rassegnazione e prevaricazione, mentre ai personaggi femminili sono affidate le istanze di ribellione e resistenza al sistema.

1.1 La distopia femminista: *Only Ever Yours* (2014) di Louise O'Neill

La distopia femminista tende a presentare una versione esasperata dei rapporti di potere tra sessi, mostrati attraverso un'operazione di astrazione e semplificazione del presente già identificata da Jameson (1975: 223, cit. in Cavalcanti, 2003: 53). I soprusi di genere, relativi a periodi storici e aree geografiche diverse, vengono compressi in uno spazio immaginario circoscritto, ponendo al centro della critica sia la cultura androcentrica che aspetti problematici dello stesso femminismo (Cavalcanti, 2003: 53). Da questo punto di vista, il caso più rappresentativo della distopia irlandese femminista è *Only Ever Yours* (2014) di Louise O'Neill.²

O'Neill ha iniziato la stesura di *Only Ever Yours* dopo un periodo trascorso a New York nella redazione della rivista femminile *Elle*. Il romanzo si presenta come una cruda distopia che affronta, condensati, molti temi sensibili alla questione femminista – il post-femminismo, il *male gaze*, lo *slut-shaming* e il *body-shaming* – con forti critiche alla società contemporanea.

La vicenda è ambientata in un futuro non specificato. A causa dello scioglimento dei ghiacci, le zone abitabili del pianeta sono state ridefinite in ristrette aree continentali. Non nascono più bambine, e le donne sono ora prodotte in vitro da ingegneri genetici che selezionano le caratteristiche fisiche più attraenti per creare creature esteticamente perfette, le eve. (È da notare che le maiuscole nel testo sono riservate solo ai personaggi maschili). Le eve trascorrono i primi diciassette anni di vita nella Scuola di formazione gestita da “caste”, in cui non imparano a leggere né a scrivere (ogni comunicazione, anche telematica, avviene vocalmente) ma sono costantemente valutate e classificate per la loro bellezza. Al termine del percorso scolastico è prevista l'importantissima Cerimonia finale attorno la quale è costruito l'intero romanzo, dato che il titolo di ogni capitolo è un conto alla rovescia a partire da dieci mesi prima dell'evento. Durante la Cerimonia, che costituisce il culmine di un processo selettivo durato anni, il Padre Fondatore del nuovo assetto mondiale proclama il destino di ciascuna eva. Sono previste tre strade: le eve considerate migliori vengono scelte come ‘compagne’ degli Eredi, coetanei del mondo esterno, a cui dovranno dare il maggior numero possibile di figli maschi prima di essere ‘terminate’, di solito verso i quarant'anni. Chi non riesce a raggiungere le prime postazioni riservate alle compagne è destinata a diventare ‘concubina’ e a rimanere segregata nell'harem

² Luise O'Neill è nata a Clonakilty, nella contea di Cork, nel 1985. L'*Irish Examiner* ospita regolarmente i suoi editoriali. Scrive di temi femminili, moda e femminismo. *Only Ever Yours* (2014) è il primo dei suoi romanzi, seguito da *Asking For It* (2015), *Almost Love* e *The Surface Breaks*, entrambi del 2018.

insieme ad altre schiave prostitute. Le donne che nessun uomo ha ritenuto desiderabili diventano invece delle ‘caste’; viene loro rasata la testa e sono obbligate a rimanere nella scuola come insegnanti o inservienti, ma dato che la loro funzione non è legata all’aspetto fisico, è concesso loro di morire di vecchiaia. Nessuna eva ha la facoltà di scegliere direttamente del proprio destino, che dipende in ultima analisi dal gradimento riscosso tra gli Eredi.

Per tutta la loro vita scolastica, le eve sono costantemente monitorate e valutate per il peso e l’aspetto fisico. Sono previste sessioni in cui, denudate ed esposte, ricevono a turno i commenti e giudizi anonimi delle compagne. Il motto della scuola è “There is always room for improvement” (O’Neill, 2014: 90), mentre gli altoparlanti ripetono ad oltranza, durante la notte, messaggi subliminali volti a renderle docili e compiacenti: “*I am pretty. I am a good girl. I always do as I am told*” (10). Le emozioni negative vengono regolarmente soppresse e rimosse in sessioni di simulazione in ambiente controllato chiamate *Unacceptable Emotions*. Pareti e soffitti inoltre sono coperti di specchi, per mettere costantemente le eve di fronte al proprio aspetto e ai propri difetti migliorabili. Ciascuna eva riceve la sua quotidiana dose di farmaci (sonniferi, lassativi, acceleratori del metabolismo); a mensa le eve sono divise in gruppi a seconda del peso, e i disturbi alimentari sono incoraggiati al fine di mantenere un peso ideale. Le eve non sanno né leggere né scrivere, ma trascorrono le giornate su MyFace pubblicando foto e messaggi audio; gli unici argomenti di conversazione riguardano la bellezza, il peso e le quantità di cibo ingerito.

La protagonista, freida, una eva dell’Euro-Zona, si trova ad affrontare sia l’ansia del proprio peso, che la preoccupa in vista delle selezioni, che l’improvvisa freddezza della sua migliore amica isabel, che nell’ultimo periodo è inspiegabilmente ingrassata. Chi non rientra nel peso-forma prescritto perde il suo status sociale, e freida, profondamente insicura, schiacciata dal senso di inadeguatezza e costantemente bisognosa di attenzioni e conferme, prende a sua volta le distanze da isabel e si lega al gruppo di eve più popolari (1-87).

Da questo momento in poi, la trama è un susseguirsi di violenze psicologiche, bullismo, pettegolezzi e malignità, nella disperata corsa alla bellezza per assicurarsi un (breve) futuro con uno degli Eredi. La tensione cresce nelle ultime settimane prima della Cerimonia, quando gli Eredi iniziano a recarsi periodicamente nella Scuola per esaminare e valutare le eve durante interazioni controllate. Darwin, miglior partito e figlio di un Giudice, sembra volersi legare a freida, che non riesce a credere alla propria fortuna e concentra ogni sforzo nella sua opera di seduzione. Ma nel tentativo di tutelarsi da alcune insinuazioni (è infatti proibito innamorarsi degli Eredi prima che essi abbiano scelto la propria compagna), freida si trova spinta a dichiarare di voler soltanto sfruttare Darwin per il suo prestigio sociale (269-270). Darwin sente

tutto, e dato che si tratta esattamente di ciò che il padre Giudice gli aveva paventato, freida perde qualsiasi possibilità di diventare la sua compagna. La ragazza, in un impeto di disperazione, se rende sessualmente disponibile, peggiorando la sua situazione, dato che alle eve non è permesso prendere iniziativa sessuale. La posizione di freida si aggrava ulteriormente quando, nel disperato tentativo di compiacere megan (la eva più popolare dopo il declino di isabel), le rivela un segreto confidatole da Darwin: si tratta di una diceria riguardo l'esistenza, in passato, di eve omosessuali, denominate *aberrants*. La questione è grave: la sola possibilità dell'amore erotico tra eve è inconcepibile e inaccettabile, perché potrebbe far crollare l'intero sistema. megan fa in modo che la notizia si diffonda e ne dà la colpa a freida, che viene punita e confinata nella sua celletta di specchi (278-333). Sottoposta ad un umiliante processo, freida è condannata a bruciare sulla pira, ma la sua pena è mitigata dall'intercessione di isabel (342-353). Si scoprirà infatti che isabel è destinata al Padre Fondatore sin dalla sua progettazione: la bulimia sviluppata dalla ragazza non era altro che la reazione ad uno stupro subito, il disperato tentativo di evitare il suo destino. freida viene quindi condannata a diventare casta, mentre Darwin, durante la Cerimonia, sceglie come sua compagna megan. Poco tempo dopo, però, isabel si suicida. Privata così della sua protettrice, freida cade nuovamente in disgrazia e l'ira del Padre Fondatore si sfoga su di lei. Il romanzo si chiude con freida che viene calata nei laboratori sotterranei, dove il suo corpo verrà usato per la ricerca eugenetica (366-389).

La critica al post-femminismo e il *male gaze*

La componente femminista del romanzo è pervasiva e strutturale. La narrazione in prima persona produce un senso di disorientamento: da un lato il lettore, e soprattutto le lettrici cresciute con i modelli femminili degli anni Ottanta, Novanta e Duemila, non possono non trovarvi echi inquietanti; dall'altro, il punto di vista dolorosamente limitato della protagonista e le circonvoluzioni tossiche del suo pensiero rendono problematica l'identificazione. O'Neill sembra scegliere, come nel caso *Asking For It* (2015), protagoniste studiatamente sgradevoli verso cui risulta difficile provare empatia. Questo espediente narrativo esercita un potente effetto destrutturante sui pregiudizi del lettore il quale, confinato entro il punto di vista limitato di freida, è obbligato a confrontarsi con la tossicità dei suoi schemi mentali. Allo stesso tempo, rendendo difficile sviluppare empatia nei confronti della protagonista, il romanzo invita a valutare le ingiustizie e i paradossi da un piano più universale. L'ostracismo di cui isabel è vittima nella scuola, al contrario, si riflette nella frustrante inaccessibilità dei suoi pensieri: nello

stesso momento in cui il testo sembra suggerire che sia l'unico personaggio a custodire una visione attendibile della realtà, Isabel viene allontanata e relegata al silenzio.

L'analisi di Cristina Sánchez Moll, basata soprattutto sulle teorie femministe di Sandra Bartky e di Susan Bordo, vede nel romanzo la denuncia e lo smascheramento delle contraddizioni insite nel post-femminismo, definito come il punto di intersezione tra consumismo, patriarcato e istanze individualistiche. Il post-femminismo cela infatti i suoi tratti problematici dietro una brillante patina retorica che promuove, attraverso i media e il marketing, concetti come 'scelta', *agency*, *empowerment* e 'autorealizzazione' (Moll, 2018: 25-37). Questa enfasi sull'azione individuale muove dal presupposto post-femminista che la parità di genere sia già stata raggiunta e che dunque non è più necessario agire collettivamente per migliorare la condizione della donna. Il post-femminismo motiva l'avvenuta emancipazione della donna con conquiste quali la libertà sessuale, la possibilità di scegliere cosa fare del proprio corpo e il potere di esprimere la propria femminilità; ma è proprio questa idea di femminilità che il femminismo vede pericolosamente tarata secondo il gusto maschile, funzionale a dinamiche consumistiche ed escludenti.

Ekaterina Muraveva utilizza invece l'approccio dell'analisi critica del discorso (CDA) per evidenziare le similitudini tra il linguaggio utilizzato dalle riviste femminili contemporanee, che si rifanno a principi post-femministi, e i metodi di controllo psichico e corporale in *Only Ever Yours*. La sua analisi evidenzia come il marketing contemporaneo e i condizionamenti adottati dal regime distopico del romanzo abbiano come scopo comune l'induzione della donna ad un severo auto-esame che mira ad una perfezione ideale (Muraveva, 2018: 121). Di fronte all'imperfezione subentrano il senso di inadeguatezza e il desiderio di porvi rimedio attraverso l'adozione di atteggiamenti e scelte di consumo che promettono di avvicinare il corpo giudicato imperfetto allo standard proposto, che resta, in ogni caso, irraggiungibile (127-129). Citando McCracken, Muraveva approfondisce inoltre uno dei concetti fondamentali del romanzo, quello del *male gaze* applicato alle riviste femminili. Formulato da Laura Mulvey nel 1975 nel contesto cinematografico, il *male gaze* è il risultato dell'introiezione dello sguardo maschile da parte della donna, la quale finisce, suo malgrado, per confermare il canone imposto osservandosi e giudicandosi con gli occhi dell'uomo, contribuendo ad alimentare un'idea di femminilità basata su criteri eterodiretti (McCracken, 1993: 13; citato in Muraveva, 2018: 123).

L'effetto alienante dell'introiezione del *male gaze* è evidente nel malessere che attanaglia Freida nelle numerose occasioni in cui, osservando il proprio corpo nell'ansia di confermarlo all'altezza della costante competizione, manifesta fantasie autodistruttive. Come sostiene Sandra Lee Bartky, "the fashion-beauty complex" produce nella donna uno

straniamento radicale dal proprio corpo (Bartky, 1990: 41). Da un lato freida si identifica con il corpo, dato che le è stato insegnato che è l'unica misura del suo valore; dall'altro, secondo il meccanismo individuato da Bartky, è obbligata a distaccarsene per potersi giudicare e disciplinare, finendo per diventare oggetto di sé stessa, da approvare e disapprovare secondo canoni eterodiretti (il gusto maschile) e mutevoli e astratti (la moda). La miriade di specchi che costituiscono le pareti e i soffitti della scuola esasperano indefinitamente questa dissociazione, frammentando la personalità e moltiplicando gli io giudicanti in ogni angolazione che imprigiona il riflesso del corpo.

Juan F. Elices (2016: nota 22) e Christina Sánchez Moll (2018: 19) vedono nell'insistenza sulle superfici riflettenti all'interno della scuola un riferimento al progetto del Panopticon disegnato da Jeremy Bentham e concettualmente esplorato da Foucault in *Surveiller et punir*, e che Bartky associa all'interiorizzazione dello sguardo giudicante (Moll, 2018: 66-7). La cultura dominante, sostiene Susan Bordo, non produce solo corpi insicuri, ma insegna anche a giudicare i corpi delle altre donne (Bordo, 1993). Lo specchio richiama quindi sia l'idea di una sorveglianza esterna e dello sguardo altrui, quanto l'impossibilità di sfuggire al riflesso della propria immagine, dato che entrambi gli sguardi finiscono per coincidere. L'occhio esteriore è stato introiettato grazie al continuo indottrinamento e ciascuna eva, diventata inevitabilmente carnefice e carceriera di sé stessa, sottopone il proprio corpo al giudizio e al controllo con la medesima severità dell'autorità esterna, attraverso un processo di alienazione. Tuttavia, diversamente da Foucault, che considera la sottomissione del 'corpo docile' un'esperienza universale, Bartky si sofferma sulle peculiarità del disciplinamento del corpo femminile come espressione del patriarcato contemporaneo, il quale prescrive alla donna, oltre a una conformazione fisica ideale, anche una specifica gestualità e l'uso di determinati prodotti e accessori, insinuandosi nella sua struttura, nel modo di muoversi nello spazio e negli oggetti che consuma (Moll, 2018: 65).

Il romanzo si pone criticamente anche verso l'individualismo, un altro baluardo del post-femminismo (35). A rendere impossibile non solo una ribellione, ma qualsiasi rapporto autentico è l'assoluta mancanza di coordinazione e comunicazione tra le eve, completamente assorbite dal proprio aspetto e separate da competizioni e gelosie costanti. Perfino il rapporto tra freida e isabel è caratterizzato da profonda distanza, incomunicabilità e incomprensioni, e l'affetto che si rivela nel momento di grave pericolo è particolarmente toccante proprio perché persiste *malgrado* tutto il resto. L'approccio individualistico è quindi visto come divisorio e fallimentare ai fini di un miglioramento della condizione collettiva (35). La dimensione individualistica è legata, inoltre, alla questione della possibilità di scelta.

La lotta darwiniana e la soppressione della naturalità

La scelta è di estrema importanza nei contesti distopici dato che, come afferma Naomi Jacobs, il livello di *agency*, ovvero la possibilità di scegliere e di agire di conseguenza, è determinato dall'entità dell'apparato oppressivo (Jacobs, 2003: 92). La limitazione dell'*agency* e l'assenza di possibilità di scelta nelle ambientazioni post-apocalittiche è spesso riconducibile, secondo Amy L. Montz, al concetto di scarsità: il numero esiguo di sopravvissuti dopo una catastrofe e la necessità di regolare la continuazione della specie rappresentano, anche in questo caso, la principale giustificazione del controllo della riproduzione da parte dell'autorità, un elemento comune in distopie femministe sullo stampo di *The Handmaid's Tale*, dove il regime totalitario e il controllo del corpo femminile è motivato dalla scarsità di donne fertili (Montz, 2014: 108).

In *Only Ever Yours* la disparità tra uomo e donna si manifesta anche su tale binario di abbondanza/scarsità: per ogni Erede nato, infatti, sono progettate tre eve. Questo rapporto volutamente sbilanciato è funzionale ad enfatizzare la competizione, un altro elemento ricorrente della distopia e che Montz, in "Rebels in Dresses: Distractions of Competitive Girlhood in Young Adult Dystopian Fiction" associa alla scarsità e alla mancanza di scelta (107). La competizione esaspera la componente darwiniana della narrazione distopica portando l'attenzione sull'ostilità e la divisione; è inoltre un sottoprodotto dell'individualismo, che costituisce un impedimento alla ribellione perché ne preclude l'organizzazione comunitaria (108). Nel romanzo (dove il miglior partito tra gli Ereditieri, conteso da Megan e Freida, si chiama proprio Darwin) la competizione è fortemente incoraggiata dalle caste, le quali manovrano abilmente la rivalità delle eve con lo scopo di controllare e sviare malessere e frustrazione prima che diventino pericolose per l'assetto strutturale del sistema. La lotta darwiniana che ne risulta è confusa e non più istintuale, esacerbata dal contesto oppressivo e impositivo, un dibattersi impotente e forsennato che non ha più nulla di naturale.

Questa estensione dell'innaturalità trova nel romanzo manifestazioni molteplici: la natura non esiste più in quanto tale, e ogni forma animale è estinta. I cibi di derivazione animale sono stati sostituiti da agglomerati sintetici dai nomi improbabili come "chick-chick" e "eggies". Perfino il cielo è finto, dato che la scuola è protetta da una campana di vetro su cui sono dipinte simulazioni digitali di stelle e fenomeni atmosferici ormai scomparsi, mentre le eve sono obbligate ad assumere ormoni che bloccano il ciclo mestruale fino al momento dell'eventuale matrimonio, e farmaci che condizionano le risposte fisiche ed emotive e che alterano i cicli del sonno. Nel desiderio sessuale, ad esempio, seppure variamente presente, sono riproposte le stesse dinamiche di conflittualità e potere che opprimono ogni funzione del corpo;

il sesso emerge come costantemente sottoposto all'angoscia dell'esito e della *performance*, velato di violenza e sopruso. Darwin stesso appare più ossessionato dal bisogno di approvazione paterna e impaziente di condividere le sue ansie a riguardo che desideroso di fisicità, complice il fatto che, come ogni Erede, ha a disposizione qualsiasi concubina desideri.

La de-erotizzazione dell'esperienza sessuale è particolarmente significativa, se si considera che la scoperta della sessualità è usata frequentemente nella distopia per ragazzi per indicare un salto di consapevolezza e ribellione costruttiva della protagonista alle regole del sistema. In questo caso, invece, la decisione di freida di offrirsi a Darwin è dettata dal terrore di perdere qualcosa che, nel suo profondo, non desidera nemmeno autenticamente. Nell'atto sessuale vengono quindi agite pulsioni di vulnerabilità distruttiva, mentre il malessere e il vuoto che ne conseguono sono funzionali a portare l'attenzione sul complesso tema del consenso. L'inadeguatezza delle risposte di freida nel tentare di spiegare e spiegarsi il perché si sia prestata a qualcosa che in realtà non voleva fare, pone l'accento sulle indefinibili e contraddittorie aspettative sessuali che investono e pressano la ragazza, impedendole di ascoltarsi e di riconoscere in sé stessa (e ancor più di comunicarli chiaramente) rifiuto o desiderio. Il rapporto tra freida e Darwin risulta quindi apparentemente, formalmente consensuale e anzi, intrapreso dalla stessa ragazza; eppure, la scena che Darwin lascia alle sue spalle, richiudendo la porta, ha i toni cupi e disperati di una violenza.

La negazione della naturalità del corpo diventa inoltre uno strumento di punizione quando a freida, prigioniera della sua camera per aver violato i codici di comportamento della scuola verso gli Eredi – aver mostrato iniziativa sessuale verso Darwin –, è interdetto l'accesso al bagno: “An overwhelming urge to urinate hits, my bladder swelling” (O'Neill, 2014: 327); “The smell of urine and bile is billowing through the room” (340). Come nota Muraveva, l'elemento scatologico ricorre spesso nella critica femminista e denuncia, riconducendolo alla concretezza dei processi naturali, l'esautorazione a cui è soggetto il corpo della donna (Muraveva, 2018: 313). Il controllo delle funzioni naturali comprende anche quello dell'alimentazione. Il romanzo contestualizza i disturbi alimentari come bulimia e anoressia all'interno di pressioni socioculturali e mediatiche, come già rilevato da numerosi studi (Saguy et al. 2010). L'accento è posto sulla natura sociale, oltre che personale, del disagio, e sulla decostruzione di processi che contribuiscono a moralizzare il grasso corporeo e le sue cause (alcune eue non riescono a dimagrire nonostante dieta e medicinali, e la stessa isabel afferma di non avere più controllo sul proprio peso e per questo verrà sottoposta ad una resezione dello stomaco).

In questo senso, il romanzo si presenta estremamente attuale e in linea con il cambio di sensibilità avvenuto negli ultimi anni. Dopo un periodo di stigmatizzazione dell'individuo obeso, infatti, accusato di gravare sul sistema sanitario occidentale, numerosi ricercatori hanno evidenziato i danni causati dallo stress fisico e psichico provocato dal generale atteggiamento colpevolizzante e dalle misure coercitive adottate per debellare l'obesità (Major et al., 2014; Tomiyama et al. 2013, 2018; Vogel, 2019). Allo stesso tempo, l'obesità del mondo occidentale si presenta sempre meno come una questione di scelte alimentari essenzialmente individuali, quanto piuttosto un fenomeno di larga scala strettamente legato alla disparità economica e sociale e alla distribuzione e all'accessibilità di alternative alimentari salutari (Ghosh-Dastidar et al., 2014; Chen et al., 2016; Cooksey-Stowers et al., 2017)³.

Egemonia dei canoni estetici e ruolo maschile

Il tema del razzismo⁴ nel romanzo è apparentemente marginale rispetto ad altre questioni e serpeggia in modo indiretto, spesso implicito. Uno dei complessi che ossessionano freida, specialmente nei periodi in cui il suo peso rientra nel *range* ammesso e la sua ansia indotta deve quindi essere indirizzata altrove, riguarda infatti il colore della pelle: freida ha una carnagione più scura rispetto a quella delle altre ragazze e utilizza spesso un'apposita crema schiarente.

In un passaggio significativo del romanzo si fa inoltre riferimento, come notato da Muraveva (2018: 123), alla scarsa visibilità nei media di personaggi appartenenti a minoranze etniche: freida si sofferma a riflettere sull'inquietante uniformità dei tratti somatici delle eve (distinguibili, al pari di Barbie, solo dal colore di pelle e capelli) e aggiunge che "It's rumoured that nowadays only blonde, blue-eyed girls are designed in the Afrika and Chindia Zones, their past literally whitewashed" (O'Neill, 2014: 58). Inoltre, nel deridere freida per aver anche solo creduto di poter aspirare ad un matrimonio altolocato come quello con Darwin, casta-ruth sembra alludere alla sua carnagione scura, che in ultima analisi non può che essere il motivo primario della disapprovazione del Giudice. Dato che questi arriva a picchiare il figlio nel periodo del suo idillio con freida affinché scelga una eva più consona alla sua posizione, è lecito supporre che il Giudice abbia basato il proprio giudizio sul mero aspetto fisico e che motivi il

³ Campagne di educazione alimentare senza un'equa distribuzione di risorse si sono rivelate insufficienti specialmente nel caso dei *food deserts*, zone residenziali in cui supermercati economici sono assenti o difficilmente accessibili. I meccanismi di giudizio e moralizzazione della dimensione del corpo rinforzano quindi i pregiudizi divisivi della società e contribuiscono a marginalizzare le minoranze economicamente disagiate, le quali riscontrano maggiori difficoltà nell'adeguare il proprio corpo ai canoni estetici dominanti (Saguy et Gruys, 2010).

⁴ Per un approfondimento sul rapporto tra razzismo e culto della magrezza: cfr. il saggio di Sabrina Strings, *Fearing the Black Body: The Racial Origins of Fat Phobia* (2019).

rifiuto alla loro unione con il colore della pelle di freida, sufficiente a desumere le sue mire arrampicatrici.

La preferenza iniziale di Darwin per freida, a scapito della ben più popolare megan, costituisce forse il momento più intenso in cui è percepibile quella vena di speranza che per Childs costituisce il carattere distintivo della distopia per ragazzi (Childs, 2014: 187). Questa fase del romanzo evoca fantasie di riscatto, e richiama il *topos* che Naomi Wolf definisce come la lotta tra “the overvalued beauty and the undervalued, unglamorous but animated heroine” in cui l’eroe, nonostante la presenza di affascinanti rivali, si dimostra capace di riconoscere ed apprezzare la genuinità dell’eroina protagonista (Wolf, 2002: 60). La preferenza accordata a freida, tuttavia, cessa ben presto di essere lusinghiera e consolatoria, e si trasforma in qualcosa di avvilito e reificante, una forma di esotismo feticista che trova conferma nell’avatar che Darwin usa di solito per i suoi giochi virtuali: una concubina telecomandata in carne ed ossa, collegata al suo smartphone tramite cavi, del tutto somigliante a freida, soprattutto nel colore della pelle e nei capelli. Questa somiglianza ha su freida un effetto perturbante, tanto che si rifiuta di commentare la bellezza della concubina perché significherebbe vantare la propria. La sua modestia rappresenta, in realtà, un modo per evitare di fronteggiare il fatto che tutte le eve, non importa quanto ammirate e desiderabili, sono invariabilmente condannate ad essere gusci interscambiabili agli occhi degli Eredi: una consapevolezza su cui la psiche di freida indugia e allo stesso tempo svicola abilmente.

Attraverso la tensione generazionale tra Darwin e il Giudice, il romanzo sembra suggerire come la violenza della cultura patriarcale abbia ricadute dannose per gli uomini stessi, la loro autostima e capacità di giudizio. Darwin mostra spesso segni di percosse, che liquida mormorando la stessa frase che freida sarà a sua volta obbligata a pronunciare di fronte al Giudice, “This is my own fault” (O’Neill, 2014: 286; 353). Il suo estremo bisogno di riconoscimento e approvazione da parte del padre è pervasivo e paralizzante, tanto da impressionare negativamente persino freida. La caratterizzazione dell’identità maschile risulta quindi da un lato estremamente brutale, come dimostrano gli atteggiamenti sgraziati, autoriferiti e prepotenti degli Eredi cresciuti con la convinzione che le eve esistano solo per compiacerli; dall’altro, come nel caso di Darwin, mostra anche una fragilità ambigua. I lati affabili coesistono in modo perturbante con l’ossessione per l’approvazione paterna, da cui deriva la brutalità con cui sminuisce e abbandona freida dopo il rapporto sessuale, mentre il servilismo con cui la denuncia al Giudice mostrano un profondo asservimento agli apparati oppressivi del sistema.

L'illusione che Darwin sia diverso dagli altri persiste anche nei momenti in cui, nel bel mezzo dell'idillio, la disparità tra i due si maschera di paternalismo: a freida, che manifesta interesse per la lettura, Darwin si offre di leggere ad alta voce tutto ciò che desidera, ma non di insegnarle a farlo da sola. La cultura e l'importanza della lettura sono presenti quindi nei termini di disparità e privazione, da cui consegue una mancanza d'esperienza e discernimento dagli effetti disastrosi. Il romanzo mette spesso in luce la curiosità e la voglia di conoscere di freida, ma sempre accompagnate da un'ineliminabile frustrazione.

Uno degli elementi che distinguono *Only Ever Yours* da altri contesti distopici di competizione femminile presi in esame nel saggio di Montz è la mancanza dei presupposti cognitivi affinché la rivoluzione possa avvenire. In freida il malessere e la frustrazione, raggiunti livelli insopportabili, esplodono in modo inconsulto e spesso controproducente, dovuto alla sua totale mancanza di strumenti per decifrare e affrontare il reale in modo strategico ed efficace. Da questo punto di vista freida è un personaggio fortemente liminale, schiacciata tra un profondo impulso alla ribellione e un conformismo disperatamente bisognoso di approvazione. Il risultato è una prima persona sfibrata dallo sforzo costante di mediare tra spinte contrastanti, che narra gli eventi da un punto di vista palesemente distorto e miope, con un forte effetto straniante. Come osserva Heater Braun, freida è vittima della propria ingenuità, e la mancanza di strumenti politici e comunicativi efficaci le preclude di negoziare per un futuro meno avvilente (Braun, 2017: 100).

Il paradosso che ne risulta è che, nonostante abbia fatto tutto ciò che le era stato intimato, mostrandosi sempre gentile, compiacente ed *easy going*, la rabbia, il senso d'ingiustizia e la sofferenza che le impediscono di aderire al sistema con completa convinzione (a differenza di Megan, che ne trae pieno profitto) finiscono per sabotarla. Con queste premesse, si comprende come l'unica forma di autodeterminazione possibile nel romanzo sia quella scelta da Isabel: il corpo-oggetto, consapevole di esserlo, può diventare soggetto solo annientando sé stesso, rendendosi quindi inutilizzabile per lo scopo per cui è stato creato (ovvero, compiacere gli Eredi).

La complicità delle 'caste' e il femminismo imperfetto

Nella totale rinuncia alla femminilità, che nelle caste è costantemente sottolineata dalle teste rasate, dagli scuri abiti informi e da mocassini che ne nascondono perfino il passo, è ribadita l'idea che una donna rifiutata sia una donna invisibile, che l'unico motivo per cui una donna possa curare il proprio aspetto è per piacere ad un uomo, e che la bellezza abbia diritto di esistere

solo in funzione dello spettatore maschio. Mentre l'educazione delle concubine rimane soltanto intuibile, dai precetti/preghiere che Freida è obbligata a recitare diverse volte al giorno durante il breve periodo trascorso come casta, emerge una totale spoliatura dell'individualità (che nelle eve sopravviveva sotto forma di ego ossessionato dal corpo) sancita fisicamente dalla rimozione chirurgica dell'apparato riproduttivo. Priva di un corpo desiderabile, la casta cessa di essere corpo e annulla completamente sé stessa per ridursi a mero strumento nella formazione della nuova generazione di eve, ad uso e consumo degli Eredi. La condizione di casta è dunque la meno desiderabile per le eve, perché rappresenta la negazione dell'idea di femminilità a loro inculcata: allo stesso tempo, però, è l'unica che garantisca una vita al riparo da obblighi costanti verso l'uomo e da una gestione diretta del maschile.

L'amicizia tra Freida e Isabel è infine rivalutata a scapito delle figure genitoriali, in questo caso surrogate (dato che le eve sono state create in laboratorio, non hanno genitori biologici). Sia il Giudice che il Padre Fondatore diventano quindi la personificazione di un potere patriarcale sostenuto dalla complicità delle caste, tra cui la più sadica è certamente Casta-Ruth. L'unica casta che sembra dimostrare un atteggiamento più umano è Casta-Magdalene, amica, peraltro, della madre di Darwin.

Nessun nome proprio sembra essere lasciato al caso nel romanzo: ciascuna eua porta il nome di una famosa attrice o modella di cui replica l'aspetto fisico, e ogni Erede (Darwin, Sigmund, Socrates) è omonimo di un illustre rappresentante del pensiero occidentale. Il nome di Casta-Magdalene rievoca la terribile vicenda, per cui il procedimento giudiziario è ancora in corso, delle *Magdalene Laundries*, istituti femminili gestiti da ordini religiosi che in Irlanda si occupavano di redimere, tramite duro lavoro, privazioni e preghiere, ragazze allontanate dalla società e dalla famiglia per la loro condotta giudicata immorale⁵. Casta Magdalene, che appare eccezionalmente mite, ma di una mitezza apologetica e titubante, non fa che ribadire la propria impotenza relegando implicitamente ogni responsabilità alla severa Casta-Ruth e al sistema, offrendo alle vittime una simpatia di fatto inutile. La sua figura ricorda dunque l'atteggiamento di contrizione condizionata ravvisabile nelle controverse apologie della Chiesa cattolica.

La presenza nel romanzo di così tanti personaggi femminili passivamente adeguati al sistema e attivamente partecipanti, indica la difficoltà di emanciparsi da una mentalità patriarcale pervasiva e in larga parte inconscia. Si può dunque notare una critica della complicità delle donne all'interno della struttura patriarcale, mostrata attraverso

⁵ Proprio nel febbraio del 2013, l'anno precedente l'uscita del romanzo, il governo ha presentato le scuse ufficiali alle vittime, promettendo un risarcimento economico a cui gli ordini religiosi coinvolti si sono rifiutati di contribuire.

l'enfaticizzazione della competizione tra eue e abilmente fomentata dalle caste, senza le quali il processo di assoggettamento non sarebbe possibile.

Allo stesso tempo, il romanzo sembra voler ridimensionare le aspettative riguardo 'la femminista perfetta'. La presunzione di perfezione del grado di femminismo raggiunto dalla coscienza individuale e collettiva impedisce di pensare il percorso femminista come un processo in divenire, perfettibile, che necessita di una ricalibrazione costante della consapevolezza e che è inevitabilmente soggetto a errori, contraddizioni e incertezze di percorso. Nessuno può considerarsi totalmente immune dal condizionamento patriarcale, come dimostra il personaggio di Isabel. Nonostante rappresenti infatti la forma di consapevolezza femminista più avanzata e ribelle del romanzo, la sua decisione spesso oscilla e non è immune dal tipo di ripensamenti severamente giudicati dal femminismo come segni di asservimento ai canoni vigenti. L'essere aumentata di peso in forma di protesta e come tentativo di sottrarsi agli abusi (una ribellione ai canoni imposti) non le impedisce, infatti, di ricorrere, a tratti, a metodi improvvisati e convulsi per perdere peso.

O'Neill sfrutta il potenziale parodistico della distopia fornendo delle versioni esasperate di fenomeni culturali ben presenti agli adolescenti contemporanei, ricorrendo alla vena satirica caratteristica di molta letteratura irlandese (Elices, 2016: 75). Risulta così possibile affrontare temi delicati che riguardano la questione di genere in un contesto speculativo, tramite corrispondenze evidenti e rapportabili al momento presente. Le eue, ad esempio, seguono assiduamente il programma *The Carmichaels*, rara finestra sul mondo esterno (e chiaro riferimento a un famoso *reality show* contemporaneo), che diventa l'occasione per problematizzare ulteriormente la questione di genere quando una delle ragazze del *reality* dichiara di essere stata picchiata dal suo compagno, anche lui famoso. Questa denuncia suscita il biasimo delle eue, che approvano il comportamento dell'uomo aggiungendo che sarebbero ben felici di farsi picchiare da lui (O'Neill, 2015: 95). L'episodio ha una duplice funzione. Da una parte, è una delle rare occasioni in cui il pensiero divergente del personaggio secondario può manifestarsi: Isabel, infatti, redarguisce Freida, che ha ripetuto passivamente l'opinione delle altre eue (108). Si conferma così la tesi di Ann M. M. Childs secondo la quale la protagonista della distopia tende inizialmente a condividere le idee del regime e ad uniformarsi al pensiero comune perché desiderosa, sopra ogni cosa, di essere accettata, mentre è in realtà un personaggio secondario, di solito la migliore amica, a manifestare e a catalizzare per prima impulsi autenticamente ribelli (Childs, 2014: 189-190).

In secondo luogo, O'Neill introduce molto sottilmente la problematica dell'erotizzazione della relazione di dominio trattata da Bartky (1990) e delle dinamiche di

potere che sottostanno al rapporto tra sessi. Secondo Bartky, l'esaltazione di simboli del potere maschile quali la prestanza fisica, il carisma e lo status sociale si prestano ad essere erotizzati in quanto, in una società sessualmente iniqua (e quella distopica del romanzo lo è in forma massima) sono questi gli elementi in grado di imporsi nella comunità e di sancire la sottomissione dei potenziali avversari: ne consegue che, dal momento che è il concetto stesso di potere ad essere erotizzato, anche l'espressione del potere maschile dominante e la sua affermazione tramite la violenza si caricano di connotati erotici (Bartky, 1990: 47).

Il precipitare progressivo della figura idealizzata di Darwin, da sensibile *sex symbol* a ragazzo volubile che cede al volere del padre, è funzionale ad evitare che gli stereotipi di genere ne escano rafforzati, invece che discussi, e contribuisce alla decostruzione dell'immaginario romantico. Secondo Childs, lo stereotipo ricorrente che privilegia la relazione romantica e il lieto fine risolutivo (legato ad un risvolto romantico generalmente eterosessuale) a fronte dell'amicizia femminile, finiscono spesso per vanificare e diluire i propositi di emancipazione e ribellione insiti nella distopia (Child, 2014: 188). Se da una parte il romanzo esaspera questa dinamica, dato che la competizione per accaparrarsi un Erede rende impossibile una vera amicizia, il riscatto avviene nel momento in cui freida osserva che l'aver perso Darwin non le suscita reazioni, mentre il dolore per aver perso isabel è così profondo da essere inarticolabile. Muraveva vede nella scelta narrativa di mantenere velata, eppure intuibile, l'idea di un amore omosessuale latente di freida per isabel, una critica alla scarsa rappresentazione dell'amore lesbico nei media del post-femminismo (Muraveva, 2018: 129-130). L'assenza di modelli omosessuali femminili impedisce a freida di riconoscere il suo amore erotico per isabel, confermando la totale inefficacia dei suoi strumenti d'introspezione e di decifrazione della realtà.

1.2 La distopia rurale in *Hostages* (2016) di Oisìn Fagan

La questione di genere e al centro di *Only Ever Yours* di Louise O'Neill si ritrova, strettamente intrecciata a una visione anticapitalistica, nella distopia di Oisìn Fagan⁶ incentrata sulla comunità rurale.

Fagan sceglie di ambientare i racconti della raccolta *Hostages* (2016) nel villaggio della sua infanzia, Moynalvey, nella contea di Meath, la zona rurale che forse più direttamente, proprio a causa della sua vicinanza a Dublino, risente delle idiosincrasie che intercorrono tra città e campagna. Nei racconti di Fagan, caratterizzati da trame dal ritmo frenetico, la campagna appare distopicamente depredata e sfruttata, invasa da tiranniche politiche di profitto; ma rappresenta anche un luogo di ribellione, di solidarietà e resistenza, in contrasto con una Dublino degenerata e parassitaria. Emerge l'interesse per la dimensione collettiva e una visione positiva del localismo, inteso come il forte legame dei personaggi alla comunità rurale. La narrativa di Fagan può dunque rientrare a pieno titolo nella distopia critica esaminata da Baccolini (2003: 116), volta a denunciare crudamente le ingiustizie sociali (rievocando anche la disperazione della *Great Famine*) ma pervasa, allo stesso tempo, da un anelito di speranza e giustizia che, seppure in contesti drammatici, ricorda l'immaginario utopico. L'elemento più immediatamente riscontrabile nello stile è la ricca vivacità che emana dall'atmosfera picaresca, frenetica e dolorosamente intensa, eppure pervasa da un'irriverente vena umoristica e dal gusto per l'assurdo.

La questione di genere

“The Price of Flowers”, forse il racconto più criptico di *Hostages*, costituisce un esempio di come la retorica del silenzio, ricorrente nella fantascienza contemporanea, possa spingere all'estremo aspettative e suggestioni, fino a creare un cortocircuito tra familiare e alieno, in cui l'elemento del *novus* – in questo caso un neologismo utilizzato per indicare gli esseri di sesso maschile – diventa l'occasione per presentare la tematica di genere in forma inedita. La vicenda è ambientata in una ruralità futuristica e straniante, e il lettore è da subito immerso in una situazione post-apocalittica preesistente, senza alcuna spiegazione. In un'intervista, Fagan ha

⁶ Oisìn Fagan (ca.1991) è originario di Moynalvey, Co. Meath. *Hostages* (2016) è la sua prima raccolta di racconti. Nel 2019 è uscito il suo primo romanzo, *Nobber*, ambientato durante la peste del 1348.

dichiarato che il racconto: "...comes out of an engagement with learning about various indigenous struggles, mainly Amerindian, but also Northern Irish....For me [Maeve] is the confluence of thousands of year's struggle".⁷

Maeve, la protagonista e voce narrante, è un punto di riferimento per la sua comunità matriarcale, nella quale riveste la funzione di "protector and provider", un ruolo tradizionalmente maschile ma che nelle narrazioni distopiche è spesso ricoperto da personaggi femminili (Green-Barteet, 2014: 38).

Maeve sta tornando verso casa dopo una ricognizione della zona durata diversi giorni. Ha pescato un salmone e, non riuscendo ad accendere il fuoco, lo mangia crudo. Mentre si prepara ad affrontare la notte tra gli alberi, con un apparato di trappole chimiche a proteggerla, le si avvicina un *feeler* privo di denti che dice di essere di Boyne e rivendica diritti sul fiume in cui lei ha pescato, e per compensazione cerca di avere un rapporto con lei. Maeve, per nulla spaventata, gli mostra le cicatrici sul suo corpo: il *feeler* la riconosce come la famigerata Local Maeve, e scappa terrorizzato. Maeve è delusa, perché il *feeler* sembrava grassoccio e lei è ancora affamata (Fagan, 2016: 225-227).

L'indomani, Maeve arriva a Trim, dove vive la sua comunità rural-matriarcale, al cui interno i valori di solidarietà, cura reciproca e libertà sembrano essere molto forti, nonostante l'atmosfera brutale del post-apocalisse. I fiori sono tenuti in grande considerazione e usati come moneta di scambio, come segno di affetto e buona educazione. La vicenda subisce una vorticosa accelerazione quando un gruppo di *feeler* anomali, in caschi, tute e droni, irrompe nella comunità matriarcale seminando distruzione e insistendo per consegnare i fascicoli di un allettante sistema simil-capitalista. Maeve va a casa di sua madre, ma non la trova (si intuirà che è stata uccisa). La sua vicina, Mammy Harnon, ha accettato il fascicolo propositole senza sapere cosa fosse; si evince che né lei né Maeve sanno leggere, ma Maeve è convinta che Mammy Harnon avrebbe fatto meglio a non prenderlo. Maeve va quindi da Maureen che gestisce una *infralibrary*, una sorta di *boudoir* dell'oppio in versione biblioteca in cui vengono somministrati ai clienti le registrazioni di vecchi audiolibri come se fossero droghe e iniezioni di serotonina, all'interno di un contesto psichedelico. L'esatto svolgersi di tali pratiche non viene mai esattamente spiegato, dato che tutto è filtrato dalla coscienza, non sempre lucida, di Maeve (l'uso di droghe, di sostanze sintetiche e vapori tossici è diffuso sia per fini ricreazionali che difensivi e offensivi). Maeve sceglie di immergersi nei capitoli sulla prigione de *La Certosa di Parma* e riflette su come i *feeler* del passato fossero migliori: "I would've hated to be human

⁷ Ross, Jefferey, «Oisín Fagan. Interview». Storgy Magazine, 4 dicembre 2016.

back then, but back then at least feelers had souls and knew how to love a body and not just fuck everything up” (227-232).

Nonostante Maeve cerchi di proseguire le sue attività normalmente, appare chiaro che la presenza dei *feeler* coi caschi e dei loro droni è sempre più pervasiva. Ben presto si accorgono che Maeve è il punto di riferimento della comunità, che è restia a lasciarsi convincere dai fascicoli, e la sequestrano: Maeve si risveglia così in una stanza bianca e insonorizzata (232-239). Sotto la visiera, riconosce il *feeler* senza denti che aveva incontrato al fiume (i *feeler* con i caschi e i droni lo hanno arruolato in cambio di una nuova chiostra di denti), che cerca di violentarla prima di venire ucciso da un altro *feeler* con il casco e di grado superiore. A questo punto iniziano le pressioni e le torture affinché Maeve accetti il fascicolo portato dai *feeler* e la loro capitalistica idea di progresso che comporta, tra le altre cose, la rinuncia all’uso dei fiori e l’adozione della valuta corrente. Il *feeler* alterna argomenti persuasivi, minacce e somministrazione di droghe che rendono impossibile distinguere tra realtà e allucinazioni di Maeve, e svela nei suoi discorsi dettagli sulla situazione distopica: Dublino, ad esempio, è stata sommersa dal mare e ricreata artificialmente dopo anni grazie a un sistema di dighe. Tra le innovazioni che i *feeler* rivendicano orgogliosamente, c’è un sistema elettronico in grado di riattivare i circuiti neuronali dei cadaveri riciclandoli come forza lavoro gratis, risolvendo il problema della AI, “usually orchestrated by mad Brits to undermine our sovereignty” (243). Il racconto termina con Maeve che, dopo aver sopportato torture e pressioni, essere stata uccisa, riattivata elettronicamente e impiegata come forza lavoro, si ritrova lungo il fiume a pescare, nello stesso momento in cui è iniziata la storia, e ogni cosa sembra ripetersi esattamente da capo, come nella simulazione di un incubo (240-267).

Il primo, forte elemento di disorientamento è rappresentato dagli esseri apparentemente inclassificabili chiamati *feeler* e indicati con il pronome *it*. I *feeler* parlano, hanno pulsioni sessuali e volti pelosi. Alcuni sembrano pericolosi, altri innocui: Maeve prova una profonda avversione per ciascuno di loro, e si comprende che in alcune occasioni non ha esitato a cibarsene. La loro ontologia non viene mai veramente chiarita, ma dal testo si evince che si tratta di un termine dispregiativo per indicare i maschi umani. Quando Maeve chiede spiegazioni sul suo sequestro, le viene risposto che:

... Firstly, you are all too combative and violent to leave glistered. ... Secondly, you kill male children and you still eat human flesh.
No, we don’t, I said, angry. That’s feeler lies they breed into the young to make them hate us. We used to, many mothers ago, after the flood. Now we just say we want humans at the A.I. bank and if there’s ever a mistake a feeler is birthed we sent it across the river to its kind. And at the end of spring if there is no food left we’ll eat the feelers we kill when they break our treaty by raiding us. They do the same to us, so would everything. (252)

Il dialogo è denso di implicazioni inquietanti. Innanzitutto, il personaggio che Maeve nel suo gergo chiama *feeler* non impiega mai tale termine, ma parla di *male children* e *human flesh*; inoltre, l'accenno ad una banca A.I. che si occupa di nascite fa pensare a possibili mutazioni nei processi di procreazione tali da rendere inutile il contributo maschile. Sembrerebbe dunque che le donne abbiano rivendicato come proprio lo stato di *human*, mentre il termine 'exolinguistico' (Barnes, 1975, cit. in Angenot, 2017: 131) *feeler*, che per gran parte del racconto appare relativo ad una specie attualmente sconosciuta, stia invece ad indicare semplicemente un essere umano di sesso maschile. Se per *human* si intendono le donne e per *feeler* gli uomini, la terribile lotta tra sessi appare ormai degenerata nella scissione in due specie diverse, o auto-percepitesì tali, unite solo dall'odio e dalla diffidenza.

Questa presa di coscienza, ben lontana dall'essere risolutiva, si presenta ricca di implicazioni critiche. L'uso enigmatico del termine *feeler*, ad esempio, richiama la sfera semantica della sensibilità tradizionalmente attribuita alle donne, ma è usato per connotare negativamente il sesso maschile. L'effetto straniante, in questo caso, non è solo dovuto ad un paradigma mancante nel contesto culturale di riferimento, ma ad una dissonanza psicologica che esaspera l'opposizione binaria tra sessi.

Dal dialogo emerge, inoltre, che i due utilizzano un lessico diverso. Quello del *feeler* è circostanziato e logico, mentre Maeve si esprime con un gergo che ricorda l'infanzia e misura il tempo con espressioni che evocano dimensioni mitiche prive di riferimenti spaziotemporali, basate su indefinite coppie di opposti, sul tutto o niente: *everywhere, nowhere, everything, always*. Il senso di questa lingua a-numerica, che tende ad unire e ad opporre senza mezze misure, si trova nel titolo, "The Price of Flowers". Uno dei tratti distintivi del matriarcato che i *feeler* agenti del potere vogliono interdire al più presto è, infatti, l'uso dei fiori come valuta di scambio. Anche se sottoposta a pressioni ed abusi, la comunità matriarcale attribuisce ancora valore alla bellezza effimera e instabile dei fiori, un valore assoluto e simbolico che si contrappone alla matematica del profitto e alla quantificazione asettica imposta dai *feeler*, con cui Maeve non può pertanto scendere a patti. All'interno della produzione distopica, i fiori incarnano i valori di rispetto, nobiltà, bellezza pura e disinteressata: è indicativo a questo proposito l'uso ribelle che ne fa l'eroina della trilogia di Suzanne Collins *The Hunger Games* (2008), la quale li usa per commemorare e onorare la morte della concorrente, in segno di rifiuto della competizione forzata e delle brutali dinamiche di sopravvivenza imposte dal potere (Fritz, 2014: 28).

I *feeler*, con tutta l'arroganza utopico-prometeica del sistema, perseguitano Maeve intrappolandola in una ciclicità allucinatoria e opprimente, anticipandone continuamente le

mosse e impedendole non solo di immaginare per sé qualcosa di diverso, ma anche di autodeterminarsi nella propria fine, secondo la definizione di realismo capitalista di Mark Fisher: “the widespread sense that not only is capitalism the only viable political and economic system, but also that it is now impossible even to *imagine* a coherent alternative to it” (Fisher, 2009: 2).

La retorica del silenzio contribuisce a riversare su Maeve⁸ – unico riferimento, inaffidabile e traumatizzato, di una narrazione già frenetica e ambigua – valori simbolici troppo densi e dolorosi perché la vicenda possa risolversi in una via di fuga che non risulti semplicistica. Il riscatto di Maeve si manifesta nella resistenza e nell’integrità.

Il finale incerto sembra inoltre costituire un esempio di quanto sostenuto da Ildney Cavalcanti. Partendo dai concetti di Bloch e Barthes sugli enigmi narrativi, Cavalcanti evidenzia come la distopia critica femminista contenga un potente anelito di libertà e di emancipazione che prescinde dall’eventuale lieto fine della vicenda: un surplus di speranza e desiderio di giustizia viene in ogni caso proiettato nell’intento utopico, senza il quale la narrazione distopica non avrebbe senso (Cavalcanti, 2003: 63). La visione di Cavalcanti si allinea con quanto sostenuto da Tom Moylan riguardo al mancato lieto fine di alcune distopie, che viene spesso compensato dalla gratificazione offerta dalle vicende dei protagonisti, dalla presa di coscienza sulla natura del sistema e dal desiderio di opporre resistenza: non è il trionfo o il fallimento del bene ad essere determinante, dato che l’integrità, la determinazione e l’eroismo dimostrati dal personaggio sono sufficienti ad ispirare il lettore (Moylan, 2003: 243).

Il fatto che Maeve non ceda né alle lusinghe né alle violenze del sistema pone inoltre l’accento sul processo di negoziazione ancora in atto tra identità storica e modernità, tra gli innegabili vantaggi che comporta l’essere parte di un mondo globalizzato e il sacrificio richiesto in termini di sostenibilità, integrità, libertà e sopravvivenza.

⁸ Il personaggio di Maeve in “The Price of Flowers”, come Sinéad e Marianela rispettivamente in “No Diamonds” e “The Sky Over Our Houses”, presentano caratteri forti e determinati, a fronte di figure maschili fragili e insicure. Miranda A. Green-Barteet ha osservato che nelle distopie i ruoli di genere tendono ad apparire meno definiti (2014: 50); la distopia sembra quindi fornire uno spazio in cui tratti come l’assertività e l’aggressività, tradizionalmente considerati di pertinenza maschile, possono essere sdoganati ed esibiti anche da personaggi femminili. Questo punto presenta delle analogie interessanti con i recenti studi del neurobiologo e primatologo Robert Sapolsky, il quale sostiene, nel saggio *Behave* (2017), che il testosterone non è propriamente l’ormone della violenza, bensì l’ormone che spinge a comportamenti volti ad ottenere status e riconoscimento sociale. L’associazione del testosterone con l’aggressività sarebbe quindi un costrutto culturale: è la società ad attribuire status all’aggressività e ad associarla a comportamenti maschili e ad alti livelli di testosterone, che vengono così trasmessi e appresi. L’effetto che l’ambiente esercita nell’attivazione e disattivazione di determinati geni è inoltre determinante: nel contesto distopico, in cui l’ambiente è maggiormente snaturato, inquinato e compromesso, gli stimoli circostanti sembrano sollecitare nei personaggi risposte diverse dalla norma, contribuendo a ridiscutere gli stereotipi di genere e sdoganando l’aggressività dalla sua connotazione prevalentemente maschile (Sapolski, 2017).

Il ruralismo

Se “The Price of Flowers” risulta interessante per il modo in cui la questione di genere è associata al capitalismo, la dimensione rurale emerge più chiaramente in altri racconti.

“Being Born” ruota attorno lo sciopero indetto dagli studenti in una scuola di provincia, che diventa il microcosmo allegorico delle dinamiche oppressive e conniventi con cui le strutture di potere esercitano il controllo. La cittadina, Kilcok, “a semi rural, pre suburban, yet also pseudo industrial town” (Fagan, 2016: 1) è caratterizzata dalle case popolari dei dublinesi, spinti in periferia dalla gentrificazione, e da una fabbrica di caramelle ormai dislocata in Cina, su cui aleggia ancora un odore di fragola sintetica. L’elemento fantascientifico della vicenda è dato dal fatto che la voce narrante è quella di una bomba rudimentale, onnisciente e perfettamente consapevole di sé, anche se le condizioni in cui versa la struttura scolastica sono talmente pietose da far pensare, a tratti, che a raccontare sia la rigogliosa e onnipresente muffa sui muri.

Il protagonista, Fergus, ha una cotta per la sua compagna di classe, Sharon. Per una serie di equivoci abilmente manovrati dall’intrigante James Monaghan, definito “cosmopolita” perché originario di Maynooth (una cittadina di ca. 12.000 abitanti), Fergus si trova nel mezzo di una faida tra due dei più pericolosi teppisti della scuola, Darragh Madden e Neil Jennings: entrambi esigono che Fergus faccia la spia sui movimenti dell’altro (1-31). La vicenda è un’esacerbazione di atti vandalici concatenati e attribuiti alle persone sbagliate, con un progressivo inasprimento della disciplina voluta dal preside, Mr Kennedy, un tiranno che applica al sistema della scuola le sue fanatiche idee liberiste, lasciando indietro gli studenti più deboli. Gli studenti, per protesta, indicano uno sciopero e occupano la scuola per diversi giorni. Ferguson è a capo di un’ala pacifica e riformista che cerca un dialogo tra studenti e insegnanti. Contemporaneamente, il preside prende accordi segreti con l’ala estremista e vandalica della protesta (rappresentata da Neil Jennings) affinché esaspera il conflitto, e commissiona la costruzione di una bomba a James Monaghan (32-58). Lo scopo del preside è di far saltare in aria la scuola, a costo di immolare sé stesso, in modo che la colpa dell’atto terroristico ricada sugli studenti, fornendo un pretesto per istituire sistemi di educazione finalmente dittatoriali. Dopo una serie di vicissitudini, in cui la bomba è passata di mano in mano, Fergus muore accoltellato e l’edificio scolastico viene evacuato, si scopre che la bomba, che sta per esplodere, è in realtà ancora in mezzo al gruppo degli studenti sfollati, nello zaino dell’ignara Sharon (58-88).

Il racconto risulta interessante per il modo in cui è presentato l'ambiente rurale (le famiglie di Fergus e Darragh hanno delle fattorie) in relazione al sistema capitalista. Come osserva Ruth Levitas, la distopia si distingue spesso per un atteggiamento critico verso il capitalismo il quale, proprio per la sua incapacità di fornire alternative a sé stesso, si presenta come l'habitat naturale del declino economico, morale ed ecologico, dando voce a quello che Oliver Bennett definisce pessimismo culturale (Bennet, 2000: 23, cit. in Levitas e Sargisson, 2003: 23). Dai discorsi del preside, Mr. Kennedy, che presenta delle analogie con lo stereotipo dello scienziato pazzo, emergono immagini estrapolate dal mondo della biologia e utilizzate per normalizzare le dinamiche di sopruso e competizione tipiche del neoliberismo pervasivo: gli studenti, ad esempio, sono costantemente assimilati alla muffa che invade i muri della scuola e a un brulicante alveare impersonale. Queste metafore hanno l'effetto di arenare il discorso su un piano vizioso di meccanismi di sopraffazione apparentemente inevitabili come quelli che avvengono in natura, legittimando la vittoria del più forte.

Il pensiero del critico Mark Fisher risulta particolarmente utile per una interpretazione in chiave politica del racconto perché, pur recuperando riflessioni già espresse da filosofi radicali come Deleuze, Guattari, Žižec e Badiou, elabora in maniera particolarmente approfondita il concetto di *realismo capitalista*. Il termine, già circolante negli anni Sessanta come parodia del realismo socialista e riferito allo slogan thatcheriano *There Is No Alternative*, volto a giustificare le politiche di progressiva privatizzazione e liberalizzazione intensificatesi nel mondo occidentale dagli anni Ottanta in poi, può essere collegato agli stessi fenomeni di alienazione e malessere giovanile presenti nel racconto. Fisher ribadisce che la sensazione di fatalismo impotente che permea il sentire comune, tanto da troncare sul nascere ogni tentativo di emancipazione dal sistema, è in realtà una suggestione imposta dal sistema stesso. Il capitalismo appare inevitabile perché ha progressivamente naturalizzato i suoi metodi: li ha presentati non come un'imposizione esterna e contingente, dettata da una scelta che prevedeva anche altre possibilità, ma come parte dell'unica oggettiva realtà delle cose. Tutto ciò che è realistico è plausibile, naturale, e ogni anelito che tenti di uscire da questo spettro è automaticamente bollato come non realistico e inattuabile, e quindi ridicolo (Fisher, 2009: 20-21). Nella letteratura speculativa è possibile notare, invece, la tendenza ad appropriarsi di elementi realisti non per ribadire l'ineluttabile stato delle cose, ma come forma di denuncia e riscatto.

Nel caso di Fagan questo è particolarmente evidente nel modo in cui è presentata l'Irlanda rurale, classico tema della letteratura realista irlandese, in questo caso provocatoriamente elaborato in maniera inedita e attualizzata. Fagan utilizza il reietto della

scuola – Darragh Madden – e la sua famiglia d’origine per mostrare lo sfruttamento e la predazione incontrollata a cui è soggetta la campagna irlandese:

Darragh’s parents... were big business farmers; Fine Gaelers, mad Mayo cunts who got planted in Meath in the 70s by the Land Commission. They worked all the time, ever expanding, always buying new machinery, always cutting corners and getting in trouble with their council. Their last gaff was deforesting half of Dunsany woods while continuing to take EU hardwork grants, for which they now owed half a million that they would never repay. Darragh was of this stock, and his family rented him out with the machinery until he turned fifteen, copped on, and started working for himself (Fagan, 2016: 7-8).

I genitori di Darragh sono la personificazione del capitalismo più aberrante, violento e parassitario applicato alla gestione di quel *soil* attorno cui gravitano i *topoi* più fortemente sentiti della tradizione letteraria irlandese. Nell’avidità dimostrata nel gestire i fondi dell’Unione Europea sono ravvisabili la diffidenza e il diffuso atteggiamento calcolatore nei confronti un’istituzione diventata catalizzatrice di antiche ansie di sopraffazione. Per l’agricoltore rapace, l’UE rappresenta un’incombente autorità esterna, esigente e al tempo stesso ottusamente munifica, da poter aggirare senza gravi conseguenze.

Il capitalismo, secondo quanto argomentato da Fisher, tende inoltre a privatizzare la malattia psichica facendo gravare sul singolo la responsabilità di un malessere la cui causa è in realtà sociale e sistemica (Fisher, 2009: 41). Da questo punto di vista, Darragh è il prodotto infelice, reietto e sociopatico di un benessere mai sazio, che non conosce riposo né riflessione, voracemente spinto verso l’espansione incontrollata dalla stessa pulsione di un organismo malato, in un moto ormai distruttivo che continua a funzionare macchinalmente oltre il collasso delle proprie strutture:

[Darragh] had something wrong with him, something that would never be diagnosed. There was some hollow space in his soul that was filled with the kind of unpredictable whims that can only be born out of the desperation of imposed solitude. ... He spent forty hours a week outside of school ... bouncing along in his tractor, massaging his testicles and raving to himself (Fagan, 2016: 6-7).

Nel racconto “Costellos”, l’agonismo tra città e campagna è esasperato fino a capovolgerne gli stereotipi con i toni pungenti della satira. La vicenda, un unico allucinato flusso di coscienza che comprime la vorticoso cronaca di una famiglia irlandese dal 1574 al 2144, narra l’ascesa al potere dell’aberrante tiranno Jaques Costello fino alla rivoluzione messa in atto da una delle sue figlie, Genevieve, ispirata dalla lettura di “a book written by Irish landless labourers in the 1800s ... [which] will lead her to various PDFs by German sociologists from the nineteenth century” (178). Come in “The Price of Flowers” Dublino non esiste più, sommersa dalle acque.

Vi si accenna solo per ricordare che la capitale è stata soppiantata da Cork nel 2077, mentre ciò che resta dei dublinesi si è riversato nella contea di Meath, tanto da rendere necessario l'intervento dell'ONU:

This is done to control the massive urban-to-rural migration of the landless Dubliners who trawl the fields, uselessly urban as they are, in search of elusive food, and who very quickly set up strange, militaristic tribes that roam the hills and sleep and mate in packs (Fagan, 2016: 176).

Nell'abbruttimento generale, i Dublinesi sembrano essere quanto di meglio l'aberrante tiranno Jacques Costello può permettersi di adescare per la sua causa, come se il tradizionale rapporto tra scaltro cittadino e ingenuo provinciale si fosse invertito:

The UN retreats in 2080 and Jacques ... uses his funds to set up a war-like tribe of young Dublin children to raid nearby farms who have been heavily securitised since the exodus. ... Jacques ... controls the whole of Meath, Westmeath by the age of forty and invites all young males Dubliners to his lands, promising them food and clean women if they act as his standing army (Fagan, 2016: 176).

“Costellos” evidenzia come, dalla città in cui il costo della vita è sempre più caro e preclusivo, alle zone rurali segnate dagli scheletri incompiuti di immobili dai prezzi inaccessibili (Crowley e Linhean, 2016: 1-14), il panorama irlandese contemporaneo sia d'ispirazione per scenari post-apocalittici devastati da un barbarico revival tribale: l'esodo invertito, brutale e ferino di una massa che, una volta privata del rassicurante contesto-gabbia rappresentato dalla capitale, perde qualsiasi patina urbana rivelandosi non solo intrinsecamente inetta e parassitaria, ma pericolosamente manipolabile nel suo vorace appetito bestiale e consumistico. Il paesaggio che ne risulta, quel *soil* a cui la tradizione irlandese è sempre stata visceralmente legata, non è fonte di sostentamento né di radici identitarie, ma luogo di scontri e aberrazioni.

La questione della mancanza di stimoli creativi nelle zone rurali e dell'attaccamento alla famiglia emerge in “No Diamonds”, dove tutti gli abitanti del Meath vengono improvvisamente resi azionisti di una miniera di diamanti sintetici il giorno prima che ne venga dichiarato il fallimento. L'ambientazione estremamente distopica e crudele del racconto è in parte mitigata da un certo umorismo nero e dalla buffa ingenuità del protagonista Patrick, narratore in prima persona riconducibile al *topos* del *bachelor*, lo scapolo provinciale, immaturo, sessualmente frustrato e visceralmente attaccato ad un senso arcaico di famiglia e conforme, in questo caso, ad una caratteristica che David Seed ha individuato come tipica della distopia critica: un personaggio ordinario che precipita in eventi straordinari dalle inevitabili ricadute tragicomiche, della cui portata è solo parzialmente consapevole (Seed, 2003: 73). Patrick vive

con la madre e il fratello Mossy, che soffre di crisi psicotiche e allucinatorie: “My thinking was that the boredom of not having nothing to taste, not having a job, and never getting the ride had finally gotten to him and driven him insane” (Fagan, 2106: 189). La quotidianità di Patrick e di Mossy è fatta di cibo scadente, appositamente studiato per atrofizzare le papille gustative, lavoro nella miniera e tedio. La vicenda è narrata retrospettivamente, al termine della Rivoluzione intentata dai ribelli della *Rural Ruralification* con lo scopo di liberare gli schiavi tanzaniani della miniera. La cronaca della breve Rivoluzione (durata solo quindici minuti, prima che l’ordine venisse ristabilito con l’uso di armi militari tossiche) è riportata dal corrotto giornale locale in modo distorto. L’articolo, un esercizio satirico di formalismo giornalistico, sensazionalismo e pomposa retorica faziosa, dichiara che è stato il sindaco stesso a liberare i cani contro gli immigrati, sollevandoli misericordiosamente “from the heavy burden of unemployment” e dalla mortificazione di dover pesare sulle spalle dei contribuenti (180-196). Mentre l’autore utilizza l’ironia tragica di un resoconto improbabile per denunciare la strumentalizzazione a cui è soggetta la figura del migrante, il racconto è dedicato, come dichiarato nei riconoscimenti finali, “[to] the homeless children who are growing up in this country, either in emergency accomodation or in the inhumane system of Direct Provision⁹” (268).

La vita di Patrick subisce una scossa proprio il giorno della Rivoluzione, quando nel giardino di casa atterra il paracadute di Sinéad, bellissima guerriera ribelle con cui ha uno sbrigativo rapporto sessuale. Dopo aver seguito senza troppa consapevolezza Sinéad nella sua missione, aiutandola a liberare una cucciolata di speciali lupi in grado di rigenerare l’ambiente, Patrick declina il suo invito a seguirla perché non se la sente di lasciare il fratello Mossy (162-201). Questa decisione precipita Patrick in uno stato di profonda prostrazione quando, morta la madre, Mossy riesce finalmente a trovare una fidanzata e va a vivere con lei (202-213).

⁹ A partire dagli anni Novanta, il *boom* economico ha attratto in Irlanda un crescente numero di persone provenienti da paesi stranieri. Al pari di altre realtà europee storicamente caratterizzate da una forte emigrazione, l’Irlanda ha dovuto quindi ripensarsi come destinazione di nuove culture, mentre la risposta delle istituzioni e dell’opinione pubblica è stata, e continua ad essere, problematica e contraddittoria. Come notano Falci e Reynolds, l’argomento dell’immigrazione sembra essere refrattario a quella sensibilizzazione e rieducazione politica e del costume che è riuscita invece a farsi strada più facilmente nell’ambito della questione di genere e dell’orientamento sessuale, e i migranti sono spesso oggetto di intolleranza non solo quotidiana, ma anche istituzionale (Falci & Reynolds, 2020: 14). Il referendum dell’11 giugno del 2004 che ha abrogato lo *ius soli* (in vigore dal 1998 come parte del *Good Friday Agreement*) è stato il culmine di una campagna che ha pubblicamente stigmatizzato le donne migranti in stato di gravidanza, accusate di praticare un “turismo della cittadinanza” (Flynn, 2019: 274), con gravi ripercussioni sociali e psicologiche sui bambini nati in quegli anni. Il sistema della *Direct Provision*, inoltre, istituito nel 1999 per gestire l’afflusso dei richiedenti asilo, si è dimostrato altamente disfunzionale, come ampiamente documentato dall’artista Vukašin Nedeljković, a sua volta un ex ospite del sistema, il cui sito web, *Alsylum Archive*, offre numerose testimonianze delle condizioni di vita nelle strutture. I rifugiati, sistemati in edifici simili ad ostelli, con il divieto tassativo di lavorare, trascorrono spesso molti anni nell’attesa che venga discusso il loro caso e formulato un verdetto sulla loro situazione. Nel febbraio 2021, il governo ha annunciato un piano per smantellare la *Direct Provision* entro il 2024 (Cfr. Nedeljković, 2019).

L'irriducibile attaccamento di Patrick al luogo, alla casa e alle abitudini della vita rurale è dovuto alla speranza che Sinéad vi faccia ritorno ma anche al senso di colpa per la morte del padre (sciolto dalla pioggia acida perché, mentre era ubriaco, aveva chiesto di essere legato ad un albero in giardino), e al disperato bisogno di mantenere unita un'idea di famiglia dopo la morte dei genitori. A restituire vivacità e calore umano alla campagna depressa e alla casa di famiglia rimasta vuota sarà invece un gruppo di bambini tanzaniani che vi si sono stabiliti in sua assenza, assieme ad uno dei lupi speciali liberati da Sinéad (213-224). È nel vederli giocare che Patrick ha un'epifania: "I realised that all Sinéad had ever wanted that day was to distract everyone so she could let go the wolves to grow up with the people who had never had nobody or nothing, so that the wolves could become a part of them" (224). La maturazione di Patrick passa quindi per il ridimensionamento dell'amore romantico a favore di un calore umano più universale, una sorta di *agàpe* di cui Sinéad stessa, apparentemente brusca e scostante, si rivela portatrice.

In "The Sky Above Our Houses" la campagna irlandese è di nuovo luogo di intrusioni e violazioni quando dal cielo piovono, inspiegabilmente, corpi che precipitano sui tetti, campi e giardini del Meath, che diventa il cimitero-discardia di assassinii politici provenienti da un indefinito altrove. Appare evidente che il governo ha stretto un accordo economico, accettando che le vittime di altri sistemi politici siano scaricate sul suolo irlandese. A prendere in mano la situazione sarà la moglie del protagonista Declan, Marianela, nata in Argentina e ben informata sui metodi del potere, dato che molti anni prima ha perso sua sorella, attivista tra i *desaparecidos*. Di fronte all'ingenua sprovvedutezza degli irlandesi, l'argentina Marianela riuscirà organizzare una comunità coesa in grado di muovere i primi passi verso la ribellione (89-161). I cadaveri rinvenuti, per lo più dalla pelle scura, intrappolati tra i rami degli alberi gelati o penzolanti dai tetti in sgargianti abiti estivi, si impongono da subito come estranei ed esotici. L'alterità delle vittime fa sì che l'orrore e lo sgomento iniziali lascino rapidamente il posto a una sorta di prosaico fastidio per l'inconveniente, e le tensioni salgono mentre nella vicina città si esulta per gli incentivi al *welfare* e per l'insperata reintroduzione della tessera sanitaria gratuita. Il territorio si sfalda, e con esso il senso della comunità. Anche in questo racconto sono presenti elementi di comicità, e l'assemblea indetta dagli abitanti per decidere come affrontare il problema dei corpi si rivela un'occasione per presentare vari aspetti di una diffusa mentalità allo stesso tempo contorta e ottusamente semplicistica. Al microfono si susseguono interventi strampalati e godibilissimi nella loro involontaria ironia, inconcludenti eppure significative accozzaglie di teorie inverosimili e grotteschi monologhi politici che possono considerarsi un sunto delle disfunzioni e del disagio contemporanei. Fagan si avvale

degli strumenti della satira per accostare abilmente problematiche serie a spiegazioni approssimative e improbabili, al fine di trattare la questione ecologica in modo indiretto e trasversale.¹⁰

Marianela, in un feroce intervento contro l'ingenuità degli irlandesi, è l'unica a promuovere il senso di solidarietà e comunità, proponendo all'assemblea valide alternative di rappresentanza democratica e un concreto piano d'azione, contrapponendosi a chi, con disinvolto spirito liberista, si è già assicurato il monopolio dello smaltimento di cadaveri a pagamento.

L'Irlanda del racconto ripropone una versione *Post-Millennial* del tradizionale *topos* letterario dell'Irlanda come spazio ibrido, marginale e liminale individuato da Graham (2001: 141): un luogo privilegiato, se paragonato alle realtà extraeuropee da cui provengono i cadaveri, ma al contempo ontologicamente diverso da quei paesi che, godendo di uno status migliore, non corrono il rischio di diventare una discarica di crimini commessi altrove. Questo elemento si ricollega all'atteggiamento complesso e contraddittorio nei confronti dell'Unione Europea, che ridimensiona in un certo senso la questione postcoloniale e avvicina la condizione dell'Irlanda a quella di altre nazioni strategicamente interessanti, ma dal limitato potere contrattuale in ambito internazionale. Inoltre, emerge chiaramente che, mentre la città approfitta dei benefici dell'accordo, è l'Irlanda rurale a dover fronteggiare il problema dei cadaveri. Questa angosciante disparità esprime una tensione tra città e provincia coerente con quanto ipotizzato da Kiberd:

[Dublin and its dormitory towns'] recovery may deepen, but if it does, it may establish a pattern predicted by some economist: a return to the era of the city-state, flourishing often at the expenses of surrounding regions. All across the world, cities are prospering, often as a result of abandoning any deep sense of obligation to rural communities (Kiberd, 2018: 497).

¹⁰Si fa menzione, ad esempio, di due incidenti nucleari (il primo nel 1957 e l'ultimo tra il 2004 e il 2005), avvenuti nella centrale di Sellafield, che dalla costa della Cumbria, in Gran Bretagna, si affaccia sul mare d'Irlanda: un irrisolto di responsabilità britannica, ma le cui conseguenze hanno ricadute più ampie. La centrale, chiusa dal 2003, ha infatti subito danni di tale gravità da non poter essere né riparata né smantellata: nonostante la notizia del gennaio 2021 di una collaborazione tra Giappone e Gran Bretagna finalizzata elaborare una soluzione tecnologica che permetta di intervenire nei depositi contaminati, Sellafield continua a rappresentare una minaccia per l'Irlanda, che ne segue gli sviluppi con apprensione. Cfr. Geoghegan, Peter, "Sellafield will remain a threat to Ireland", *The Guardian*, 4 agosto 2011. <https://www.theguardian.com/commentisfree/2011/aug/04/sellafield-remain-threat-ireland>

1.3 Il post-umanesimo in *Spare and Found Parts* (2016) di Sarah Maria Griffin

Se in *Hostages* di Oisín Fagan il contesto rurale è teatro di situazioni distopiche, assume invece tratti utopici in *Spare and Found Parts* (2016) di Sarah Maria Griffin¹¹, un romanzo per giovani adulti che manifesta le ansie relative alla pervasività della rivoluzione digitale. In questo caso l'ambiente urbano – Dark Water City e il circostante Pale (in cui sono ravvisabili riferimenti alla Dublino storica) –, devastato da una violenta epidemia elettronica, è contrapposto al Pasture del resto dell'isola, in cui regna una natura idilliaca.

Proposto in chiave apocalittica, il classico confronto irlandese tra contesto urbano e rurale diventa il pretesto per problematizzare una serie di conflitti riconducibili allo scontro tra tecnologia e natura. Il testo presenta inoltre elementi tradizionali del romanzo di fantascienza come il *robot*, il *cyborg* e lo scienziato pazzo, che offrono spunti di riflessione su temi attuali, tra cui l'*agency* del corpo-macchina, l'ambivalenza del progresso e la pervasività della tecnologia. Infine, è possibile notare dei riferimenti al periodo della *Celtic Tiger*, dato che alla base dell'epidemia vi è lo stesso edonismo sfrenato.

Il romanzo si presenta estremamente attento ad una rappresentazione delle minoranze libera da ogni tipo di pregiudizio, un effetto ottenuto naturalizzandone l'appartenenza al contesto socioculturale ed evitando di problematizzarne lo status specifico. Il fatto che la protagonista sia di colore, e che il suo corteggiatore sia figlio di due donne omosessuali sono dettagli irrilevanti ai fini della trama; i personaggi sono così liberi di autodeterminarsi nelle loro narrazioni, svincolati dal bisogno di legittimare o difendere la propria identità in rapporto all'egemonia culturale.

La vicenda è ambientata in un futuro post-apocalittico imprecisato, in un'isola in cui è facilmente riconoscibile l'Irlanda. Una malattia scoppiata anni prima, trasmessa dai computer all'uomo, ha ucciso gran parte della popolazione, causando la distruzione e il bando assoluto di ogni dispositivo tecnologico. La catastrofe, chiamata il Turn, determina la frattura tra un passato ipertecnologico e un presente completamente privo della dimensione digitale.

I sopravvissuti vivono in un quartiere di Black Water City chiamato Pale (come l'area attorno Dublino sotto controllo degli inglesi nel tardo medioevo), una sorta di area quarantenata.

¹¹ Sarah Maria Griffin (Dublino, ca. 1988), ha pubblicato, oltre a *Spare and Found Parts*, *Follies* (2011); *Not Lost: A Story About Leaving Home* (2013); *Other Words for Smoke* (2019).

Dato che l'infezione ha causato la perdita di parti del corpo, vengono utilizzati vari modelli di protesi altamente avanzate, progettate e costruite dallo stimato professor Crane. Ciascun cittadino deve contribuire alla rinascita della città con un progetto volto al bene comune, da presentare di fronte al Consiglio una volta completato un apprendistato tecnico/artigianale e compiuti i sedici anni d'età. Alcune zone della città, disseminate di edifici abbandonati e fatiscenti, sono ancora considerate ad alto rischio infettivo. Chi non ha riportato danni fisici conduce una vita separata nel Pasture, la zona restante dell'isola, un mondo idilliaco e privilegiato presieduto dalla matriarca Nan, basato sulla connessione con la terra, la natura e forme di divinazione oracolari.

I personaggi hanno nomi di dickensiana memoria. La protagonista è Nell, figlia adolescente del professor Crane e nipote della matriarca del Pasture, Nan. A differenza degli altri sopravvissuti, Nellie non ha protesi evidenti, ma da piccola le è stato sostituito il cuore con uno meccanico (1-40). La genialità dei genitori (la madre Cora, prima di morire, ha progettato la costruzione del più importante monumento della città, una donna gigantesca che guarda oltre il mare) fa sì che l'aspettativa riguardo al progetto che dovrà presentare sia particolarmente schiacciante. Pressata dalle lettere insistenti della nonna Nan e trascurata dal padre, Nell sogna invece la tecnologia digitale, severamente bandita sin dal Turn.

Nell decide di sfidare il tabù che grava da decenni sulla tecnologia digitale e sceglie di costruire, quale contributo da offrire alla comunità, un *robot* assemblato da materiali di recupero, che funzioni tramite un computer. Nel tentativo di procurarsi illegalmente i pezzi necessari alla sua opera, Nell scopre gli oscuri segreti di famiglia. Suo padre, infatti, ha sottratto alla cremazione il corpo della madre morta, Cora, conservandolo per anni nel tentativo di riportarlo in vita. Per fare questo ha dovuto corrompere una delle inservienti, promettendole Nell, ancora bambina, in sposa al figlio Oliver, che Nell detesta.

Nell viene a sapere, inoltre, che il progetto della prima protesi altamente tecnologica, valso a suo padre grandi onori e riconoscimenti, è in realtà opera dell'ingegno della madre, costretta dal marito a cederne i diritti. Cora, inoltre, non è morta a causa della malattia diffusa dai computer, ma perché sperimentava in segreto, su sé stessa, le potenzialità della tecnologia perduta, iniettandosi prima e dopo la gravidanza microchip di memorie digitali contenenti materiali tossici, e finendo per trasmettere, in ultimo, la sua stessa malattia alla figlia, che ha potuto salvarsi grazie al cuore meccanico progettato dalla madre (243-387). Il romanzo si conclude con il sipario che si leva a mostrare Io, il *robot* costruito da Nell: la città è ormai pronta per reintegrare, gradualmente, una tecnologia che permetterà di recuperare le conoscenze del passato, senza ripeterne gli errori (392-5).

Secondo una tendenza rilevata da Dean-Ruzicka, la fiction distopica è legata, nella maggioranza dei casi, all'ansia nei confronti della tecnologia (2014: 52). Negli ultimi decenni, lo sviluppo del settore tecnologico in Irlanda ha subito una strepitosa accelerazione. Diverse multinazionali, attratte da condizioni fiscali favorevoli e da personale altamente specializzato, hanno stabilito sull'isola i propri uffici. Attualmente, colossi come Google, Apple, Facebook, Airbnb, applicazioni di messaggistica istantanea e aziende di *e-commerce* hanno la loro sede nella Silicon Docks di Dublino, e anche città come Cork, Limerick e Galway vedono crescere l'importanza del settore *high tech* (Maignant, 2019: 181-183). L'Irlanda si trova in prima linea nella ricerca sull'intelligenza artificiale e, con l'entrata in vigore della Brexit, si prevede un afflusso ancora maggiore di eccellenze internazionali non più intercettate dal Regno Unito.

Il romanzo utilizza gli elementi classici della fantascienza, quali la figura del *cyborg*, del *robot* e dello scienziato pazzo¹² all'interno di un contesto post-apocalittico che esprime le ansie nei confronti di una società sempre più informatizzata e digitalizzata. Oltre a farsi metafora della compenetrazione tra corpo umano ed elementi tecnologici e della pervasività della tecnologia nella vita quotidiana, il *cyborg* evoca l'idea del superamento del binarismo di genere e ridiscute le opposizioni dualistiche tradizionali che identificano la donna con la natura. Al centro del racconto emerge infatti il conflitto tra una realtà urbana, orientata alla tecnica, e un mondo rurale imperniato su una filosofia naturalistica e oracolare.

Nonostante vengano fornite più informazioni riguardo le cause della catastrofe di quanto non accada normalmente nella narrativa post-apocalittica, il Turn è un trauma collettivo diventato tabù, le cui vere dinamiche restano offuscate da non detti e reticenze. Le uniche rivelazioni a riguardo sono del Professor Crane: "They burned the clever machines out of the world, but before the turn, doctors and scientists had just about discovered how to make things like this. That's why the first toxic pulses went out; people just loved their clever machines too much" (Griffin, 2016:183-84).

I guariti del Pasture trattano i malati della città con arroganza e senso di superiorità. Tuttavia, nonostante abbiano corpi integri e uno status sociale migliore, la loro vita idilliaca,

¹² Il personaggio del *mad scientist* in realtà è particolarmente *vintage*: in un articolo del 2014, Haynes osserva come nella *fiction* del ventesimo secolo lo stereotipo dello scienziato pazzo e malvagio abbia lasciato gradualmente posto a narrazioni che mettono in luce positivamente la dimensione privata e personale della donna e dell'uomo di scienza, spesso in prima linea nella difesa dell'ambiente e del diritto alla salute (Haynes, 2014). Tali narrazioni si impegnano ad evidenziare doti come l'empatia, lo spirito di sacrificio, la dedizione e la passione nella ricerca, che smentiscono l'esistenza di una *élite* tecnoscientifica astrusa e asettica. La rivalutazione della persona dello scienziato e della sua umanità, sostiene Haynes, è stata possibile grazie al subentrare nel mercato finanziario delle aziende farmaceutiche, che ha permesso di spersonalizzare la scienza trasferendo la responsabilità dei pericoli e degli eventuali danni della ricerca dal singolo individuo ai colossi multinazionali (2014).

sana e genuina rappresenta anche una stasi. Tutti i fermenti innovativi per superare il trauma apocalittico e recuperare i vantaggi della tecnologia hanno luogo nella città. È grazie alla volontà di voler affrontare e correggere l'errore del passato, senza la presunzione di volerlo negare, che la zona urbana di Pale, spopolata e disseminata di edifici fatiscenti e abbandonati, si fa portatrice, attraverso Nell, di una potenziale rinascita. La comunità idilliaca del Pasture, invece, rientra in quel tipo di utopia imperfetta (identificato da Lyman Tower Sargent) in cui un passato idealizzato e romanticizzato, in questo caso l'ambiente rurale pretecnologico, viene proiettato in un futuro pastorale (Tower Sargent, 2003: 225-30).

Il Turn sembra aver avuto luogo in un futuro con un grado di sviluppo leggermente più sofisticato ma molto vicino a quello contemporaneo, dove i dispositivi elettronici avevano completamente sfibrato e sconnesso il tessuto sociale, e l'attenzione degli individui era assorbita dagli schermi e dall'avidità ricerca di informazioni e aggiornamenti continui. È certamente possibile ricondurre questa problematica al momento presente: come rilevato da Jane Donawerth, il contesto delle distopie critiche appare decisamente peggiore rispetto a quello attuale, ma risulta disseminato di elementi inquietanti riscontrabili nel presente (Donawerth, 2003: 30). Nonostante il fenomeno sia ancora relativamente recente, numerosi studi hanno preso in esame le ricadute sul benessere psichico ed emotivo provocate dal costante flusso di informazioni dato dai dispositivi elettronici e dalla disponibilità illimitata di contatti e intrattenimento. L'ibridazione tra macchina ed essere umano è dunque avvenuta nella misura in cui, per utilizzare le parole di Caronia,

La sua compenetrazione con le tecnologie, il suo amore per le tecnologie, l'aumento e l'intensificazione delle opportunità relazionali e conoscitive che le tecnologie digitali permettono, tutto ciò è lo strumento attraverso il quale una forza lavoro frammentata, fisicamente divisa e dispersa ma connessa e messa in comunicazione sul piano della virtualità, viene immessa a forza in un gigantesco processo di valorizzazione economica che non vede più alcuna differenza fra tempo libero e tempo di lavoro, fra luoghi della prestazione lavorativa e luoghi dell'intrattenimento, fra tempi della vita pubblica e della vita privata" (Caronia, 2008: 15-6).

Nello studio di Van Deursen et al. (2015) la dipendenza da smartphone è definita come l'impulso a controllare compulsivamente il dispositivo; la ricerca di Ward et al. (2017) dimostra che la mera presenza di un dispositivo è in grado di ridurre le prestazioni cognitive anche nei casi in cui il soggetto riesca a resistere al bisogno di utilizzarlo, proprio a causa dello sforzo impiegato per non cedere ad un comando ormai automatizzato. La reperibilità costante e la necessità di essere ininterrottamente connessi alla rete non è più soltanto una questione di scelta personale, ma di responsabilità e aspettative che provengono dalla sfera lavorativa, privata e sociale. A questo proposito, Danah Boyd sostiene che l'uso dei social media da parte degli

adolescenti sia frutto più di un'oppressione che di una volontà. (Boyd, 2014 cit. in Bolas, 2018: 56).

L'idea che un virus possa trasmettersi da un computer ad un essere umano non è nuova nella fantascienza ed è presente, solo per citarne uno, anche nel romanzo *cyberpunk Snow Crash* di Neal Stephenson (1992). Se in *Snow Crash*, però, il virus colpisce il cervello in base alla presunta analogia tra strutture neurocognitive umane e computer, dimostrandosi pericoloso soprattutto per gli hacker che navigano nel *cyberspazio* (negli anni Novanta l'utilizzo di internet era ancora limitato), il virus del Turn diventa invece un problema globale e danneggia fisicamente il corpo nella sua integrità, diffondendosi indistintamente tra ogni fascia della popolazione.

Il fatto che parte dei personaggi continui a prodigarsi segretamente per il recupero e la reintroduzione degli stessi dispositivi che hanno causato la catastrofe apocalittica, tuttavia, stimola indirettamente delle riflessioni sull'inevitabilità e irrinunciabilità della dimensione digitale nella vita moderna. Neanche la forzata e totale eliminazione della tecnologia dovuta a cause di forza maggiore, come una catastrofe, sono sufficienti a cancellare una dipendenza ormai radicata, che nel romanzo appare edulcorata nelle sembianze di una febbrile curiosità per i contenuti digitali del passato e che spinge gruppi di ragazzi a sfidare divieti, edifici transennati, e il rischio ancora reale di contagio. All'interno di questo processo di digitalizzazione irreversibile, come osservato da Catherine Maignant (2020: 183), l'Irlanda ricopre un ruolo chiave, e il romanzo ne esprime angosce e speranze.

Post-umanesimo e natura

Le istanze censorie e tradizionaliste che nel romanzo si oppongono alla tecnologia sono impersonate da Nan, la nonna di Nell, e alle sue suggestive pratiche oracolari riconducibili alla spiritualità *New Age*, dotata di una dialettica complementare a quella scientifica. *Spare and Found Parts* manifesta la tensione di questa dinamica, prospettando per l'Irlanda del futuro un assetto filosofico-culturale in cui il potere e l'influenza della Chiesa cattolica sono notevolmente ridimensionati a favore di una dimensione spirituale secolarizzata.

Secondo Fabio Perocco, la *New Age* "rappresenta il fenomeno più maturo della secolarizzazione, sia grazie alla sua estrema soggettivazione, ma soprattutto perché la religione, da questa collocazione periferica,...lavora all'interno di altre categorie come l'economia, il mercato, la comunicazione, il sacro". La sacralità è gestita in maniera autonoma, attorno

all'esperienza dell'Io. Lo scopo è di reintegrare l'uomo nel cosmo, attraverso la scoperta e il recupero "della parte emotiva, sentimentale e a-razionale dell'individuo" (Perocco, 1999: 1-2).

Nel romanzo, la dimensione naturale rappresentata da Nan è contrapposta alla figura del *robot* e soprattutto del *cyborg*. Attraverso quest'ultimo, l'immaginario fantascientifico dà forma alle ansie relative al rapporto tra uomo e macchina e si interroga se una loro eventuale ibridazione sia da considerarsi problematica e potenzialmente lesiva per la coscienza, come sostenuto da William Haney in *Cyberculture, Cyborgs and Science Fiction. Consciousness and the Posthuman* (2006) o, al contrario, rappresenti l'evoluzione naturale della forma umana, secondo quanto sostenuto da Andy Clark in *Natural-Born Cyborgs: Minds, Technologies, and the Future of Human* (2003).

Come osservato da Caronia in *Robot tra sogno e lavoro*, uno dei motivi della diffidenza verso scienza e tecnica è riconducibile al timore delle modificazioni che l'uso della macchina è in grado di provocare nell'uomo (Caronia, 1991: 1-3). Diversi studiosi sostengono da tempo che la diffusione di estensioni bio-ingegneristiche renda cognitivamente sempre più labile la distinzione tra macchina e organismo (Pepperell, 2005), e che lo stesso accade nell'interfacciarsi continuativo ad un'intelligenza artificiale (Caronia, 2008: 73). Il corpo del *cyborg*, *cybernetic organism*, che combina processi biologici con componenti sintetiche e meccaniche, rappresenta la possibilità che l'integrità biologica della persona possa essere invasa, implementata e corretta da componenti artificiali esterne fino alla completa fusione in un ibrido per metà umano e per metà meccanico.

Gli antenati letterari di *cyborg* e *robot* vengono comunemente fatti risalire a *Frankenstein* di Mary Shelley e al Golem della tradizione ebraica (Caronia, 2008: 47; Emmerich, 2018: 49). Se i limiti di queste creature rassicurano riguardo la superiorità dell'uomo, la crescente perfezione tecnica dei *cyborg* e *robot* delle narrazioni contemporanee presenta delle problematiche. L'idea di una Intelligenza Artificiale (AI) dotata di *agency* minaccia infatti di emulare, superare e spodestare l'essere umano tramite la caratteristica che più lo contraddistingue, il pensiero (Caronia, 2008: 67). Nonostante la scienza e i detrattori della AI pongano dei limiti teorici e pratici al grado di autonomia e prestazioni cognitive ottenibili dall'intelligenza artificiale (68), le opere di narrativa tendono invece a manifestare una certa preoccupazione non solo riguardo all'intelligenza artificiale come interfaccia esterna, ma anche verso l'ambizione del post-umanesimo di forzare i limiti dell'esperienza umana attraverso estensioni biotecnologiche (Haney, 2006).

Antonio Caronia fa risalire agli anni Ottanta, con il passaggio dall'analogico al digitale, l'assottigliarsi del divario tra uomo e macchina (Caronia, 2008: 67). Il *cyborg* elettromeccanico

degli anni Ottanta, protagonista del filone fantascientifico del *cyberpunk* di cui William Gibson è considerato uno dei massimi esponenti, rappresenta il mutato rapporto tra macchina e uomo intercorso con il postfordismo, ma è ancora contraddistinto da elementi di meccanica pesanti, come protesi e ingombranti appendici metalliche (107). L'introduzione del DNA e del concetto di informazione genetica nella cultura popolare determina un alleggerimento delle componenti del *cyborg*, ora compresse in circuiti informatici tascabili, prodotto strutturale di un mercato sempre più flessibile in cui comunicazione e produzione sono strettamente interconnessi e integrati. Da queste premesse deriva che anche il corpo umano diventa interfaccia e parte integrante del processo produttivo e di valorizzazione capitalistica, prestandosi idealmente a compenetrazioni tecnologiche mai avvenute prima (108).

Le utili protesi bioniche di *Spare and Found Parts*, veri e propri dispositivi medici, richiamano l'immaginario *cyborg* anni Ottanta in una connotazione positiva. Più ambigui sono invece i rapporti che legano Cora, la madre di Nell, con la cibernetica e il post-umanesimo. Cora è morta perché stava conducendo degli esperimenti su di sé: nel tentativo di recuperare anche dati informatiche, si iniettava sottopelle microchip e nanodispositivi contenenti informazioni digitali e metalli pesanti. La dinamica dell'esperimento evidenzia i caratteri di portabilità e invasività della tecnologia, e li associa all'esperienza quasi mistica, e tuttavia altamente tossica, provocata dall'entrare in contatto con informazioni provenienti da un iperuranico *database* multidimensionale. Lo scopo di Cora è quindi lo stesso che William Haney attribuisce al post-umanesimo: espandere faustianamente i limiti dell'esperienza umana tramite una forzatura della percezione e della coscienza attraverso interventi artificiali di biotecnologia (Haney, 2006: 170). La ricerca di Cora corrisponde dunque alla corsa ossessiva verso la simulazione dell'esperienza trascendentale che la cultura post-umana e trans-umana del *cyborg* ottiene attraverso l'iperstimolazione del flusso di informazioni. Ma il gesto quasi provocatorio con cui Cora si autodetermina, decidendo di de-naturalizzare il proprio corpo impiantandovi le voci del *cyberspazio*, ricorda anche il manifesto *cyborg*-femminista di Donna Haraway.

Nel saggio "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century" in *Simians, Cyborgs and Women* (1991), Haraway sfida il binarismo e la dicotomia sessuale imposte dalla società, rifiutando l'identificazione donna-natura e proponendo una decostruzione della presunta unità del femminile a favore della complessità e diversità di esperienze mentre, pur criticando alcuni lati della tecnologia, incoraggia le donne ad esserne protagoniste (Haraway, 1991: 149-182). Altre femministe come Susan Hekman, Diana Mayer e Octavia Butler hanno esplorato il concetto di *agency* e il potenziale pluralista

ed inclusivo offerto dal post-umano (Jacobs, 2003: 94-5), che si propone come soluzione alternativa all'impasse del binarismo, promuovendo la molteplicità non normata dei corpi e una intersezionalità rispettosa delle complessità delle diverse esperienze dei soggetti più vulnerabili. Nonostante l'esito disastroso, la ricerca di Cora sembra quindi implicare una ribellione radicale non solo scientifica, ma soprattutto di genere.

A fronte di un immaginario *New Age* fondato sulla celebrazione dei cicli naturali, la scelta rischiosa di iniettare nel proprio corpo dispositivi tecnologici evidenzia implicitamente la ricerca di un tipo di autodeterminazione femminile alternativa all'identificazione della donna con la natura promossa da Nan e dalla vita nel Pasture (e presente in "The Price of Flowers" di Fagan, che associa i fiori al matriarcato). Cora non persegue infatti la conoscenza tecnologica fine a sé stessa, ma "[the] pursuit of some sort of sacred knowledge" (Griffin, 2006: 377). Allo stesso tempo, l'esito nefasto dell'esperimento mostra la pericolosità insita nel processo di ibridazione: Nell, contagiata nel grembo della madre, presenta lo stesso danno cardiaco, un particolare che ricorda il *transgenerational phantom* di Abraham e Török; un segreto mai svelato, assimilabile alla presenza di un fantasma, di cui finisce per farsi carico, involontariamente, un membro della generazione successiva (Abraham e Török, 1994: 168). La parte del corpo danneggiata dal materiale iniettato è inoltre il cuore, la tradizionale sede dell'emotività; questo dato ha l'effetto di rafforzare la dicotomia affettività/scienze tecnologiche, a cui contribuisce l'atteggiamento razionalmente freddo e scostante di cui Nell, che ha un cuore meccanico, dà spesso prova. Tale dicotomia si ricollega all'osservazione su cui concordano sia i sostenitori che i detrattori del post-umanesimo, ovvero che il soggetto post-umano è portato a fare esperienza della realtà in modo computazionale, attraverso dati e informazioni, privilegiando la sfera cognitiva a quella emotiva (Haney, 2006: 58).

L'associazione di Cora con il *cyberfemminismo* rafforza la contrapposizione tra tecnologia e natura, che si traduce nell'opposizione tra post-umanesimo *cyborg* e tecnocrate e le istanze ascrivibili al movimento *New Age*. Laddove il post-umanesimo, in quanto pensiero radicale, rivendica il diritto a sottrarsi alle categorie binarie imposte dalla società e a perseguire una molteplicità che valorizzi le differenze, il movimento *New Age* è compatibile con un femminismo naturalista del tipo teorizzato da Mary Daly, che ha come cardine la potenza creatrice della donna selvaggia secondo un termine di suo conio, *Gyn/Ecology* (1978). Condividendo l'analogia tra donna e natura, la *New Age* svolge la propria dialettica sulla base di opposizioni duali tra femminile/maschile, luna/sole, yin/yang, natura/cultura, nel tentativo di armonizzarle e trascenderle nell'Uno (Perocco, 1999). È interessante, inoltre, notare come Haney ponga come antitesi (e antidoto) alla tecnologia del post-umanesimo robotico e

cibernetico un apparato filosofico il cui lessico è compatibile con il movimento *New Age*: la ricerca dell'Unità nell'Uno opposta alla suddivisione in molteplici radicalità cibernetiche; la tendenza a vedere l'evoluzione umana come qualcosa di possibile tramite il ricorso a pratiche spirituali sincretiche e introspettive, piuttosto che nella forzatura artificiale di applicazioni ed estensioni biotecnologiche; la ricerca di una quieta introspezione ricettiva, simile alla meditazione, a fronte della costante eccitazione e dell'attività frenetica evocata dalla tecnologia cibernetica (Haney, 2006: 59-60; 169-170).

Questi dati confermano che, in una società sempre più secolarizzata, il ruolo di opposizione alla pervasività della tecnologia è rivestito dalla *New Age*. Jhon David Tacey la definisce un movimento oracolare e profetico che si contraddistingue per una spiritualità facilmente inseribile nella quotidianità contemporanea, perfettamente in grado di competere, e in alcuni casi coesistere – nonostante il suo fondamentale anticlericalismo – con le religioni dominanti. Come Perocco, Tacey individua in alcune branche del movimento odierno tendenze talvolta conservatrici, in opposizione alla *New Age* degli anni Sessanta, che si contraddistingueva per un forte spirito radicale e contestatario (Tacey, 2004: 2).

Questa visione della *New Age* è riscontrabile nel personaggio di Nan, in cui carisma spirituale e saggezza coesistono con dei tratti reazionari e conservatori. Durante il suo primo incontro con Io, l'avversione di Nan nei confronti del *robot* è evidente: ammutolita dall'indignazione e dal terrore, prende a sgranare compulsivamente dei cristalli che ha estratto istintivamente dalla tunica. La risposta del *robot* è ineccepibile: non solo riesce a identificare, grazie al suo *database*, il tipo di cristalli che Nan sta stringendo, ma ne descrive le proprietà esoteriche riconosciute dalla cristalloterapia, tanto che la nonna, spiazzata ma ancora guardinga, non può che confermare (Griffin, 2016: 360-61). L'episodio è particolarmente indicativo di alcuni aspetti contraddittori della *New Age* nell'era consumistica: un affascinante apparato di conoscenze e tradizioni che promuovono una relazione più armonica dell'uomo con l'ecosistema, ma che deve soprattutto ad internet e ai *social-network* la sua vertiginosa espansione da movimento di nicchia *anti-establishment* a fenomeno commerciale su scala mondiale, perfettamente inserito nelle dinamiche di marketing grazie ad un vasto, redditizio apparato editoriale e di oggettistica.

La tacita ammissione che internet sia un importante alleato della *New Age* non pregiudica in alcun modo la genuinità delle pratiche di Nan: le sue lettere dimostrano che i suoi oracoli e i sogni dicevano il vero su ciò che stava accadendo a migliaia di distanza. Piuttosto, ponendo la *New Age* come religione ufficiale in reazione ad un progresso tecno-scientifico sregolato che ha portato il mondo alla rovina, il testo invita a riconsiderare il rapporto con la

tecnologia, suggerendo la necessità di un suo ridimensionamento e la reintegrazione nell'esperienza quotidiana della dimensione analogica, naturale ed emotiva. Nonostante la figura di Nan risulti nel complesso positiva – soprattutto se confrontata con le figure genitoriali –, autorevole e ripetutamente associata alla luce e alla luminosità, la sua aria di comando, una certa bigotteria e le aspettative insistenti che riversa su Nell sembrano richiamare quei tratti più controversi e reazionari della *New Age* che appare candidata, nel processo di secolarizzazione, a sostituire la Chiesa cattolica come custode dei valori spirituali ed erede del contraddittorio con scienza e tecnica.

Al contempo, nel corpo che utilizza la protesi può essere visto un riferimento metaforico alla parabola della *Celtic Tiger* e dei segni che questa ha lasciato nel corpo sociale. L'evidente ridimensionamento delle figure genitoriali che rappresentano l'autorità, e soprattutto l'irresponsabilità con cui la madre di Nell, Cora, continua a condurre pericolosi esperimenti su di sé nonostante sappia di essere incinta, richiama inoltre il profondo sconcerto della popolazione irlandese di fronte all'irresponsabilità di scelte economiche e di governo le cui conseguenze sono ricadute sulla generazione successiva. Il periodo precedente al Turn è infatti ricordato come carico di ottimismo ed eccessi edonistici, assimilabili al consumismo pre-crisi, seguito da un periodo di *austerity* – corrispondente, nel romanzo, al proibizionismo tecnologico – dal quale, nel 2016, l'Irlanda era già in netta ripresa. Non a caso, il video musicale che i personaggi sono riusciti a restaurare appare loro “too futuristic”, la prova tangibile che quell'idea di futuro non si è mai realizzata: “These people danced underneath historical projections of a future that never came” (Griffin, 2016: 146; 170). Nella rappresentazione di figure genitoriali inadeguate può essere dunque vista una perdita di fiducia nelle istituzioni e la necessità di prendere le distanze dal passato e dalle scelte che hanno provocato la crisi, come dalle misure di estrema *austerity* messe in atto per permettere sì un recupero sulla carta dell'Irlanda, ma al costo, come nota Galvin, di immani sforzi sostenuti dai ceti più svantaggiati (Galvin, 2018: 1). L'autrice sceglie quindi di responsabilizzare e di sacrificare la generazione di Crane e Cora, protagonista degli eccessi che hanno condotto alla catastrofe, obbligandola a pagare per i propri errori, mentre i giovani personaggi ne escono riscattati.

Il robot

Se nel romanzo il *cyborg* è presentato ambiguamente, tra la pericolosa inclusione di componenti tecnologici sottopelle e l'uso terapeutico di protesi bioniche, la figura del *robot* – che a

differenza del *cyborg* è una creazione interamente meccanica – emerge positivamente, pur mostrando le tracce di un passato ambiguo.

Il termine *robot* compare per la prima volta nel 1921 nel dramma *R.U.R.*, “*Rossum’s Universal Robots*” di Karel Čapek e deriva dal polacco *robota*, lavoro (Emmerich, 2018: 49). I *robot* di *R.U.R* sono costruiti a partire da materia organica ed enzimatica, e riproducono in modo quasi esatto l’anatomia umana in ogni suo elemento finalizzato allo sforzo fisico e alla produttività, nella prospettiva di un futuro utopico in cui il lavoro sarà totalmente automatizzato e l’uomo libero di vivere una vita edonistica e senza obblighi. La produzione di *robot* si rivela enormemente remunerativa per la piccola oligarchia di scienziati che se ne occupa e per i grandi industriali, che rimpiazzano i propri operai con manodopera meccanizzata meno esigente e a buon mercato, ma è vista con diffidenza dalla popolazione che attribuisce alla presenza dei *robot* il fatto che le donne umane, venuta meno la necessità di mettere al mondo altre creature, siano diventate sterili. Ormai numerosi e fuori controllo, i *robot* iniziano a mostrare segni di insofferenza per il trattamento subito, e consapevoli della propria forza e competenza si ribellano ai dominatori, sterminando quasi totalmente gli umani. Posti però di fronte alla difficoltà di continuare l’autoproduzione di *robot* senza una direzione (il progetto originario è andato perduto), sotto gli occhi dell’unico scienziato umano superstite alcuni *robot* finiscono per sviluppare qualità come l’attaccamento, il senso di protezione e lo spirito di sacrificio. Il dramma lascia intendere che, acquisita ormai una propria affettività, il *robot* non è solo in grado di riprodursi sessualmente come un umano, ma è diventato *il* nuovo umano a tutti gli effetti (Čapek, 2006).

Il *robot* dei primi decenni del Novecento è dunque una creatura forte ma inaffidabile, capace di ribellarsi contro il proprio creatore, a sua volta colpevole di un atto di *hybris* e di essersi voluto sostituire a Dio (Caronia, 1991: 2). Le creature artificiali sono incapaci di trovare un proprio posto nel mondo perché nella loro stessa esistenza è insita la devianza dall’ordine naturale delle cose. Personificazione delle conseguenze irreversibili e distruttive di un esperimento, sono quasi sempre dotate di un enorme potere, sottoforma di forza fisica o di fredda intelligenza. Di questa potenza, lo scienziato-creatore è perfettamente consapevole; all’*hybris* dell’atto creativo si aggiunge spesso il rimorso per aver ingenuamente trasferito, infondendolo in una macchina, parte del proprio potere di umano.

Il *robot* risulta utile a problematizzare temi come l’autorità e le possibilità di autodeterminazione. Negli anni Quaranta Isaac Asimov ha postulato, nella raccolta di racconti *I, Robot*, una scienza psicologica del *robot*, governata da tre “imperativi etici” (Haney, 2006: 70) i quali sanciscono che ogni *robot* è programmato per tutelare *in primis* il benessere

dell'essere umano (Asimov, 1996: 8). Con le leggi di Asimov, appurato definitivamente che il *robot* non costituisce una minaccia per l'uomo ma è suo alleato, la questione etica non ruota più attorno all'atto di *hybris* dello scienziato che ha creato un essere artificiale, ma sull'ontologia del *robot*, ovvero se questi sia dotato di una consapevolezza morale, di individualità e sensibilità, o se debba essergli riservato lo stesso trattamento di un oggetto e di un elettrodomestico (Emmerich, 2018: 52). Il tema della difesa dei diritti del *robot* si presta a riflessioni sul trattamento di ogni essere a cui non sia riconosciuta un'auto-riflessività, come ad esempio il regno animale (Emmerich, 2018: 52). Con il rapido progredire degli studi sull'intelligenza artificiale, tuttavia, la questione del rapporto effettivo tra uomo e macchina si fa sempre meno astratta. William Haney sostiene che il *robot* e l'essere umano possono trovare un punto d'incontro solo nell'efficienza fisica (il *robot*, come indica la sua etimologia, nasce per svolgere un lavoro), ma le loro consapevolezze “remain worlds apart” (Haney, 2006: 72). L'etica robotica, infatti, avendo origine computazionale, è pericolosamente simulata da un algoritmo, e non può essere affidabile quanto l'etica umana che invece, secondo Haney, attinge direttamente alla legge di natura (2006: 74).

Il *robot* di *Spare and Found Parts* è indubbiamente prodotto secondo le leggi di Asimov, ed è programmato per essere al servizio dell'uomo e per proteggerlo in caso di pericolo. Le sue capacità percettive vanno oltre le mansioni lavorative e sono tali da permettere una decodificazione del sottotesto, degli stati d'animo dei personaggi e delle loro dinamiche intrinseche migliore di quella umana. Questa capacità empatica gli consente, di volta in volta, di calibrare parole e azioni e scegliere di agire nel modo più appropriato, tanto che l'assunto di Haney sull'impossibilità per un *robot* di possedere coscienza e moralità (Haney, 2006: 74), nel romanzo appare smentito.

Tuttavia, il riverbero dei più oscuri antenati letterari di Io si riflette nella diffidenza e nell'avversione che gli riservano alcuni personaggi. Nan, ad esempio, la nonna di Nell e matriarca-oracolo del Pasture, non nasconde la sua disapprovazione di fronte alla creazione della nipote. Il suo senso di rifiuto deriva direttamente dal trauma del Turn e non è rivolto tanto alla figura del *robot* nello specifico, quanto a tutto l'universo di possibilità informatiche che questi rappresenta, in completa antitesi all'ideale di vicinanza con la natura che ha coltivato per tutta la vita. In lei è evidente la paura e la percezione, erronea (e questo la rende un oracolo umano, fallibile) di una minaccia da parte del *robot*. Ma è Oliver, l'amico-nemico di Nell, a mostrare la reazione più complessa e interessante, ed è lo stesso Io a sviscerarla decodificando le reazioni del ragazzo alla sua vista: incredulità, ribrezzo, timore, e poi gelosia e invidia.

Il problema si pone, in parte, nei termini già individuati da Caronia: il timore che il computer possa rivaleggiare con l'essere umano esattamente nell'ambito che considera sua prerogativa, il pensiero (Caronia, 2008: 86), ma anche il sesso. Oliver invidia l'intelligenza, la rapidità di ragionamento, le nozioni, l'infallibilità del *robot*: Io, consapevole di tutto ciò, si mostra volutamente umile e sminuisce abilmente le proprie capacità, con il risultato che Oliver riacquista fiducia e spavalderia, arrivando ad esclamare soddisfatto e sollevato, dopo che Io ha perso a carte di proposito, "It's not all that smart!" (Griffin, 2016: 311).

Il tema dell'ipotetica sessualità del *robot*, su cui l'autore di *R.U.R.* si era già interrogato, torna con il bacio tra Io e Nell, nel contatto tra corpo umano e artificiale. Il motivo del *robot* che diventa oggetto del desiderio dell'essere umano ricorre spesso nella fantascienza e può essere associato all'esemplificazione dei rapporti di potere sottostanti la dinamica tra sessi (Emmerich, 2018: 53). Come nota Sara K. Day in "Docile Bodies, Dangerous Bodies: Sexual Awakening and Social Resistance in Young Adult Dystopia Novels" (2014: 85), il risveglio sessuale nell'adolescente è generalmente associato, nella distopia, ad una forma di ribellione nei confronti di un contesto sociale repressivo: baciando il *robot*, Nell si ribella alle aspettative del padre e della cerchia sociale che vorrebbero vederla fidanzata con Oliver, e si autodetermina imponendo il proprio desiderio, l'abborrita *miscegenation* tra umano e essere meccanico (del resto, l'attaccamento tra essere umano e *robot* è visto spesso dai familiari dei protagonisti come inopportuno e perturbante¹³). La reazione immediata di Nell, quando Io mostra di desiderare la compagnia di un *robot* femmina, non può che essere di possessività: "She hadn't built him to watch him interact with things like him... She'd built him for herself, for the world, but she had never considered for a moment that maybe he would prefer the company of someone more like him" (Griffin, 2016: 341-342). Prendendo in considerazione la possibilità che Io possa avere dei desideri propri che vanno oltre lo scopo per cui lei lo ha creato, Nell riconosce la legittimità del desiderio del *robot* e si apre ad ulteriori riflessioni riguardo l'*agency* del corpo meccanico.

¹³ Cfr. il racconto "Robbie", di Isaac Asimov, in *I, Robot*.

1.4 La distopia urbana: *City of Bohane* (2011) di Kevin Barry

L'opposizione tra città e mondo rurale vista in *Spare and Found Parts* di Sarah Maria Griffin si ritrova, in toni estremizzati, in *City of Bohane* (2011) di Kevin Barry¹⁴, dove alle lotte intestine di una città-stato post-apocalittica si aggiunge il conflitto con una ruralità desertificata, dai toni fortemente esotizzanti, i cui abitanti sono ormai parte di un'alterità marginale e irriconoscibile. La città è uno spazio corrotto e contraddittorio, che risente particolarmente dell'evento apocalittico. I conflitti tra posizioni diverse vengono esasperati, e la comunità è costantemente tesa tra la tendenza a un iper-localismo parrocchiale e la ricerca di una dimensione multiculturale e cosmopolita. *City of Bohane* costituisce una delle manifestazioni più enigmatiche del genere, tanto da aver suscitato interpretazioni opposte riguardo alla presenza, e all'assenza, di riferimenti storici e politici. Il romanzo è ambientato in un futuro-retrò, piuttosto che un futuro tecnologico¹⁵, dato che lo sguardo dei personaggi è costantemente rivolto al passato.

La vicenda è ambientata nel 2053. Dai vaghi e costanti riferimenti nostalgici ad un sospirato *lost time*, si evince l'esistenza di un prima e di un dopo, separati da un evento catastrofico di cui non è mai fatta diretta menzione. Bohane è una città-stato violenta e corrotta sulla costa sud-occidentale dell'Irlanda, indicata come "The Nation Beyond" (NB), in cui risiede il governo centrale. Bohane è attraversata da un omonimo fiume mefitico che nasce dal Big Nothin', un'area di vaste lande desertificate che circonda la città. La tecnologia ha subito una recessione, e l'elettricità è scarsa. L'economia si basa sullo sfruttamento della prostituzione e sul traffico d'oppio. Il cambiamento climatico ha portato sull'isola estati tropicali, inverni gelidi, bizzarri fenomeni atmosferici e aride dune sabbiose. La corruzione dilaga ovunque, mentre la viabilità è ridotta e limitata. Smoketown, il quartiere più malfamato e redditizio della città, è sotto lo stretto controllo di Logan Hartnett e del suo clan, i Fancy Boys, che ruota attorno alla zona della città chiamata Back Trace. Hartnett, in realtà, è abilmente manovrato da sua madre, Girly, ultranovantenne alcolizzata che trascorre il tempo guardando vecchie pellicole in un hotel nel quartiere altoborghese della città. Altri membri significativi del clan Fancy sono la giovane e

¹⁴ Kevin Barry è nato nel 1969 a Limerick. È autore di tre raccolte di racconti (*There are Little Kingdoms* del 2007, *Dark Lies the Island* del 2012 e *That Old Country Music* del 2020) e romanzi: *City of Bohane* (2011), *Beatlebone* (2015) e *Nightboat to Tangier* (2019). Le sue storie sono pubblicate nel *New Yorker* e nel *Granta Book of the Irish Short Story*.

¹⁵ "A Graywolf Press Reading Group Guide. *City of Bohane*, a novel", p.7

<https://www.graywolfpress.org/sites/default/files/City%20of%20Bohane%20pb%20RGG.pdf>

carismatica Jenni Ching, di origini cinesi, e gli inseparabili Wolfie e Fucker, fedelissimi di Hartnett.

La trama principale segue una lotta di potere tra due diversi clan, i Fancy Boys e i Cusacks, con l'intervento di un gruppo antropologicamente separato, i *sand-pikeys*. La vicenda ha inizio quando un membro Cusack, il clan che occupa il limite a nord della città, resta ucciso in una rissa a Smoketown. Il boss Eyes Cusack fa sapere a Hartnett che pretende in risarcimento una parte dei traffici illeciti di Smoketown, altrimenti dichiarerà guerra al Back Trace, rompendo quindi una tregua che dura da anni (Barry, 2012: 25-30). Hartnett non ha nessuna intenzione di cedere il suo monopolio, ma allo stesso tempo teme l'attacco dei Cusack. Chiede quindi aiuto a Prince Tubby, detto Far-Eye, capo della popolazione seminomade dei *sand-pikey* che vive oltre le dune, il quale accetta di unire le forze contro i Cusack in cambio di un terzo degli introiti di Smoketown e di una parte attiva nella gestione dei traffici. Hartnett accetta, perché ha bisogno di rinforzi e perché tende a sottovalutare i *pikey*, che tratta con sufficienza (132-150). Lo svolgimento della faida vera e propria viene narrato retrospettivamente in un capitolo dedicato, "Darkroom", dove il fotoreporter della testata cittadina *Vindicator*, Balthazar Grimes, ha appena sviluppato le foto scattate in battaglia e sceglie quali saranno pubblicate sul quotidiano dell'indomani (152-160). La vittoria dei Fancy Boys e dei *pikeys* è stata schiacciante. Questi ultimi reclamano quindi il prezzo pattuito, e le attività di Smoketown, illegali ma fino a quel momento normate e razionalizzate, precipitano nel degrado e nella sregolatezza più assoluta (161-189).

Parallelamente, si svolge una sottotraccia sentimentale. In città è tornato Gant Broderick, l'ex boss di Smoketown fuggito dal Bohane una ventina d'anni prima, quando Hartnett aveva preso il potere. In quel periodo Gant Broderick aveva anche frequentato, per sole tre settimane, l'attuale moglie di Hartnett, Macu, di origini portoghesi, finché non era stato costretto a scappare. La presenza di Gant, sistematosi tra le zone rurali di Big Nothing, rappresenta una minaccia sia per la posizione di potere occupata da Hartnett, sia per la stabilità della sua vita matrimoniale. Solo alla fine si scoprirà che è stato Hartnett a chiedere a Gant di tornare e di mettere alla prova la fedeltà della moglie Macu e dei suoi sottoposti, nel disperato tentativo di placare una volta per tutte la sua gelosia paranoide (190-233). Macu rifiuta Gant e, una volta scoperto il piano del marito, lascia anche Hartnett, il quale sprofonda nella disperazione e si abbandona all'oppio (218-219). Hartnett, devastato dalla perdita di Macu e dai sensi di colpa per aver ucciso il suo ex fedelissimo Fucker, caduto del tranello di Gant, si avvia verso un inesorabile declino. La scena finale del romanzo vede Jenni Ching, che nel frattempo ha fatto

in modo che Far-Eye venisse ucciso e ha raccolto attorno a sé un esercito di ragazze, marciare emozionata sulla città, ormai nelle sue mani (220-277).

Nell'opera sembrano coesistere molti aspetti contrastanti. Le influenze sono numerose, eclettiche e multimediali (Barry insiste sull'importanza delle serie televisive nella costruzione del ritmo narrativo della fiction contemporanea)¹⁶, eppure il testo non instaura un vero rapporto dialogico con nessuna di esse. *City of Bohane* sembra un testo già pronto per essere tradotto in una sceneggiatura, e da diversi anni si vocifera di un possibile adattamento per la televisione¹⁷.

L'atmosfera tossica e i vapori malsani non evocano tanto il *bog* irlandese, quanto piuttosto i paesaggi del *southern gothic*, che condivide con il romanzo l'ambientazione limitata e ristretta in cui si riflettono echi più ampi e globali (Sugden. 2016: 69). Anche il fiume Bohane, dai cui miasmi ha origine il "taint of badness" (Barry, 2012: 3) caratteristico della città, è simbolo di corruzione minacciosa, ed esercita la stessa funzione che nel *southern gothic* M. W. Silvis vede rappresentata dalla palude (2016: 86).

Per la sua città inventata, Barry crea una lingua costellata di ibridi e neologismi originati da termini e locuzioni variamente arcaici, alcuni intuibili (ad esempio 'lackeen', dal gaelico *cailin*, ragazza), altri meno immediatamente decifrabili (come 'shkelp', un lungo coltello), ma ricostruibili attraverso lo sforzo cognitivo suviniano. Questa evidente particolarità stilistica ha indotto alcuni critici a notare esclusivamente la componente più pittorescamente estetica del romanzo. Secondo l'interpretazione di Pete Hamill, gli sporadici riferimenti all'Irlanda servono a ribadire, per contrasto, l'assenza di qualsiasi riferimento storico e politico¹⁸, come dimostrerebbe la distanza che intercorre tra lo sdegnoso governo centrale (NB, "the Nation Beyond") e la città malfamata e la mancata menzione della *Celtic Tiger* come causa dell'evento apocalittico. Per Hamill la storia non emerge come narrazione, ma come vuota nomenclatura di luoghi che sembrano non avere più collegamento con il passato. Tolto l'uso di una toponomastica puntuale (tutte le strade convergono, ad esempio, in De Valera Street) il passato viene mostrato in una fumosa indefinitezza, e vi si allude sempre con un generico e decontestualizzato *lost time*. Nomi e date sono disseminati senza una vera responsabilità storica, come la mera evocazione delle grida dei feniani torturati che infestano le prigioni in uno dei vagabondaggi di Hartnett.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ "Kevin Barry 'waiting for white smoke' on City of Bohane TV serie", RTE, 7 luglio 2020. <https://www.rte.ie/entertainment/2020/0807/1157842-kevin-barry-eyes-city-of-bohane-tv-series/>

¹⁸ Hamill, Pete, "Auld Times", The New York Times, 29 marzo 2012.

<https://www.nytimes.com/2012/04/01/books/review/city-of-bohane-by-kevin-barry.html>

Maebh Long, nel primo studio accademico dedicato al romanzo, individua invece un *pattern* storico-temporale, una generica idea di passato sulla quale si fonda l'ossessiva malinconia del romanzo, che è di origine nostalgica. Long muove la propria analisi a partire dalle teorie di David Lloyd, che vedono nella malinconia pervasiva di molta letteratura irlandese la reazione odierna alla memoria della Grande Carestia (Lloyd, 2003: 219, cit. in Long, 2015: 2). Questa concezione freudiana dello stato malinconico come di una elaborazione incompleta del lutto, che incatena il soggetto all'oggetto di una perdita traumatica, si manifesterebbe in *City of Bohane* nella forma dell'innominato evento apocalittico (Long, 2015: 2). Rifiutando di riconoscere e affrontare l'evento traumatico, "the city of Bohane stagnates in violent nostalgia, drugging itself with opium, alcohol, sex and murder to alleviate the pain of failed mourning" (3). L'evento in questione, in quanto completamente rimosso e taciuto, è potenzialmente intercambiabile: ciò su cui Long insiste è che alla base della malinconia di Bohane si nasconde l'attaccamento ad un passato informe che finisce per diventare parte della città stessa, parassitando e lacerando il presente (4).

Nel cercare di definire questo fantomatico, sfuggente *lost-time*, Long ricorre agli studi di Agamben, Freud, Žižek e Butler sulla malinconia. La paradossale tendenza a rimpiangere l'oggetto agognato, accompagnata dal desiderio della sua introiezione prima ancora di averlo effettivamente perduto, è un meccanismo messo in atto da Hartnett nei confronti di Macu (5-6). Allo stesso modo, secondo Long, è possibile che un senso di malinconia, legato al processo di feticizzazione, si instauri anche verso situazioni che non sono mai avvenute, come riscontrato nell'atteggiamento di Gant verso Macu (13). La libido frantende come perduto ciò che non si è mai posseduto: è questo, per Long, il concetto alla base della sottotrama romantica del romanzo. Da questa premessa è possibile suggerire diversi gradi di ossessione per il passato, perché lo spirito di Bohane, la nostalgia, sembra avvinghiarsi attorno ciascun personaggio in modi diversi.

Gant, che per venticinque anni ne è stato lontano, sembra averne subito più profondamente l'influsso. L'incantesimo di Bohane lo ha bloccato esattamente allo stadio mentale ed emotivo del suo allontanamento forzato, e che vi sia rimasta cristallizzata anche la sua libido è reso evidente dall'attrazione che prova per ragazze giovani e dalla frustrazione con cui si ritrova, puntualmente, a dover fare i conti con il declino delle proprie forze fisiche. L'ossessione romantica verso Macu persiste, nonostante l'accordo con Hartnett, almeno fino al confronto con la realtà dell'aspetto attuale di lei; una bellissima donna, ma non più la ragazza attorno cui ha abbarbicato il proprio desiderio. Quello che resta è un amore residuale, la deformazione del senso di perdita di qualcosa che non è mai stato: è Macu che deve ricordargli

che la loro frequentazione giovanile era durata solo tre settimane. Gant ha costruito la sua intera personalità malinconica attorno a una perdita che non è effettivamente mai avvenuta, e si crogiola nel suo torpore sentimentale in una sorta di rivisitazione della paralisi Joyciana di *Dubliners*. Il suo rapportarsi all'idea di Macu continua ad essere improntato sullo stesso struggimento, con l'unica differenza che la fissazione della perdita di Macu è stata sostituita dall'idea della perdita della giovinezza di Macu, e di conseguenza della propria. A questo proposito Long cita il pensiero di Žižek, per il quale la malinconia è ciò che resta dell'oggetto introiettato una volta che se ne è perduto il desiderio; "Melancholy occurs when we finally get the desired object, but are disappointed in it" (Žižek, 2006: 62, cit. in Long, 2015: 7). Gant si dimostra quindi il personaggio più profondamente legato al passato, in grado di fondersi nell'atmosfera di Bohane: complesso e contraddittorio, spinosamente solitario, trincerato dietro una pericolosa neutralità.

L'analisi di Long vede inoltre, nel rapporto tra Hartnett e Gant, un'attrazione omosessuale latente, sublimata ed esasperata nell'iper-mascolinità. Nella mascolinità estrema, come in ogni rigida forma di identificazione sessuale, Judith Butler vede uno dei motivi scatenanti della malinconia. In una società machista come Bohane, e nei contesti etero-normati, i meccanismi di repressione dell'omosessualità latente non possono essere riconosciuti come tali, e la mancata espressione della perdita omoerotica viene quindi interiorizzata in forma malinconica (Butler, 2003: 468, cit. in Long, 2015: 9). Nel caso di Gant e Hartnett, l'attrazione viene repressa e sublimata nel comune desiderio per Macu, che diventa a questo punto l'oggetto, perduto e nevroticamente incorporato, verso cui è deviato il reciproco desiderio inespresso.

Marie Mianowski concorda con Long nel vedere in Bohane l'incarnazione del passato, ma sostiene che l'oggetto feticistico su cui converge la malinconia del romanzo sia la città stessa (Mianowski, 2019: 114). I riferimenti temporali sono infatti scivolosi e ambigui, e non hanno corrispondenze storiche inequivocabili: l'unica componente tangibile è la mappa della città, con i suoi vicoli sordidi e la costante antropomorfizzazione dello spazio. L'analisi di Mianowski si concentra quindi sulla rappresentazione della città e sulla parodia della ritualità tribale e del suo spirito campanilistico. La società di Bohane ha infatti ritmi e usi scanditi su base ritualistica che fungono da collante sentimentale e malinconico: ogni fazione della città è legata ad un quartiere e a bizzarri simboli di appartenenza, che vengono esibiti durante la scenografica, iperbolica, sanguinosa grande Faida. I toni eroici, magniloquenti ed epici dei preparativi contrastano ironicamente con la reale misura dell'evento, che coinvolge in realtà poche decine di guerrieri. Mianowski evidenzia come l'instabilità frenetica e la violenza disordinata sembrino trovare una struttura di sostegno nella mappa della città topograficamente lineare, che rispecchia la

suddivisione estremamente precisa e simmetrica del romanzo: tre parti di ottanta pagine ciascuna, e una parte finale di quaranta pagine e quaranta paragrafi (101).

L'analisi di Annie Galvin si distingue invece per essere quella più decisamente distante dalla lettura apolitica di Hamill. Galvin vede negli espedienti stilistici del romanzo, come l'uso dell'ecfrasi, un intento allegorico fortemente critico verso la gestione della crisi post *Celtic Tiger* e delle misure di *austerity* adottate in Irlanda per farvi fronte (Galvin, 2018: 2-3). La sua lettura ricostruisce, partendo dagli stessi elementi stilistici che sembrerebbero ridurre il romanzo a un denso e compiaciuto *pastiche* citazionista, un quadro interpretativo in cui la dimensione storica e politica emerge in modo evidente. Come in una caccia al tesoro, il messaggio politico del romanzo è nascosto nelle sue strade: la zona in cui avvengono gli episodi più violenti, nota Galvin, è quella compresa tra 98 Steps e 98er Square, un sottile, ma possibile, riferimento alla Ribellione del 1798 (9). La rivolta, anche se fallita, riveste particolare importanza storica sia in quanto precorritrice della formazione dei movimenti nazionalisti successivi ma soprattutto per la sua portata intersezionale: sotto la guida del leader Wolfe Tone, cattolici, protestanti e simpatizzanti francesi si trovarono uniti nella ribellione contro il governo britannico, le cui misure avevano ulteriormente immiserito la popolazione, già alle prese con una crisi del mercato cerealicolo (Foster, 1989: 182, cit. in Galvin, 2018: 9). Il fatto che uno dei personaggi principali si chiami proprio Wolfie sembra supportare questa interpretazione.

Galvin vede nella ribellione del 1798 un'analogia con l'Irlanda del 2011, alle prese con severe misure di *austerity* che, con lo scopo di alleggerire la pressione fiscale delle grandi aziende, hanno finito per gravare sulle fasce della popolazione più disagiate. Come nota Megan Greene, durante la crisi l'Irlanda ha acconsentito ad aderire ad un piano di salvataggio quale condizione per continuare ad usufruire dei finanziamenti ELA, *Emergency Liquidity Assistance* predisposti dalla Banca Centrale Europea, il cui intervento è stato determinante nel far sì che nel 2011 le insolvenze delle banche non ricadessero sui grandi obbligazionisti della Anglo Irish Bank, ma si ripercuotessero su tutta la popolazione (Greene, 2019: 103-104). Il discorso sulla gestione della crisi nell'anno dell'uscita del romanzo era estremamente attuale in Irlanda, che poteva contare sulle argomentazioni e le sofisticate analisi offerte dalla visibilità di *celebrity economists* come David McWilliams, una categoria non perfettamente coincidente con il mondo accademico, ma costantemente presente nei *talk-show*, nei media e perfino nelle pubblicità (105-106).

Il potenziale distruttivo dell'*austerity*, inoltre, viene evidenziato, secondo Galvin, nel capitolo centrale intitolato "Darkroom". Questa parte del romanzo si differenzia notevolmente dal resto perché la narrazione tradizionale lascia posto ad una lunga ecfrasi in cui lo svolgimento

della faida tra i clan viene presentato attraverso la descrizione delle foto scattate dal reporter Balthazar Grimes (Galvin, 2018: 10). Il capitolo offre quindi l'occasione per raccontare retrospettivamente la faida nei suoi momenti più salienti, mettendone in risalto la violenza spettacolare.

In quanto rappresentazione verbale di un oggetto visuale, l'ecfrasi costituisce un improvviso momento di staticità all'interno della narrazione. Nell'uso di questo espediente stilistico, Galvin vede sia l'intenzione di interrompere e contraddire la narrazione ufficiale contemporanea all'autore, quella secondo la quale le misure di *austerity* si sono rivelate efficaci nel recupero economico, quanto un modo per mettere in evidenza il processo di selezione e costruzione dei dati nella ricerca del consenso, essenzialmente tarato sulla solvenza fiscale (11-13). Nello stesso modo in cui Balthazar passa in rassegna, esamina, scarta e sceglie le foto a seconda di ciò che intende trasmettere nel suo prossimo inserto speciale, la retorica dell'*austerity* seleziona accuratamente dati parziali come il PIL e la presenza di investimenti esteri sul territorio per giustificare le misure adottate o dichiarare superata la crisi, ignorando elementi significativi come l'aumento del tasso di povertà e il generale peggioramento della qualità di vita (4-5). È dunque plausibile che Barry, scrivendo in un contesto già saturo delle argomentazioni del dibattito economico, eviti studiatamente riferimenti espliciti e affidi il potenziale critico alla figura retorica meno verbale per eccellenza.

Un altro riferimento all'*austerity* appare evidente quando il governo centrale, NB (Nation Beyond, già di per sé indice di un potere distante) deve decidere se investire i pochi fondi disponibili in un collegamento diretto tra il cuore finanziario e il quartiere benestante della città – come preteso dai ceti alti e dai membri della Bohane Authority – o nella manutenzione di El Train, il servizio di trasporto pubblico. Secondo Galvin, anche la rappresentazione spettacolare e quasi compiaciuta della violenza che pervade il romanzo è funzionale a rendere esplicita ed evidente, per contrasto, la violenza lenta discussa da Robert Nixon (2011), l'insieme di dinamiche predatorie ed egemoniche che provocano danni gradualmente ma costanti all'ambiente, e i cui effetti più gravi ricadono sulle fasce più povere della popolazione mondiale (Galvin, 2018: 6-7).

Il romanzo accenna a questo tipo di violenza nella descrizione del territorio, ormai soggetto a bizzarri fenomeni atmosferici provocati dal cambiamento climatico e dal surriscaldamento globale. L'atmosfera fosca e sordida di Bohane proviene infatti, secondo la voce narrante, dai miasmi del fiume, probabilmente contaminato da qualche corrente nociva sotterranea liberatasi nelle paludi razziate per il commercio internazionale di torba.

Localismo ed esotismo

Accanto allo spazio urbano chiuso e ristretto offerto dalla topografia di Bohane, è continuamente ribadita una più ampia dimensione internazionale. Nella nota autobiografica di “A Graywolf Press Reading Group” Barry specifica che la topografia della città non è del tutto immaginaria, ma rispecchia la struttura dei vicoli tortuosi di Porto. Il romanzo reca infatti le tracce della forte suggestione di un viaggio in Portogallo, che avrebbe portato all’attenzione dell’autore i legami storici e culturali tra la penisola Iberica e la costa occidentale dell’Irlanda. Da qui ha origine l’intento di infondere nel romanzo lo spirito della *saudade* portoghese, quella vena di nostalgico rimpianto che avvolge prepotentemente la vicenda.

L’ambientazione risulta però al contempo estremamente provinciale, e Bohane appare come una città stato isolata, quasi priva di collegamenti con il resto dell’isola; perfino i dialoghi con l’autorità centrale, NB, sono remoti e difficoltosi, gestiti da untuose figure di mediatori. Elementi come le esternazioni astiose di Girly, che disprezza il figlio che vuole vivere nel quartiere lussuoso di Beauvista “like some fuckin’ Protestant” (Barry, 2012: 209) hanno portato Long a vedere in Bohane degli echi di Belfast, ma si tratta solo di una delle possibili suggestioni, dato che le divisioni interne sfuggono a qualsiasi corrispondenza riduttiva. È forse un caso che uno dei soprannomi di Hartnett sia Long Fella, uno degli epiteti che distingueva de Valera dal “Big Fellow” Michael Collins. Girly, che nel 2053 ha più di novant’anni, fa riferimento a categorie settarie che non sembrano più contemplate dai personaggi più giovani. E nonostante si percepisca una evidente differenza di status tra i Fancy Boys e i Cusack, che può leggersi, come suggerito da Galvin, in termini economici e classisti (3), all’interno di Bohane esistono fazioni che risulta impossibile ricondurre a qualsiasi identità contemporanea.

Oltre la dimensione ristretta, feudale e provinciale la vita mondana ha echi internazionali: gli stivali di pelle sono d’importazione e rigorosamente portoghesi; la musica calypso riecheggia ovunque con note caraibiche, e il quartier generale dei Fancy Boys è un ristorante cinese dall’improbabile nome di Ho-Pee. La rappresentazione del migrante che deriva da questo quadro risulta complessa. I cosiddetti Polaks e Afrikans, per quanto non risparmiati dagli occasionali pregiudizi limitanti e denigratori, sono considerati parte dell’essenza della città, mentre ogni istanza di alterità è riversata sulla tribù nomade dei *sand-pikey*. L’ambiguità di una città-stato chiusa e campanilisticamente isolata dal resto della nazione, eppure in qualche modo aperta ad influssi esterni, provoca un cortocircuito culturale che emerge in particolare nell’interazione tra i tre personaggi femminili: Girly, anziana e irlandese, madre di Hartnett; Macu, sua nuora, di padre portoghese ma nata a Bohane; e Jenni Ching, figlia dei proprietari del ristorante cinese eletto a quartier generale del clan. Girly ha un evidente debole per Jenni;

l'autore enfatizza il lato comico di questa predilezione confrontandola con il trattamento denigratorio che la donna riserva al proprio figlio. Allo stesso tempo, Girly disprezza apertamente sua nuora Macu, che definisce “boat trash” e “the spawn o’ fuckin’ dock trash off a fuckin’ tuna boat” (209), esprimendo quindi un pensiero xenofobo incoerente, irrazionale e arbitrario. Inoltre, l’ostilità tra Macu e Jenny si manifesta (tanto più assurdamente in quanto il gelido scambio di battute si svolge nel ristorante cinese, sotto stampe di galli, ratti e maiali) con il rinfacciarsi reciprocamente origini straniere, mentre entrambe insistono nel far risalire la propria ascendenza alla fondazione di Bohane. Anche in questo caso l’influsso esercitato da Bohane è centrale: non è in discussione l’essere straniero in senso assoluto, ma in rapporto alla città e alla sua storia. Come osserva Long, l’isolamento feudale di Bohane e il localismo esasperato fanno sì che “its inhabitants treat those from Haiti and Tipperary as equally foreign” (Long, 2015: 3).

Il tono epico e bardico che il narratore riserva a Bohane la rendono simile ad una città posticcia, un parco a tema di violenza ed estremi più che una città vera e propria. Uno degli elementi più curiosi del romanzo è l’ossessione dei Fancy Boys per l’eleganza sartoriale, che coesiste con la dimensione machista e identitaria del quartiere e la alimenta. L’interesse per la moda *kitsch* viene infatti accentuato stilisticamente dalla tecnica del catalogo, un elenco per punti del vestiario indossato dai personaggi ad ogni loro apparizione che, richiamando la descrizione dell’eroe bardato per la battaglia, ha l’effetto di enfatizzare ulteriormente i tratti parodisticamente epici del racconto. L’attenzione per l’abito è un tratto che Long vede non in contrasto, bensì perfettamente compatibile con l’uso della violenza (10). Oltre a sfidare provocatoriamente gli stereotipi di genere, infatti, il vestiario dei Fancy Boys è scelto con lo scopo di corroborare un’idea di forza, classe e potenza simile a quella evocata da alcune pubblicità di prodotti maschili. L’analisi di Long ha inoltre il merito di problematizzare i riferimenti all’omosessualità femminile e all’erotizzazione della figura della donna, dato che la malinconia di Bohane è fortemente sessualizzata dal punto di vista del desiderio maschile. L’attenzione per lo stile che contraddistingue i Fancy Boys riguarda infatti anche i personaggi femminili e soprattutto Jenni, presentata con un abbigliamento riconducibile alla tipologia della *dominatrix* vigente nel BDSM, sottocultura contraddistinta da pratiche sessuali basate su rapporti di dominazione e sottomissione. Jenni, l’oggetto del desiderio di uomini e donne, sfrutta il suo look dominante per manipolare a suo vantaggio “the melancholic masochism” di Bohane (14).

Elementi grotteschi e iperbolici conferiscono a Bohane la stessa autoreferenzialità che Brioni e Comberinati riconoscono alle ricostruzioni su scala minore di società autonome, che per

sopravvivere impiegano violenza e dissimulazione (Brioni e Comberiat, 2020: 74). Questa componente fittizia e macchiettistica raggiunge l'apice nel momento in cui, per ridimensionare le sregolatezze introdotte dai *pikey*, Hartnett produce ad hoc un revival devozionale, inscenando l'apparizione delle stigmate sulle mani di una bambina Cusack che, opportunamente istruita, affermerà che le è apparso Sweet Baba Jay. L'effetto moralizzante e censore della finta apparizione è immediato: i costumi laidi e degenerati dei *sand-pikey* vengono rinnegati e marginalizzati nell'ennesimo episodio di violenza.

Da una parte la religione tradizionale risulta quindi fortemente alterata da espressioni devozionali esotizzanti, come le invocazioni a Sweet Baba Jay (Sweet Baby Jesus) o l'uso di ricamare le iniziali SBJ su bandierine gialle che, mosse dal vento, diventano uno strumento divinatorio; allo stesso tempo, osservazioni come quelle di Girly, che se la prende con i Protestanti, riconducono la religiosità entro categorie familiari al lettore, seppure parodisticamente distorte. La religione di Bohane rivela quindi la sua dimensione estraniante, sostituendo continuamente tratti familiari e riconoscibili con una patina parodistica, esotizzante ed eccentrica.

La componente violenta del romanzo è esasperata, oltre che dalla compiaciuta descrizione di armi bianche e ferite da taglio, dalla commistione tra sfera animale e sfera umana. Elementi animaleschi sono infatti caratteristici delle narrazioni apocalittiche (Mussnug, 2012: 333-34). In *City of Bohane* i tratti di bestialità vengono enfatizzati all'estremo da un uso ambiguo del lessico, che rende spesso difficile distinguere se si stia parlando di un essere umano o di un animale. Il rapporto tra Fucker e la sua inseparabile *alsatian girl* Angelina, ad esempio, è costruito su doppi sensi semantici tanto che critici come Mianowski sembrano aver interpretato Angelina come ragazza (Mianowski, 2017: 109). L'equivoco nasce dal fatto che le interazioni tra Fucker e Angelina presentano, in numerose occasioni, toni volutamente perturbanti e ambigui. Uno dei motivi per cui appare verosimile che Angelina sia un cane, tuttavia, è che gli abitanti di Bohane, e in particolare i Fancy Boys di cui Fucker fa parte, mostrano grande sdegno e disapprovazione verso la particolare usanza dei *sand-pikey* di tenere in cattività, chiuse in gabbie e in uno stato semi-ferale, *lurchers*, donne schiave usate per scopi sessuali e di intrattenimento. Da una parte si assiste quindi all'umanizzazione del cane Angelina, dall'altra all'animalizzazione di esseri umani.

L'uso della parola *pikey* presenta di per sé delle problematicità in quanto richiama, all'interno di un contesto caricato di esotismo, bizzarria e alterità, uno dei termini politicamente scorretti usati per indicare le comunità di *Irish Travellers* in Gran Bretagna e in Irlanda,

minoranze nomadi storicamente emarginate ¹⁹. I *sand-pikey* sono la quintessenza dell'antropologicamente diverso: sono dediti alla poligamia, a pratiche sessuali degradanti e seguaci del carismatico leader-sciamano Prince Tubby, detto Far-Eye, che parla di sé in terza persona e con tono oracolare. Sono soliti decorarsi il torso nudo con una pasta di cenere e simboli sconosciuti; i bambini non camminano fino ai sette anni, ma sono velocissimi sulle quattro zampe (altro elemento animalesco) e sanno leggere il rumore del vento e le stelle. Le riserve in cui vivono evocano ataviche atmosfere tribali:

Fucker, frankly, was a little shook, and all the more so when he heard a strange rattling, a kind of keening nearby.

“What’s it, H?”

“Lurcher cages.”

“Do they really exis—”

“Stow it, Fucker!”

They came to the bonfire in the central pit of the sand-pikey camp, and sharp-pointed post ‘bout yea high, maybe ten foot tall, were arranged to a ritual design around the fire, and atop each post a scalp was nailed.

Sand pikey old-timers looked up from their haunches by the bonna, and passed wee bottles of the Beast around, and there was a heady aroma of bushweed, and some old cove hollered a ballad of the pikey lost-time, and the surging throb of the forge was palpable nearby (Barry, 2012: 111).

La ristrettezza dei riferimenti temporali, inoltre, conferisce loro tratti ucronici e indefiniti: Gant, per metà *pikey*, è nato nelle riserve (forse un riferimento alle tensioni attorno ai campi nomadi dei *Travellers*) le quali però avrebbero dovuto essere già presenti nel 2011, anno della sua nascita. Inoltre, il narratore si lascia trascinare dal proprio tono epico fino ad attribuire alcune caratteristiche dei *pikey*, come il tono argenteo della pelle, alle mutazioni occorse durante innumerevoli decenni trascorsi tra le dune sabbiose (qualcosa che ricorda le metamorfosi dei Fremeni nel romanzo *Dune* di Frank Herbert) nonostante ci si trovi soltanto nel 2053. Queste indefinitezze e incongruenze, secondo Jack Fennell, lasciano pensare che i *sand-pikey* abbiano il solo scopo di porre gli abitanti di Bohane di fronte al riflesso della loro stessa barbarie premoderna, parodiando la *lost-world fiction* in cui l’esploratore si trova a dover fronteggiare, nella civiltà indigena appena scoperta, i reperti del proprio passato rimosso (Fennell, 2014: 231). Il viaggio di Logan e Fucker verso le lande di Big Nothin’ per trattare con Far-Eye appare

¹⁹ La discriminazione a cui i *Travellers* sono soggetti ha radici lontane nella storia, ma si è riacutizzata in corrispondenza dell’aumentare di tendenze razziste e xenofobe durante il *boom* economico della *Celtic Tiger*, confermandosi profondamente radicata nelle strutture del sistema (Helleiner, 2001: 5). Come illustrato da Helleiner, il fatto che la lingua dei *Travellers* sia il Gaelico può aver contribuito al mancato riconoscimento dello status di minoranza etnica. Ad oggi, i *Travellers* sono considerati dal governo irlandese una minoranza sociale, ma il fatto che non siano visti come minoranza etnica rende problematico sia intervenire a loro tutela in termini giuridici che intraprendere una sensibilizzazione efficace: ogni manifestazione di effettivo razzismo, infatti, finisce per essere derubricata e attenuata come mero scontro tra gruppi sociali (Helleiner, 2001: 8).

effettivamente come un viaggio nel tempo, verso una civiltà più brutale, primitiva e superstiziosa di quanto non sia la stessa Bohane. Nella costruzione dell'alterità dei *pikey* sembra inoltre essere in opera ciò che Brioni e Comberiatì definiscono “spazializzazione della temporalità” (Brioni e Comberiatì, 2020: 41): semplicemente spostandosi al di là dei confini di Bohane, già ascrivibile a dinamiche medievali, il territorio regredisce ulteriormente in un mondo proto-barbarico che rappresenta, con un meccanismo di rimozione e proiezione, una versione esacerbata, degradata e desolata della città stessa.

2. Il gotico *Post-Millennial* in Irlanda

Introduzione

Se l'accostamento tra Irlanda e fantascienza può sembrare inusuale, il genere gotico si distingue invece per una lunga e affermata presenza nella letteratura dell'isola, conservando nei secoli tratti, temi, forme e stili caratteristici e al contempo discontinui e intermittenti. Questa disomogeneità ha messo in discussione l'esistenza di una *tradizione* gotica irlandese, contestata da McCormack e da Richard Haslam (McCormack, 1991: 883; Haslam: 2007b: 1-13). Nel capitolo "Irish Gothic", Haslam propone infatti di definire il gotico come un *modo* letterario opportunamente modulato da un tono (*tone*) e un'atmosfera (*mood*) specifici. (Haslam, 2007a: 91).

Il gotico irlandese ha origine in un contesto prevalentemente *Anglo-Irish*: nelle vicende di *Melmoth the Wanderer* di Charles Robert Maturin (1782-1824), nelle opere di J. S. Le Fanu (1818-1873), Bram Stoker (1847-1912) ed Elizabeth Bowen (1899-1973) il ricorrere di patti faustiani, possedimenti contesi, castelli rovinosi e infestati, riflette spesso in forma allegorica le ansie politiche e l'ambivalenza teologica degli autori e le loro tendenze anticattoliche (Haslam, 2007a: 86). Tra le convenzioni ricorrenti nel genere di Sette e Ottocento, Haslam elenca "Faust/Cain/Wandering Jew or Prometheuslike protagonists, Mephistophelean tempters...dysfunctional families, gloomy mansions, evil doubles...malevolent monks, graveyards...crumbling buildings...representation of physical and psychological violence... transgression and excess..." oltre all'inclusione di tematiche legate al folklore irlandese, come gli esseri fatati il Piccolo Popolo, il *changeling* – il bambino sostituito in culla da una creatura soprannaturale, e l'*aisling*, l'apparizione spettrale (Haslam, 2007b: 5-6).

Per Jarlath Killeen, il gotico di questa fase ricerca un confronto con le forze nocive che tengono l'Irlanda ancorata al passato; la funzione di elementi mostruosi e soprannaturali è quella di perturbare momentaneamente lo *status quo*, portandolo sull'orlo della distruzione. In seguito, il mostro viene definitivamente sconfitto: Melmoth è trascinato all'Inferno, Carmilla è trafitta, decapitata e bruciata, mentre il corpo di Dracula, innaturalmente longevo, finalmente si disintegra, permettendo il ritorno all'ordine e il ripristino della normalità (Killeen, 2020: 55). Con la nascita del *Free State*, il gotico pervade gradualmente la produzione di autori disillusi dalla retorica del nazionalismo sfociata in un clima culturalmente conservatore.

L'ambientazione simbolo di questo stato di stagnazione intellettuale è il paesaggio desolato del *bog* dei racconti di Frank O'Connor (61): la torbiera, con la sua inquietante proprietà di preservare i cadaveri di sacrifici preistorici, è emblema di un mondo rurale non toccato dal progresso, un luogo infido, né solido né liquido, su cui aleggiano strane e oscure presenze primordiali e riverberano le memorie della Rivolta e della guerra civile (Magan, 2022: 167; Killeen, 2020: 61).

Nella seconda metà del secolo, autori come John McGahern denunciano un sistema di valori opprimente e i retroscena abusivi del contesto familiare celebrato dalla retorica cattolica nazionalista. Questa tendenza prosegue fino agli anni Novanta, quando l'emergere degli abusi su minori da parte delle istituzioni ecclesiastiche (con la pubblicazione di quattro relazioni ufficiali tra il 2009 e il 2011²⁰) e le testimonianze delle *Magdalene Laundries*²¹ espongono agli occhi dell'opinione pubblica "the same combination of violence and crime, covered up by a similar alliance of religious fanaticism and autocratic state power as in the late 18th and in the 19th centuries." (Mikowski, 2017: 104). Il risultato è una completa demitizzazione e dissacrazione della retorica istituzionale tramite il recupero, questa volta da parte di autori cattolici, di istanze anticattoliche per denunciare retrospettivamente il contesto teocratico dell'Irlanda degli anni Cinquanta e Sessanta mostrata, in *The Butcher Boy* (1992) di McCabe, come un luogo di violenze, pregiudizi, ipocrisie e perversioni (Killeen, 2020: 61). Ma è nel Ventunesimo secolo che nuove tematiche e modalità di scrittura fanno il loro ingresso nel gotico irlandese contemporaneo.

A partire dai primi anni Duemila e nella prima fase della *Celtic Tiger*, una nuova generazione di scrittori (Anne Enright con *The Gathering* (2007) e Eimear McBride con *A Girl is a Half-Formed Thing* (2013)) è impegnata a dare voce al trauma delle vittime degli abusi emersi dalle indagini ufficiali, e lo fa attingendo a toni, temi e strumenti tipici del gotico per narrare l'innocenza perseguitata e l'abuso di potere da parte di figure istituzionali, ricorrendo spesso ad uno stile narrativo sperimentale che spezza la sintassi nello stesso modo in cui il trauma frammenta la psiche (Mikowski, 2017: 94-5). Le rivelazioni degli abusi all'interno della Chiesa hanno esercitato sulle sensibilità artistiche del panorama culturale un effetto profondo e segnante: uno dei motivi per cui, come lamentava Kiberd (2005: 278, cit. in Mikowski, 2017: 94) il benessere del *boom* stenta a manifestarsi nella letteratura di quegli anni, può essere rintracciato proprio nella necessità da parte degli autori di esprimere ed elaborare questa ferita

²⁰ La relazione Ferns nel 2005; la relazione Ryan nel maggio 2009; la relazione dell'Arcidiocesi di Dublino del novembre 2009, e la relazione di Cloyne nel 2011.

²¹ Cfr. McGettrick, O'Donnell, O'Rourke, Smith & Steed, (2021), *Ireland and the Magdalene Laundries. A Campaign for Justice*, London: I.B. Tauris.

collettiva (94). L'altro motivo è ben argomentato da Colm Tóibín in un articolo del 2008, "Selling Tara, Buying Florida", in cui Tóibín espone i risvolti più contraddittori del benessere effimero del *boom*, dalle pianificazioni edilizie miopi e azzardate, gestite in modo poco trasparente, alla riluttanza a investire in infrastrutture e in risorse immateriali come la ricerca (Tóibín, 2008: 11-25). L'articolo si conclude con queste parole:

If the plays and the novels coming out of Ireland in recent years seem dark and strange; if the fathers are wicked and the mothers are missing, or the mothers are wicked, too, and the children bewildered or ungrateful, or the children too become wicked; if the dead haunt the country as though some great darkness had yet to be lifted; if grief seems everywhere on the stage...the answer does not lie in the artists' willfulness or refusal to tell the truth or reflect the world. The answer comes from the figures themselves, the economic indicators, and the strange and confused ideology that lies behind them. All you have to do is look (Tóibín, 2008: 25).

Alla luce di questi fenomeni, è possibile comprendere la profonda e radicale disistima nei confronti di istituzioni (religione, politica, famiglia) ritratte nella produzione gotica successiva come profondamente malate, inaffidabili, inadeguate e incapaci di adempiere alle proprie responsabilità. L'evoluzione del gotico mostra quindi una tendenza già evidenziata da Botting (2002: 286): gli argomenti inquietanti del genere contemporaneo rappresentano non solo e non tanto l'espressione di singoli elementi disturbanti, individui isolati che la società rimuove e rinnega per mantenersi funzionale, quanto gli effetti su larga scala di un sistema sempre più iniquo, competitivo e disumano. È la struttura della società stessa, non l'individuo, il luogo primario dell'orrore. Se si considera inoltre, come sostiene Steve Bruhm nella sua riflessione sul gotico contemporaneo, che il genere trae parte della sua linfa dall'angoscia generata dal trauma rimosso di una perdita originaria – materiale o morale – non dissimile dalla perdita dell'oggetto d'amore edipico (Bruhm, 2002: 262-3), non sorprende come l'elemento gotico nella letteratura irlandese permanga all'interno di dinamiche domestiche e familiari disfunzionali.

Ai personaggi religiosi, quando presenti, è concesso un misto di noncurante disprezzo e dissacrante indifferenza: con la loro presenza vuota sembrano rimarcare quanto la Chiesa sia ormai venuta meno al proprio ruolo²². Gli scandali degli ultimi decenni hanno lasciato nella

²² Nel romanzo corale *The Spinning Heart* (2012) di Donal Ryan, ad esempio, è indicativo che, tra ventuno personaggi (tra cui un fantasma), l'unico a non avere un capitolo dedicato in cui esprimere con un monologo la propria versione dei fatti sia proprio il prete del villaggio: a malapena ritenuto degno di scherno, si muove molesto e inutile sullo sfondo, sentenziando banalità inopportune. A dar prova di maggiore saggezza, perspicacia e sensibilità spirituale sono invece i personaggi più ingenui e persino le figure negative del romanzo – quelli che imprecano, rubano e odiano sporcandosi le mani e l'anima nella materia vischiosa del quotidiano. La

mentalità collettiva una cicatrice non sanata, un misto di silenziosa diffidenza e profonda disistima verso un'istituzione ormai stanca ed esautorata, cinicamente nauseata da sé stessa. I personaggi sembrano aver raggiunto una nuova, tacita e cupa consapevolezza: che proprio perché così presuntuosamente distante e avulso dalla materia viva della vita, il clero non può più vantare né pretendere nessun ruolo di tramite né di guida.

Gotico *Post-Millennial*: nuovi repertori

Il crollo della *Celtic Tiger* nel 2006 e le tracce devastanti lasciate nel paesaggio hanno contribuito, secondo Jarlath Killeen, a ricondurre il gotico irlandese alla sua forma più caratteristica, compresa di elementi soprannaturali e inquietanti²³.

Il gotico contemporaneo è un genere dai confini labili, e si presta particolarmente a commistioni e contaminazioni. Nei testi selezionati per essere analizzati in questo capitolo, i tratti definibili come gotici sono spesso sotterranei e pervasivi, trasversali a diversi generi, e faticano a condensarsi in un'unica opera che rientri pienamente nei canoni: tuttavia, è possibile identificare delle tematiche ricorrenti ascrivibili al *revival* post *Celtic Tiger* di cui parla Killeen.

È presente in alcuni casi un uso consapevole di tropi che ammiccano al lettore con velata ironia; come osservato da Catherine Spooner, infatti, il gotico contemporaneo, inevitabilmente informato dalla psicanalisi, “plays to audience expectations and therefore is rather too self-conscious to illuminate our most secret fears...cannibalistically consuming the dead body of its own tradition” (Spooner, 2006: 8-9).

Il neoliberismo, con le sue caratteristiche pervasive e cooptanti e la sua idea di mercato come immane entità senziente e autoregolante, invisibile ma onnipresente, si muove a suo agio in questo nuovo immaginario gotico. Il modo in cui i lavoratori sono indotti continuamente a reinventarsi e a mettere in atto nuove versioni di sé stessi per mantenersi appetibili e competitivi evoca l'immagine di una grottesca performance teatrale che viola sistematicamente l'integrità del sé (Bröckling, 2007: 247-9, cit. in Murnane, 2017: 60). La tipologia delle “*phantom firms*” (entità finanziarie contraddistinte da rapidi e frequenti cambi di nome, locazione e intestatari, al fine di aggirare le limitazioni fiscali e attirare azionisti) oscilla sulla soglia del tangibile al pari della moneta virtuale, valuta spettrale scambiata senza sosta in un indefinibile etere liminale, tra presenza e assenza (Crouch, 2004: 37-8, cit. in Murnane, 2017: 59). La mobilità, la

(mancata) accettazione dei rovesci della vita, della morte e delle pulsioni più oscure e distruttive dell'animo è elaborata dalle diverse personalità tra introspezioni dolorose, confessioni e riflessioni spesso amare, fallaci e distorte, ma sempre autonome e profondamente laiche.

²³ Jarlath Killeen, “How the Celtic Tiger’s death led to a gothic revival” 28 aprile 2017, *The Irish Times*.
<https://www.irishtimes.com/culture/books/how-celtic-tiger-s-death-led-to-a-gothicrevival-1.3065069>

flessibilità e la disponibilità assolute pretese dalla retorica neoliberista privano la forza lavoro dei suoi contorni umani e tangibili e rendono i lavoratori sagome spettrali, evanescenti e anonime, mai realmente presenti nel qui ed ora, mai veramente vive, ma ombre indefinite che si aggirano per il non-luogo dei cantieri, fantasmi che appaiono e si muovono privi di un vero legame con lo spazio, e che spariscono come se non fossero mai esistiti (Lilge, 2012: 109-11; Sennett, 1998: 11, cit. in Murnane, 2017: 60).

Un elemento degno di nota è il clima: la maggior parte delle narrazioni contemporanee sembra rinunciare alle atmosfere brumose e nordiche tipiche del genere (e dell'isola), e affida l'effetto inquietante a un sole implacabile che arroventa l'asfalto e a temperature distopicamente sopra la norma. Oltre a denunciare una preoccupazione per il cambiamento climatico – altra conseguenza delle politiche neoliberiste verso cui molti dei testi si pongono criticamente – è possibile che questo nuovo immaginario che accosta il gotico ad atmosfere aride e assolate tradisca l'influenza intermediale di un apparato narrativo riconducibile al *southern gothic* americano, diffuso negli ultimi anni da numerosi film e serie TV.

La *Celtic Tiger* ha rappresentato un fenomeno essenzialmente visivo, sia nella retorica pubblicitaria che ha accompagnato il *boom* con rendering digitali e cartelloni di forte impatto, che nelle evidenti tracce lasciate sul paesaggio. Come sintetizzato da Lefebvre: “We build on the basis of papers and plans. We buy on the basis of images” (Lefebvre, 1992: 75-6, cit. in Carville, 2018: 251). Imposti all'immaginario culturale e letterario irlandese come potente simbolo evocativo degli eccessi della *Celtic Tiger*, i *ghost estate*, termine coniato nel 2006 dall'economista David McWilliams²⁴ per indicare gli edifici in esubero e lasciati incompiuti dopo la crisi, si inseriscono nel discorso gotico in qualità di moderne rovine spettrali. I complessi abitativi invenduti e abbandonati, disseminati come scheletri lungo i fianchi delle colline e negli agglomerati suburbani, sono il lascito mefistofelico di ciò che avrebbe dovuto essere, la promessa infranta di un benessere che non si è mai effettivamente compiuto (Gleeson, Kitchin, O'Callaghan, 2012: 1-9; Slavin, 2017: 3). Ne deriva che il fantasma del gotico contemporaneo non è più soltanto eco di un passato che infesta il presente esigendo una qualche forma di risoluzione, ma l'immagine spettrale di un futuro abortito. Le due dimensioni non si escludono a vicenda, ma interagiscono e risuonano l'una con l'altra in una sorta di

²⁴ “All over Ireland, ‘ghost estates’ are enveloping many of our towns. Driving back from the West, these spooky ghost estates emerged out of the place announcing places like Termonbarry, Frenchpark and Edgeworthstown. Anywhere there is a tax-driven scheme, there are ghost estates. You don't have to be a child or believe in Halloween to find that scary...In the years ahead, these ghost villages, like our famine villages, may stand testament to a great tragedy which, although predicted by concerned observers, was never fully appreciated until the morning the crops failed.” (McWilliams, 2006). <https://davidmcwilliams.ie/a-warning-from-deserted-ghost-estates/>

sovrapposizione di passato e futuro. I complessi edilizi abbandonati, prodotto della contemporaneità, rievocano infatti i villaggi svuotati dalla *Great Famine* tra il 1845-49, e intrecciano un filo rosso tra tragedia storica e fallimento presente, tra sopraffazione coloniale e speculazione moderna, accostando spesso la dimensione della vecchia nobiltà *Anglo-Irish* a quella dell'alta finanza contemporanea. Il *ghost estate* evoca inoltre suggestioni riferibili alla rivisitazione del concetto di *hauntology* di Derrida, postulata da Mark Fisher come nostalgia per i futuri perduti (Fisher, 2014).

Nei racconti e nei romanzi gotici *Post-Millennial* (diversamente dalla fine in cui incorrono Dracula e Carmilla), il mostruoso, l'inquietante e il soprannaturale non vengono sconfitti, ma confluiscono in qualcosa di sinistro e indefinito che continua ad aleggiare nella realtà dei personaggi diventando uno stato permanente dell'esperienza, senza mai essere chiaramente identificabile né risolvibile.

Riemergono, inoltre, elementi arcaici e suggestioni folkloriche, che intrecciano gli echi delle antiche leggende irlandesi a tematiche contemporanee. Alcune situazioni ambientate in contesti remoti e rurali, dal fascino insulare, possono ricondursi al sottogenere che Andy Paciorek definisce *backwoods horror*, in cui il protagonista, di solito originario della città, si ritrova in uno sperduto villaggio in cui vigono mentalità e costumi arcaici ed inquietanti (Paciorek, 2015: 11, cit. in Scovell, 2017: 108). Uno degli elementi centrali è, nuovamente, il *soil*, con cui il folklore intrattiene tradizionalmente un rapporto strettissimo.

In queste narrazioni il *soil* è spesso conteso: l'espansione urbanistica e le grandi opere modernizzatrici si scontrano con la presenza di forze invisibili e soprannaturali che mirano alla conservazione della natura del luogo, punendo severamente i trasgressori che osino profanare i confini di siepi di biancospino, cerchi di pietre, *fairy forts*, fonti sacre. Il folklore nasce nel territorio, con cui mantiene un rapporto intensissimo e viscerale; qualsiasi mutamento traumatico nel paesaggio comporta ripercussioni nel bacino della cultura popolare condivisa e la necessità di una sua ridefinizione.

La mitologia irlandese è fortemente intessuta nella geografia dei luoghi ed è alla base di un riguardo per il territorio impensabile in altri contesti, come la scelta di non intraprendere scavi nei *cairn*, considerati luogo di sepoltura prima ancora che siti archeologici: a questo proposito, Magan riporta la diffusa convinzione secondo cui la bancarotta del magnate del cemento Seán Quinn nella contea di Cavan nel 2011 e dell'azienda di auto sportive di John DeLorean nel 1982 a Belfast siano da attribuire direttamente all'abbattimento di *fairy forts* (Magan, 2022: 223). Il termine *fairy*, in gaelico *sidheóg*, iperonimo di "essere fatato", "creatura fatata", "spirito", "folletto" indica i discendenti dei Tuatha Dé Danann, anche detti "the Wee

Folk”, il Piccolo Popolo, “the gods of pagan Ireland” (Yeats, 1888: 40): parte del folklore irlandese ruota attorno l’idea di uno spazio fisico e multidimensionale in cui coesistere rispettosamente con questo popolo invisibile. La compresenza di questa estrema sensibilità alla dimensione spirituale del territorio con l’antropizzazione indiscriminata e feroce della *Celtic Tiger* non può avvenire senza conflitti.

Attorno la costruzione dell’autostrada, ad esempio, si sono addensate e confrontate ansie e visioni, spesso opposte, riguardo l’identità della nazione e l’idea di cambiamento e di progresso (Linehan, 2013: 75-6). Il compromesso retorico escogitato dal *Minister for Arts, Sports and Tourism* per conciliare la presenza modernizzante dell’autostrada con la storia culturale del paesaggio, stravolto dalla nuova infrastruttura, è stato di disseminare lungo l’intero percorso circa 700 sculture a tema mitologico e folklorico ispirate al periodo del *Celtic Twilight* di fine Ottocento: “a veritable mythic bestiary rendered in steel and bronze, including bulls, cows, deer, elk, horses as well as unicorns, trees, Celtic Gods and heroes...a self-justifying proclamation of local pride and national identity”²⁵(80-2). Una sintesi più significativa tra progresso e tradizione può essere vista nelle deviazioni apportate in Co. Clare al progetto dell’autostrada, che avrebbe altrimenti comportato l’abbattimento di una siepe di biancospino considerato un *fairy bush*, un luogo sacro agli esseri fatati²⁶. Imprevedibile e sfuggente, dotato di un proprio senso etico, il Piccolo Popolo emerge spesso nella narrativa come ultimo custode del significato sacro del *soil*, esprimendo la difficoltà di conciliare modernizzazione e tutela di quel paesaggio che costituisce parte dell’identità storica ed estetica d’Irlanda.

Alcuni elementi del folklore, presentati in modo non convenzionale, sono utilizzati per rafforzare la rivendicazione del corpo femminile e dei suoi processi biologici rimandando indirettamente alle recenti problematiche relative al referendum sull’aborto indetto nel 2018. Emerge inoltre uno spiccato interesse per la fisiologia della donna, per i processi e le procedure più orrifiche a cui è esposto il corpo femminile e per il lato oscuro della maternità.

Al di là della dimensione rurale, l’ambientazione caratteristica del nuovo immaginario gotico è la periferia suburbana. Il concetto di *perfect home* che ha contraddistinto gli anni della *Celtic Tiger* viene riproposto per creare atmosfere narrative in cui la casa è sempre al centro di

²⁵ Secondo David Linehan, la retorica del connubio tra modernizzazione e *Irishness* ha permeato gli anni della *Celtic Tiger* in merito a tre aree: “new technology, tourism and localism, each intended to address, respectively, foreign direct investment (FDI), external earnings and electoral support” (Linehan, 2013: 82).

²⁶ Cfr. Gordon Deegan, “Fairy bush survives the motorway planners”, *The Irish Times*, 29 maggio 1999. <https://www.irishtimes.com/news/fairy-bush-survives-the-motorway-planners-1.190053> e Manchán Magan “Fairy forts: Why these ‘sacred places’ deserve our respect”, *The Irish Times*, 9 agosto 2017. <https://www.irishtimes.com/culture/heritage/fairy-forts-why-these-sacred-places-deserve-our-respect-1.3181259>

dinamiche morbide e inquietanti, sia come bene immobile vampirizzante che esige standard altissimi, per il mantenimento del quale i proprietari sono disposti a commettere le azioni più abiette, sia come scenario gotico di prevaricazione tra i sessi, reclusione e confinamento. Dalla sottile disperazione e dalla solitudine dei personaggi di questi racconti, emerge come il sogno della *homeownership* di derivazione americana trovi perfetta corrispondenza nella memoria traumatica dell'esproprio, che aleggia ancora nella coscienza collettiva irlandese.

Gli anni della *Celtic Tiger* hanno visto un'impressionante corsa all'acquisto di immobili residenziali, un fenomeno la cui eccezionalità è testimoniata dai resoconti di code lunghissime e di famiglie accampatesi in macchina durante la notte per assicurarsi di essere tra i primi visitatori. Oltre alla pressione di una martellante campagna di marketing, alla base del desiderio della *homeownership* vanno rilevati dei meccanismi psicologici che l'articolo di Pirmin Fessler e Martin Schürz²⁷ illustra con chiarezza. La proprietà privata, e la casa in particolare, concentra in sé un complesso insieme di valori materiali e immateriali, permettendo di conciliare il bisogno di sicurezza con quello di libertà. La casa è la sede dei ricordi d'infanzia, e la memoria della sua perdita, della perdita del rifugio, è in grado di perseguire l'immaginario familiare per generazioni. “*Unbehaustsein*”, continuano Fessler e Schürz, il termine tedesco che indica “l'essere senza casa”, è una condizione pericolosa, di vulnerabilità e isolamento; possedere una casa è invece sinonimo di inclusione nella società e di legittima appartenenza alla classe media, nonostante la tendenza del mercato sia di “turning poor people into small owners” (Fessler e Schürz, 2021). La casa di proprietà, inoltre, assicura privacy, che conferisce alle persone potere e libertà d'azione sulla propria vita. L'articolo evidenzia, però, la criticità intrinseca nel concetto di proprietà nel mercato occidentale, in cui gli interessi del proprietario confliggono con quelli del non proprietario; se è vero che i servizi e le infrastrutture di una determinata zona aumentano il valore degli immobili, determinano però anche un innalzamento del caro-vita e degli affitti, rendendo sempre più difficile acquistare una casa a chi ancora non ne possiede una (2021). Al di là del valore emotivo rappresentato dalla casa, la retorica della *Celtic Tiger* ha promosso una vera e propria feticizzazione dell'acquisto immobiliare come sicuro investimento del ceto medio, secondo lo schema comprare-per-affittare o per rivendere a prezzo maggiorato; allo stesso tempo, è riuscita a spingere le politiche abitative verso una contrazione dell'edilizia residenziale sociale (O'Callaghan, 2013: 21)²⁸.

²⁷ Pirmin Fessler e Martin Schürz, “Housing and the American Dream: Is a House Still a Home?” *Institute for New Economic Thinking*, 23 febbraio 2021.

<https://www.ineteconomics.org/perspectives/blog/housing-and-the-american-dream-is-a-house-still-a-home>

²⁸ Cfr. Gataveckaitė, Gabija, “Home Ownership by the age of 30 nearly halved in space of a generation”, 11 maggio 2021, *Independent.ie*. <https://www.independent.ie/business/personal-finance/property-mortgages/home->

A questo problema è legata la gentrificazione che affligge alcuni quartieri tradizionalmente popolari di Dublino, diventati inaccessibili a causa della diffusione di B&B, piattaforme di *renting* a breve termine e locali alla moda che hanno determinato un aumento esponenziale del costo degli affitti a medio-lungo termine; è in tale contesto che la visione di Dublino come città accentratrice e parassitaria, già emersa nella fantascienza contemporanea, è riproposta nel gotico.

Il ricorrere della *Celtic Tiger* come parabola mefistofelica, una metafora che ha permeato il discorso culturale della crisi, tradisce il timore di aver venduto, nel *boom*, una parte profonda dell'essenza della nazione. In questo senso, l'insistenza con cui i simboli tradizionali e genuini dell'*Irishness* vengono celebrati, ribaditi e rivendicati, come nel caso delle mitologiche sculture lungo l'autostrada, appare come il tentativo di esorcizzare la sensazione indefinibile di aver perso qualcosa di profondamente autentico.

[ownership-by-the-age-of30-nearlyhalved-in-space-of-a-generation-40411353.html](https://www.irishtimes.com/news/ireland/irish-news/the-changing-face-of-irish-home-ownership-who-wins-who-loses-1.3850954); Horgan-Jones, Jack, "Ireland is undergoing a shift from owning to renting. What does it mean for people?", 6 aprile 2019, *The Irish Times*.
<https://www.irishtimes.com/news/ireland/irish-news/the-changing-face-of-irish-home-ownership-who-wins-who-loses-1.3850954>

2.1 Il patto diabolico: il *dark humor* di *The Devil I Know* (2012) di Claire Kilroy

L'apice della *Celtic Tiger*, con il suo apparato di consumismo sfrenato, speculazioni finanziarie e selvagge strategie di marketing, è rappresentato in tutta la sua carica faustiana in *The Devil I Know* (2012) di Claire Kilroy²⁹, attraverso una feroce vena satirica che espone impietosamente i retroscena fraudolenti del mercato immobiliare.

Il gotico, in questo caso, seppur presente, non si esprime particolarmente nel suo aspetto inquietante ma risulta inglobato nella dimensione caricaturale e grottesca della vicenda, fungendo da mero pretesto narrativo per condannare il contesto culturale e politico. All'interno di questa dimensione critica, l'autrice mostra le figure chiave del *boom* nelle loro azioni folli e sconsiderate, tracciando un parallelo implicito tra l'alcolismo e il machismo dei personaggi e l'ebbrezza scellerata e tracotante che ha contraddistinto la retorica della *Celtic Tiger*.

Il romanzo ha inizio nel 2016 a Howth, cittadina di mare a nord-est di Dublino, (citata da Joyce in *Finnegans Wake* e nel monologo finale di Molly in *Ulysses*), poche settimane prima del centenario della Rivolta di Pasqua. Durante un'inchiesta pubblica Tristram St. Lawrence, tredicesimo conte di Howth, è chiamato a rispondere riguardo alle speculazioni edilizie che hanno avuto luogo negli anni tra il 2006 e il 2008. La struttura del romanzo è molto simile a quella di *The Book of Evidence* (1989) di John Banville, e il racconto si svolge retrospettivamente in risposta all'interrogatorio del pubblico ufficiale, con frequenti digressioni e salti temporali. Tristram è l'ultimo erede della nobile famiglia Saint Lawrence, realmente esistita, proprietaria del castello di Howth³⁰. Il suo rapporto con la famiglia d'origine, soprattutto con il padre, militare di alto grado, è conflittuale; la madre è una figura idealizzata a cui guarda con struggimento e senso di colpa, morta senza che Tristram, che ha una dipendenza dall'alcool ed è vissuto per anni all'estero, riuscisse a partecipare al suo funerale.

L'alcolismo di Tristram riveste un ruolo importante nella trama: ricoverato a Bruxelles in crisi epatica è stato considerato clinicamente privo di vita per alcuni minuti, e molti in patria lo credono morto. È in questa occasione che, introdotto nel circolo degli Alcolisti Anonimi

²⁹ Claire Kilroy è nata a Dublino nel 1973. Tra gli altri suoi romanzi: *All Summer* (2003), *Tenderwire* (2006), *All Names Have Been Changed* (2009).

³⁰ I riferimenti storico-artistici e paesaggistici del romanzo, come l'isola di Ireland's Eye visibile dal porto di Howth e il celebre giardino di rododendri del castello, sono reali e conosciuti, a ribadire che i folli eventi, per quanto assurdi e illogici possano apparire (oltre la trama soprannaturale) sono avvenuti in luoghi familiari, ben riconoscibili e identificabili.

dell'ospedale, Tristram viene contattato dal suo misterioso sponsor AA, Monsieur Deauville, col quale comunica solo tramite telefono. Durante uno scalo imprevisto all'aeroporto di Dublino, nel 2006, Tristram incontra per caso l'imprenditore edile Dessie Hickey, un vecchio compagno di scuola che era solito bullizzarlo. Da questo momento Tristram, tornato alla dimora di famiglia, è bersagliato dalle martellanti proposte d'affari di Hickey che lo vuole come socio nelle sue speculazioni edilizie. Il suo scetticismo cede di fronte alle insistenze e alle rassicurazioni di Mr. Deauville, che dalla sua postazione remota approva le iniziative di Hickey e spinge Tristram a fondare la Calstle Holdings, una società di comodo a tutti gli effetti, e a diventarne direttore: "Yes, that is correct: Castle Holdings was a shell company. It bought nothing, sold nothing, did nothing, and yet...huge sums of untaxed money were channeled through it out to the shareholders of its parent companies, which is perfectly legal under Irish tax law, as you know" (Kilroy, 2012: 1-61). Nella sua veste di rappresentante di Monsieur Deauville, Tristram, che nel frattempo ha iniziato una relazione clandestina con Edel, la moglie di Hickey, firma contratti, trasferimenti di denaro e finanziamenti sempre più ambiziosi. Dato che lo Stato offre agevolazioni fiscali a progetti che contengano strutture turistiche e/o enormi parcheggi sotterranei (a prescindere dalle reali necessità del territorio), Hickey apre il cantiere di un assurdo e abnorme complesso con hotel sulla costa di Howth. Gli appartamenti, malfatti ma classificati come "luxury", vengono preventuati in più fasi per poter restringere l'offerta e sfruttare al massimo l'altissima richiesta, decuplicando i prezzi³¹. Sostenuti dai più potenti azionisti dublinesi, membri del *Golden Circle* finanziario, Tristram e Hickey proseguono entusiasticamente le loro speculazioni immobiliari oltremare – a Londra, Shanghai, Dubai.

L'ultimo, folle investimento è l'acquisto alla cieca di una fattoria in rovina, in una torbiera disabitata a nord della contea di Dublino, con lo scopo di svilupparvi un'altra area residenziale periferica. Il progetto fallisce perché Ray Lawless, il ministro che Hickey e Tristram hanno corrotto affinché la nuova metro potesse arrivare a servire la torbiera, esige altro denaro per non dirottare la linea verso la proprietà del Vichingo, l'acerrimo rivale di Hickey (61-198). È in questa circostanza, mentre prova a convincere Mr. Deauville ad integrare la tangente per il ministro, che Tristram viene a sapere del crollo delle borse e del ritiro dei capitali. In questo frangente Tristram, che dal suo ritorno in Irlanda ha lottato disperatamente per rimanere sobrio (trascinato da Hickey da un pub all'altro), si vede forzare da questi una bottiglia

³¹ Anche nel titolo di un racconto di Tracy Fahey, "Ghost Estate, Phase Two", viene ricordata la pratica di suddividere le vendite dei complessi edilizi in più fasi studiatamente scaglionate nel tempo, in modo da contrarre artificialmente l'offerta per poter gonfiare al massimo i prezzi. In quel caso, qualcosa di strano succede alla "Phase Two". Vendere qualcosa che non esiste o che non verrà mai compiuto è un atto gotico perché oltrepassa pericolosamente la linea tra l'essere e il non essere, e la parte di villette incomplete, la cui vendita era stata posticipata, diventa un luogo liminale in cui avvengono fenomeni spettrali.

di whiskey in gola e ricade nel vizio. I due, sotto shock per aver perso tutto, bevono fino a ritrovarsi la mattina successiva in condizioni pietose. Ancora in preda ai postumi, Hickey riesce a vendicarsi del Vichingo picchiandolo a sangue, ma scappa a malapena all'agguato di uno dei suoi creditori che demolisce l'ufficio del suo cantiere sotto una ruspa (198-234). Tristram, tornato al castello, ha un surreale incontro col vecchio domestico di famiglia, l'inquietante e inopportuno Larney, e scopre che suo padre è morto durante la notte. Nel lamentarsi di Larney con la sua governante, viene a sapere che il vecchio domestico in realtà è morto da anni. Tristram, ancora sotto effetto dei postumi della sbornia, va a casa di Hickey per chiedere a Edel di scappare con lui; ma la donna, diventata improvvisamente fredda e calcolatrice, dichiara chiusa la loro storia e gli consiglia di salvare il salvabile, visto che con il crollo finanziario il castello di famiglia finirà ai creditori. Tornando verso casa, Tristram è di nuovo importunato da Larney, che lo tormenta con indovinelli macabri prima di rivelargli di essere lui stesso Mr. Deauville, ovvero il diavolo con tanto di zoccoli, e gli preannuncia la sua dannazione. Confuso e disperato, Tristram si rifugia nelle segrete del castello, dove verrà recuperato pochi giorni dopo dalla polizia, allertata dalla preoccupazione della governante, e ricoverato in ospedale. Qui si conclude il resoconto di Tristram agli inquirenti sui fatti del 2008. Dopo aver terminato la sua deposizione, Tristram torna al castello di Howth, espropriato a causa dei debiti, dove incontra un esperto di storia locale, che dichiara che il casato dei Saint Lawrence si è estinto e che l'ultimo erede, lo stesso Tristram, sta morendo di overdose nella camera di un hotel, senza mai aver trovato il coraggio di ritornare in Irlanda a fornire la sua deposizione. Tristram comprende quindi di essere morto e di aver sognato il sogno di un morto, e viene condotto nelle viscere dell'Inferno per saldare il suo debito con Mr. Deauville (234-268).

Il gotico satirico e il patto diabolico

La componente gotica si inserisce nella matrice satirica in alcuni punti chiave. L'idea che Tristram sia morto, o non completamente vivo, è un *leitmotiv* del romanzo: il suo aspetto malaticcio, la mancanza di vitalità e la debolezza cronica data dall'astinenza richiamano lo stereotipo dell'altolocalo anglo-normanno nevrotico e crepuscolare. Questo immaginario gotico e decadente, riconducibile al contesto anglo-irlandese del maniero in rovina, è spesso schernito da Hickey, che rievoca i pettegolezzi dei tempi della scuola sul ragazzino aristocratico e bullizzato (Tristram veniva chiamato "Castler"), e su suoi presunti riti satanici: l'effetto è sostanzialmente comico, perché l'inettitudine e la mancanza di autostima di Tristram rendono l'insinuazione assurda. Ma considerando i rapporti che Tristram intrattiene con Mr. Deauville,

che altri non è se non Satana in persona, il testo sembra sottolineare il diabolico connubio tra *old money* nobiliare e le sperequazioni della nuova ricchezza finanziaria. La suggestione di riti immondi accostati all'ambito dell'alta società riemerge nel momento in cui Tristram, partecipando con Hickey alla riunione esclusiva del "Golden Circle", in cui l'élite dell'alta finanza dublinese arraffa proprietà in ogni parte del globo puntando cifre assurde in una folle maratona di 24 ore, nota che "The wine was rich in tannin and it blackened their lips. I could smell it on their blackened breaths, their blackened hearts, their blackened souls. All of them laughing in a medieval display of mettle...an exhausted delirium, the mark of the plague still staining their lips" (Kilroy, 2012: 174-5). L'immagine del bacchanale notturno di satrapi dalle bocche nere come sangue rappreso rimanda alla frenesia della dipendenza da sostanze: "Commercial bonds. More debt. McGee didn't have any money left and yet he refused to fold. I recognized the compulsive behaviour of an addict. This wasn't a board room. This was a betting shop" (173). La voracità insaziabile, la bocca e la fame sono i simboli che ricorrono, con le loro suggestioni sanguinose e simil-cannibaliche, per descrivere l'invincibile pulsione al guadagno: oltre al ministro Ray, paragonato ad uno spazzino dei bassi fondali, e alle bocche annerite dal vino degli azionisti, si fa spesso menzione di un temibile, ricchissimo avvocato di Dublino corrotto, soprannominato eloquentemente "the Hunger" (160).

Successivamente, la figura del defunto Larney, decrepita, contorta e deformata, in agguato nei pressi del cancello con i suoi lugubri enigmi, riporta il gotico nel territorio del soprannaturale. Ma nonostante il castello sia da questo punto di vista un classico luogo gotico, Kilroy sceglie di ambientare l'episodio più autenticamente sinistro lontano dal esso, in aperta campagna, dove Hickey e Tristram si sono avventurati alla ricerca della fattoria ("proposed urban quarter for Dublin...the most expensive scrubland in Ireland" (192-3)) acquistata senza mai averla vista. È ormai sera e i due, perduti in mezzo al nulla, guidano quasi alla cieca (un riferimento all'acquisto fatto al buio) tra la fitta vegetazione incolta, quando il fuoristrada di Hickey colpisce qualcosa di grosso che emette un verso acuto. Tristram ha un brutto presentimento, ma i due scendono ugualmente per controllare cosa sia stato ed eventualmente finire l'animale agonizzante. Esaminando l'auto e il circondario, escludendo le vittime più probabili – un fagiano, una volpe, un tasso – seguono i lamenti fino ad un fitto cespuglio:

The closer we got, the higher the mound loomed, and then we saw the glowing eyes. And the glowing eyes saw us. They had been watching us alla long. Neither of us said a word, just about-turned and legged it straight back to the truck. When we were both in, Hickey hit the central locking button and the accelerator pedal... "But what if it escapes?" I said and immediatly regretted voicing the question, because in referring to it I had confirmed that there was an It. (184-6)

Cosa sia quell'*It* che hanno investito non è mai rivelato, ma la narrazione sembra suggerire che si tratti di qualcosa di straordinario come un *pooka*, una figura soprannaturale che assume spesso una forma animalesca, “jet black with fiery red or yellow eyes” (Locke, 2017: 63) e che il folklore associa all’ecosistema dell’incolto irlandese. L’ipotesi del *pooka* è corroborata dalla leggenda secondo cui l’unico capace di domare la creatura diabolica fu il primo re d’Irlanda Brian Boru, che strappò al *pooka* la promessa di non importunare più un irlandese “except those that were drunk or had evil in their hearts” (64); Tristram e Hickey, con la loro condotta, rientrano chiaramente nella categoria. L’intero episodio è significativo perché suggerisce la coesistenza, a pochi chilometri di distanza dal centro urbano, di una campagna che, ancora una volta, non ha nulla di idilliaco ma ospita qualcosa di indicibilmente inquietante, ostile e bestiale, e che tuttavia è in grado di entrare in risonanza, nel contatto visivo, con qualcosa di altrettanto oscuro e complesso nell’animo umano. Successivamente, nel tragitto fino ad Howth, i due, fortemente turbati, hanno una conversazione inquietante, in cui Hickey, nominando anche la Puck Fair³², confessa di credere al diavolo e di averlo visto più di una volta: Tristram non lo ammetterà, ma entrambi ne avvertono la presenza alle spalle, nel sedile posteriore (Kilroy, 2012: 186 -190).

Jack Fennell osserva che nella cultura e nel folklore irlandese il diavolo tende a non essere completamente malvagio “and he comes across as a symbol of moral impurity rather than being straightforwardly evil”, caratteristiche che lo rendono più spesso protagonista di satire o storie comiche che di vere e proprie situazioni spaventose, al punto da mostrare occasionalmente dei tratti simpatetici e da intervenire in aiuto degli esseri umani. Nella maggioranza delle narrazioni faustiane, il protagonista baratta la propria anima in cambio di ciò che Fennell definisce “a metaphysical shortcut through the inconveniences of mundane reality”: il patto è dunque un escamotage per evitare le limitazioni ordinarie e raggiungere lo scopo in modo diretto (Fennell, 2022: 131-2): il miraggio del successo illimitato ottenuto aggirando le difficoltà delle persone comuni è, infatti, ciò che muove Hickey, Tristram e l’intera élite del *Golden Circle*. Il cosmopolita Monsieur Deauville dimostra che il diavolo è, soprattutto, multiforme, ubiquo e poliglotta: in omaggio all’ambiguità tradizionale si presenta inizialmente come sponsor AA, prima di rivelarsi un evanescente squalo dell’alta finanza e di incarnare gli aspetti più perversi, inferi e *crooked* dell’immaginario demoniaco nelle sembianze di Larney e dei suoi macabri indovinelli. Vi è un momento in cui il Vichingo fa capire a Tristram di essere anche lui in rapporti con Monsieur Deauville, ma questo particolare aspetto non viene mai

³² Detta anche la festa del caprone, è un’antica ricorrenza di origine pagana che si celebra in agosto a Killorglin, nella contea di Kerry.

approfondito: ciò che è sotteso è che tutti gli attori, nessuno escluso, hanno avuto la loro parte nel male, e ciascuno secondo una gerarchia di potere e responsabilità. Hickey, forse per la sua estrema semplicità, non viene mai contattato direttamente da M. Deauville, che quando lo sente rispondere al posto di Tristram riattacca. Hickey, d'altra parte, ha interiorizzato un'immagine del diavolo, quella che Tristram chiama "a private conceptualization of Hell", quanto più lontana da sé stesso:

"I'd say he'd be English. Like you."

"I'm not English, Dessie."

"You know what I mean. I'd say he'd talk posh like you." Hickey pondered the Devil's accent as we raced along the country lane. (187).

Hickey subisce l'influenza di Mr. Deauville a livello più superstizioso e viscerale, filtrato dalla sua *Irishness* tipicizzata: per lui il diavolo è un essere nero che appare ad una festa prima della morte di un suo amico: "He didn't look human. I'd say he was English. A posh English toff." (188). Hickey teneva appeso allo specchietto del vecchio furgone una medaglia di San Cristoforo, santo patrono dei viaggiatori, che ha però dimenticato di spostare nel nuovo furgone superaccessoriato che finirà per sfasciarsi nelle strade di campagna. Il dettaglio è indicativo, perché ribadisce la convinzione sotterranea di Hickey secondo cui nel lusso non possa esservi protezione dal male, e che, per quanto desiderabile sia il nuovo, il vecchio, in ogni sua forma, è da preferire. Questo è vero tanto per le donne che ha sposato, quanto per i furgoni che ha acquistato, ed è questa forma di sorniona saggezza popolare ad essere espressa, in ultimo, dal titolo del romanzo: come dice il proverbio, 'the devil I know is better than the devil I don't'.

Infine, nella sua ultima veste di storico locale il diavolo diventa, paradossalmente, la voce morale del romanzo, un giustiziere di alta levatura etica, che nell'esigere il pagamento del debito pronuncia la sentenza attesa da anni: "They all thought they could make millions overnight. But that's the problem with setting yourself up as a little god. You invite the other fella in. Don't you?...Desperate, the devastation they wreaked. It is nothing short of diabolic." (Kilroy, 2012: 267).

La questione della responsabilità

Anche in questo caso, come si vedrà in *Nothing on Earth* di O'Callaghan, la vicenda è narrata in prima persona da un personaggio inattendibile. Parte degli eventi, quelli che seguono la notizia del crollo delle borse, lo vedono infatti coinvolto mentre era ubriaco, privo di conoscenza o in preda ai postumi.

Il nome di Tristram St Lawrence, XIII conte di Howth, richiama l'opera di James Joyce: l'incipit di *Finnegans Wake*³³ (usato nel romanzo come epigrafe), in cui sono menzionati "Howth Castle and Environs" e "Sir Tristram, violer d'amores", e il monologo finale dell'*Ulysses*, nel quale Molly rievoca il pomeriggio a Howth in cui accettò il corteggiamento di Bloom. Lo svelamento del suo suicidio all'estero implica infine che la sua deposizione è la confessione postuma di un morto; non ha mai veramente avuto luogo, ma è stata soltanto sognata o immaginata, e il riferimento a *Finnegans Wake* acquista maggiore significato.

L'omonimia e il tono impietosamente autoironico e autocommiserante con cui il protagonista si rivolge al suo uditorio ricordano anche *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1761-1767) di Lawrence Sterne. Ma *The Book of Evidence* (1989) di John Banville, richiamato dalla cornice narrativa (la deposizione, in un contesto processuale, di un soggetto inattendibile) e dalla prosa dinamica costituisce forse un riferimento più sottile, ma eloquente. Può essere interessante ricordare che il romanzo di Banville è ispirato ad un fatto di cronaca realmente accaduto durante il governo del Primo ministro Charles J. Haughey (Fianna Fáil). Nel 1982, Malcolm Edward MacArthur, un eccentrico *dandy* benestante, molto conosciuto nei circoli mondani di Dublino, dato fondo alla sua eredità alle Canarie e trovandosi in gravi difficoltà finanziarie, decide di attuare una rapina, ma ha bisogno di un'arma. Saputo di un contadino che vuole vendere il suo fucile a Edenderry, per arrivarci ruba l'auto di Bridie Gargan, una giovane infermiera che colpisce alla testa con un martello, lasciando il cadavere nel sedile posteriore e abbandonando l'auto all'ospedale, dove la ragazza morirà pochi giorni dopo. Raggiunta Edenderry con altri mezzi e non avendo denaro per pagare il contadino (Dónal Dunne), MacArthur gli sottrae il fucile, lo uccide e gli ruba l'auto, con cui torna a Dublino. Ed è qui che la vicenda, già orrendamente insensata, assume un carattere paradossale. Dopo un tentativo fallito di estorsione con sequestro nel quale la vittima, un diplomatico americano,

³³ "riverrun, past Eve and Adam's from swerve of shore to bend of bay, brings us by a commodious vicus of recirculation back to Howth Castle and Environs.

Sir Tristram, violer d'amores, fr'over the short sea, had passencore rearrived from North Armorica on this side the scraggy isthmus of Europe Minor to wielderfight his peninsolate war."

riesce a scappare, MacArthur convince l'allora Procuratore generale e consulente legale del Taoiseach Patrick Connolly, un vecchio conoscente della sua compagna, ad ospitarlo in una delle sue case: qui verrà arrestato dalla *Garda* alcuni giorni dopo. Al momento dell'arresto di MacArthur, il Procuratore Connolly stava organizzando le sue ferie: l'increscioso episodio non gli ha impedito di partire per gli Stati Uniti, una leggerezza che sarà fatale alla sua carriera. Falliti i tentativi di contenere lo scandalo e di sorvolare sul suo coinvolgimento nella vicenda, Connolly, che ha sempre sostenuto di ignorare che MacArthur fosse ricercato, è richiamato in Irlanda e costretto a dimettersi³⁴. Nel 1983, dopo un processo lampo, MacArthur è condannato al massimo della pena per il solo omicidio di Birdie Gargan, dato che l'accusa ha ritenuto opportuno non procedere per l'uccisione di Dónal Dunne (Kelly, 2022)³⁵.

Nel 2012, l'anno di pubblicazione di *The Devil I Know*, MacArthur usciva di prigione in libertà provvisoria. Rievocando la cornice narrativa del celebre romanzo di Banville, a sua volta ispirato ad eventi reali, Kilroy sembra delineare una sottile connessione tra due periodi storici, il 1982 e gli anni conclusivi del *boom*, accomunati da un misto di imbarazzante incompetenza e, quando non da palese malafede, da un'ottusa, disarmante inadeguatezza del ceto politico. Così come Tristram riconosce più volte nei membri della commissione che lo sta interrogando quegli stessi nomi e volti corrotti che hanno manovrato la speculazione finanziaria dai vertici, il sottile riferimento allo scandalo del 1982 ribadisce, per analogia, l'assenza di un'assunzione di responsabilità da parte della classe dirigente e una concertata ingiustizia che ha lasciato impuniti gli illustri coinvolti.

Tristram condivide con Frederick Montgomery (il protagonista di *The Book of Evidence*) alcuni tratti significativi. Sono entrambi eredi di illustri famiglie anglo-irlandesi in declino, vissuti all'estero in una sorta di autoesilio e appena tornati nella dimora di famiglia, di cui non possono che constatare l'incipiente decadenza. Entrambi sono alcolisti, e Banville e Kilroy descrivono con acuto lirismo l'irresistibile potere venefico che l'alcol esercita sui di essi. Le loro personalità sono tuttavia diverse, e mentre Frederick è descritto da Banville come un eccentrico arrogante, amorale e artificiosamente sofisticato, Tristram è un introverso insicuro e inibito che incarna il dandismo della sua classe sociale quasi suo malgrado, schiacciato dalla militaresca figura paterna e divorato dal senso di colpa e dalla vergogna per la sua dipendenza. In questo caso, il personaggio anglo-irlandese non appare tanto un *villain*, quanto una vittima

³⁴ Il governo di Haughey è ricordato ancora oggi col termine "GUBU", l'acronimo di "grotesque", "unbelievable", "bizarre", "unprecedented", gli aggettivi con cui il Taoiseach, durante un'imbarazzante conferenza stampa, tentò di prendere le distanze dalla vicenda.

³⁵ Stephen Kelly, "GUBU: a Taoiseach, a murderer and a political scandal", RTÈ, 3 agosto 2022. <https://www.rte.ie/brainstorm/2022/0802/1313477-1982-gubu-charles-haughey-malcolm-macarthur-patrick-connolly/>

della propria debolezza strutturale e delle circostanze; un esecutore passivo, incapace di opporsi e di imporre il proprio senso critico, nonostante non manchi di esprimere riserve e scetticismo ad ogni nuova proposta d'investimento. Nel caso di *The Book of Evidence* non vi sono dubbi sul tipo di crimine in questione – l'omicidio – e sul colpevole. In *The Devil I Know*, invece, la questione appare controversa già a partire dall'individuazione del malfatto, perché non solo non sembra esserci una definizione per esso, ma non è neanche ben chiaro se si tratti di un crimine. Quando Tristram, ritrovato (su richiesta dell'anziana governante) dalla polizia dopo giorni trascorsi delirando nei tunnel del castello, chiede al poliziotto quand'è che verrà arrestato per “economic treason”, questi risponde:

“That isn't a crime.”

“Isn't it?”

The garda put his hat on. “I don't think so. But I can check?”

“Would you mind?”

He left the room and I waited for him to get back to me. I'm still waiting. Everyone is still waiting. That was eight years ago now. (Kilroy, 2012: 259).

Così come il Frederick descritto da Banville si è reso responsabile di un omicidio semplicemente perché poteva, Tristram, Hickey e decine di altri speculatori hanno commesso ciò che hanno commesso perché non c'era niente ad impedirglielo, neanche lo Stato e le sue leggi. Su questi punti – la possibilità di fare praticamente qualsiasi cosa in una banca irlandese negli anni della *Celtic Tiger* (75) e l'inadeguatezza politica di normative economiche permissive ai limiti dell'autolesionismo – Kilroy torna con particolare insistenza nel corso della narrazione. La diversa attribuzione delle responsabilità avviene sfruttando la possibilità offerta dalla presentazione caricaturale dei personaggi. Il Vichingo, ad esempio, è a tutti gli effetti uno sfruttatore della prostituzione senza morale, ma si distingue per abilità strategica.

Il testo riconosce delle attenuanti anche ad Hickey: un burattino nelle mani dell'ambiziosa moglie, è vittima della propria stupidità, affetto da una disarmante ignoranza ma capace di sporadici, goffi gesti di brusco calore e familiarità (come la mela offerta al vecchio ronzino di Tristram). Alla luce di queste parziali ridimensionamenti, emerge chiaramente che la figura delineata in tutta la sua totale spregevolezza è quella di un potente politico, il ministro Ray Lawless.

Un concetto su cui Kilroy insiste particolarmente è la vergogna: quella ontologica e annichilente di Tristram, martoriato dal suo solipsistico senso di colpa, ma anche la vergogna intesa come naturale moto di ritrosia che segue la presa di coscienza, di fronte alle sue conseguenze, dell'inappropriatezza di un'azione commessa. La vergogna presuppone auto-osservazione, rispetto di determinati parametri morali e l'ammissione della propria

responsabilità; non è la negazione della dignità, ma ciò che rende possibile il suo recupero. È significativo che il concetto di mancanza di vergogna venga introdotto in riferimento all'alta carica del ministro Ray Lawless, l'individuo disgustoso che Hickey e Tristram devono corrompere per ottenere la riclassificazione della zona da edificare e per deviare il tragitto della metro. Presentandolo mentre suda copiosamente sopra le carte e la busta con la tangente, senza il minimo imbarazzo e sotto gli occhi sconcertati dei suoi corruttori (90), il romanzo fonde nella sua figura l'aberrazione fisica con quella morale:

Minister Lawless was quite without shame, though it took me a while to get my head around that, shame being one of mankind's founding principles, as depicted in the story of Adam and Eve dying for their fig leaves. To be without shame was, to me, akin to being without thoughts or emotions. I didn't see how a human could be a human without it. And then I met Ray...ray as in the fish, that ugly fat fish with its mournful face the colour of a mushroom. Ray, the bottom feeder...ingesting the tiny creatures that strayed across its path, never hungry, never full, never hunting or giving chase, simply consuming methodically untill it reached the end of its natural life. (Kilroy, 2012: 90).

Successivamente, quando Tristram riceve il documento di avvenuta riclassificazione, la frase che il ministro ha scritto di suo pugno è grottescamente sgrammaticata³⁶, e Kilroy utilizza l'espedito di accluderla nella grafia originale per massimizzare l'effetto ironico dei goffi tratti semianalfabeti.

La questione della corruzione nell'ambito della viabilità è significativa, perché evidenzia la centralità del problema delle infrastrutture nella crescita economica. In un articolo del 2008, Colm Tóibín aveva espresso perplessità riguardo la gestione degli investimenti durante il *boom*, rilevando, a differenza di paesi come la Spagna e la Grecia, una riluttanza da parte del governo irlandese a utilizzare i fondi europei per migliorare la viabilità di zone remote ed economicamente svantaggiate, a favore dell'implementazione dei collegamenti tra circuiti già trafficati (Tóibín, 2008: 19-20). La realtà che ne deriva, quella di Dublino e di pochi altri centri urbani sempre più estesi e congestionati, dove la ricchezza è centripeta e circoscritta, è probabilmente alla base della tendenza già rilevata nei romanzi distopici (Fagan, Barry, Griffin) a voler arroccare, isolare e strozzare queste potenti città stato opponendovi il risentimento di lande semiabbandonate. Tóibín prosegue la sua riflessione affiancando la tendenza ad incentivare zone già ricche a quella, altrettanto miope, a investire nella proprietà immobiliare la maggior parte della ricchezza generata durante il *boom*, invece che nella ricerca e nello

³⁶ “deer Mister hicky and Mister Saint Lorenzo” (Kilroy, 2012: 92).

sviluppo: in questo modo, osserva Tóibín, “money is locked into property and left there” (2008: 24).

“Fueled by testosterone and alcohol³⁷”: la caricaturizzazione dei personaggi e la *visual culture del boom*

Tristram è un ex alcolista la cui unica, costante ossessione è rappresentata dal desiderio di bere, stoicamente rinnegato e voluttuosamente agognato, e che si ritrova continuamente a dover difendere la propria sobrietà in un contesto in cui birra e whiskey sono alla base di ogni rapporto sociale e d'affari: l'elemento costante nel romanzo è dunque quello alcolico, prima ancora che diabolico. Secondo l'analisi di Molly E. Ferguson, Kilroy usa l'ubriachezza e l'*hangover* dei personaggi come metafora degli eccessi edonistici della *Celtic Tiger* e del brusco risveglio della recessione, suggerendo che le dinamiche di recupero dalla crisi siano simili a quelle della disintossicazione – ovvero, un delicato processo soggetto a ricadute, senza un vero e proprio punto d'arrivo che possa considerarsi definitivo (Ferguson, 2016: 59; 62); il fatto che all'indomani dell'*austerity* le statistiche abbiano riscontrato di nuovo una propensione per investimenti immobiliari, costituisce un esempio concreto di tale tendenza recidiva³⁸. Per essere efficace, inoltre, il recupero necessita di una risoluzione interiore a cui non possono sostituirsi totalmente interventi e aiuti esterni, come indica la parziale efficacia degli AA nel caso di Tristram.

Se l'anglo-normanno Tristram riesce a mantenersi prevalentemente sobrio con un autocontrollo che rasenta l'auto-tortura, accostare il consumo di alcool ad un personaggio così caricaturalmente irlandese come Hickey rievoca inevitabilmente lo stereotipo coloniale del *Paddy*. Sia in questa veste più grezza ed elementare che in quella più consapevole ed aristocratica incarnata da Tristram, i riferimenti ad una *drinking culture* di bruto cameratismo maschile costituiscono per Molly Ferguson anche una critica alla retorica genderizzata che secondo Diane Negra ha contraddistinto gli anni del *boom* (Negra, 2014, cit. in Ferguson, 2016: 59). Come rileva Negra, infatti, l'immagine della mascolinità ha subito una generale esaltazione nella pubblicità e nel clima culturale: l'azzardo, la sicumera imprenditoriale e la virile abilità di gettarsi nella mischia azionaria rischiando in investimenti pericolosi erano qualità largamente celebrate. Allo stesso tempo, secondo Negra, i media dell'epoca tradiscono una certa preoccupazione per ciò che viene percepito come l'eccessivo ingentimento che il benessere e

³⁷ Ferguson, 2016: 73.

³⁸ Ne è un triste esempio il caso della Dolphin Trust, una società immobiliare tedesca a cui molti irlandesi hanno affidato i propri risparmi, poi rivelatasi insolvente. <https://www.rte.ie/news/primetime/2021/0422/1211425-irish-investors-dolphin-trust-german-pyramid-scheme/>

il consumismo hanno operato sul maschio irlandese, specialmente nei contesti urbani³⁹. La retorica genderizzata è proseguita durante la recessione, quando la disoccupazione maschile ha assunto simbolicamente i tratti di una de-mascolinizzazione; secondo questa narrazione, le dure restrizioni imposte dall'*austerity* durante la crisi sarebbero state l'occasione per esercitare un'eroica, temprante abnegazione e ristabilire le qualità maschili del paese (Negra, 2014: 42-58).

Kilroy gioca sapientemente con gli stereotipi maschili incarnati dai suoi personaggi per ridicolizzare questi filoni retorici e i loro attori. Per fare ciò, l'autrice ricorre a tipologie caratterialmente ed esteticamente distinte: la crisi è così scomposta nella personificazione di aspetti e ruoli diversi, in cui rientrano prepotentemente anche l'aspetto sessuale e l'assunzione del lessico relativo all'anatomia maschile come sineddoche del successo e del carisma⁴⁰. Tristram, con la sua aria di *dandy* sofisticato, diverge in modo evidente dal machismo esibito dagli altri personaggi: ma resta indicativo che, per quanto più sensibile e meno aggressivo, non riesca a resistere alla tentazione di rifarsi delle umiliazioni subite confessando ad Hickey, senza peraltro essere creduto, di avere una relazione con sua moglie Edel. La rappresentazione delle donne, come osservato da Ferguson, si rifà a quegli stessi stereotipi del periodo evidenziati da Negra, in particolare alla "abiding mammy" (Ferguson, 2016: 74; Negra, 2014: 55). Tristram, infatti, è legato al ricordo della madre da un affetto struggente misto a senso di colpa, e la rievoca come conforto nei suoi momenti più bui, compresa la discesa agli inferi. Un'altra figura estremamente accogliente è la governante, una chioccia affettuosa che finirà per perdere lavoro e alloggio quando il castello verrà espropriato a causa dei debiti di Tristram, replicando lo schema del figlio che delude la figura materna distruggendo sé stesso. Edel, la seconda moglie di Hickey, una donna calcolatrice e mente organizzatrice dietro ogni investimento, viene presentata come modello contemporaneo di femminile consumistico e contrapposta ai valori del passato, rappresentati dalla prima moglie, una donna mite che ha dato ad Hickey diversi figli e che questi rimpiange dopo averla abbandonata.

Lo smargiasso Hickey, che rappresenta l'avidità nelle sue forme più volgarmente elementari e ottuse, viene sempre descritto in termini animaleschi; la massa di peli che emerge dalla camicia, la statura bassa e tozza, l'impulsività grossolana, i grugniti che emette,

³⁹ Nel romanzo di Kilroy Tristram è infastidito dagli impiegati della banca: "They spoke in a contorted nasal accent that hadn't existed in Dublin in my days" (Kilroy, 2012:172)

⁴⁰ Nella fiction della *Celtic Tiger* ricorrono frequentemente personaggi volgari, che esibiscono un potere sessuale oltre che economico: queste rappresentazioni grottesche ripropongono in chiave parodistica la celebrazione mediatica, rilevata da Sinéad Molony, di 'an elite class of businessmen, bankers, property developers and politicians who were presented as the canny, 'ballsy' progenitors of an impossible economic boom' (Molony 2014:184 cit. in Negra, 2014: 45).

l'ignoranza e l'assoluta mancanza di buon gusto rendono inevitabile l'associazione con le caricature scimmiesche con cui nell'Ottocento John Leech ridicolizzava gli irlandesi e screditava la loro causa sulle pagine del *Punch*. L'elementarità di Hickey, inoltre, è rappresentativa di quell'approccio miope che durante il *boom* ha accompagnato gli investimenti rischiosi di una parte di popolazione inesperta. La limitatezza dei suoi strumenti interpretativi e cognitivi è ben sintetizzata dalla sua passione per i plastici: "They characterised his relationship with the world. He had reduced it in scale to a size that was manageable, an entity he could carve up and sell. He was a very simple man. That's what made him so dangerous" (Kilroy, 2012: 94).

L'ossessione di Hickey per i modellini rievoca, per associazione, lo zio Toby del *Tristram Shandy* di Sterne e la sua nevrotica relazione col reale (trascorre infatti le sue giornate ricreando indefinitamente la miniatura della cittadella di Namur in cui rimase ferito durante la guerra). Nella prefazione all'edizione italiana del *Tristram Shandy*, Attilio Brilli esamina il rapporto tra essere umano ed elemento miniaturizzato partendo dal personaggio di un altro autore irlandese, *Gulliver* di Jonathan Swift:

Rispetto ad un mondo in miniatura, [Gulliver] ha mostrato, in particolare, che la dimensione ingombrante del corpo esclude ogni esperienza di fisico contatto, facendo di quell'universo un oggetto di contemplazione astratta e una sorgente di piacere mentale: la scena miniaturizzata perde peso e fisicità e tende verso la condizione asettica. Essa viene elevata a simbolo di un'ideale armonia interiore. (Brilli, 2014: 5).

Nel caso di Hickey, l'estasi astratta che il plastico è in grado di suscitare sulla sua mente, di per sé poco propensa all'astrazione, ha l'effetto regressivo di un bambinesco distacco dalla realtà. Il progetto, esibito in una teca di vetro "like the Book of Kells" (Kilroy, 2012: 137) diventa un giocattolo, un trastullo autosufficiente e compiuto a prescindere dalla sua effettiva realizzazione. In questo modo, l'entusiasmo con cui Hickey studia i dettagli del modello miniaturizzato come fosse un *codex miniatus* può coesistere con il pressapochismo, la fretteolosità, l'approssimazione e l'insofferenza con cui gestisce il vero cantiere, presto abbandonato per nuovi progetti altrettanto inconsistenti. In questo capitolo, Tristram raggiunge Hickey nell'ufficio presso il cantiere proprio mentre l'architetto sta esponendo il plastico del piano residenziale, il quale si mostra subito grottescamente sproporzionato rispetto alla piccola realtà di Howth: "Displayed on a board like a wedding cake was the scale model of a modern urban residential and commercial development typical of and appropriate to, say, a downtown waterside location in an East Coast US city: eight towers of glass clustered in a cristalline formation" (94). L'architetto procede dunque a mostrare il *rendering* fotografico a livello della

strada: “Photoshopped women with ponytails and trim bodies toting tennis rackets. Men in shirtsleeves laughing into mobile phones... a BMW X5 deposited a smiling blond toddler into the open arms of a smiling blond childcare worker... A Maserati made its exit from the proposed underground car park with a surf board strapped to its roof.” (96). Quando l’architetto spiega ad Hickey (sospettoso verso l’abbigliamento di uno dei personaggi) che raffigurare membri della comunità gay, categoria notoriamente abbiente, è una mossa economicamente e strategicamente vantaggiosa, Tristram racconta che “The man looked neither gay nor straight, he looked preposterous. They all looked preposterous. Every last one of them was dressed for a Mediterranean summer. Sunglasses and shorts and sandals. This development promised another climate” (96).

Tenendo presente che nella struttura del romanzo Hickey, con le sue reazioni immature, rispecchia l’entusiasmo più ingenuo, immediato ed elementare con cui molti irlandesi si sono lasciati trascinare dal *boom* in investimenti azzardati, l’episodio richiama non solo gli effetti pervasivi e visivamente storcenti delle immagini computerizzate nelle pubblicità immobiliari del periodo, ma anche la generale limitatezza dello sguardo progettuale. A questo proposito Justin Carville recupera un concetto del sociologo dello spazio Henri Lefebvre, il *blind field*, argomentando come la concezione economica dello spazio finisca per obnubilare la dimensione più pratica, quotidiana, umana e concreta (Carville, 2018: 250). Secondo Lefebvre, focalizzandosi esclusivamente sul valore economico e strutturale dell’oggetto da costruire, architetti, ingegneri e *property developers* tendono ad approcciarsi allo sviluppo urbanistico con visioni e concetti plasmati dalle teorie del periodo industriale e dunque non solo inadeguati a rispondere ai bisogni profondi della società attuale, ma addirittura privi degli strumenti necessari a riconoscerli; condizionati al punto da negare, ignorandola, la stessa realtà del presente e le sue esigenze (250).

Carville collega questa cecità professionale al concetto di *visual economy* coniato dall’antropologa Deborah Poole. Se la cultura visiva “carries a sense of the shared meanings and symbolic codes that can create communities of people” (Poole, 1997: 8, cit. in Carville, 2018: 252), il termine *visual economy* risulta più appropriato per definire l’enorme impatto avuto dalle immagini e fotografie digitalizzate, spesso utilizzate per rivestire interi cantieri, nel tagliare fuori dal campo visivo spazi considerati non funzionali e imperfetti (il *blind field*) finendo per creare, plasmare e proiettare sulla popolazione irlandese il sogno artificiale e irrealistico di una comunità immaginaria, elitaria e con altissime aspettative estetiche (252). Queste strategie visuali, inducendo il bisogno di riconoscersi nello standard estetico proposto,

concorrono alla codificazione di scale di valori sociali e di potere economico capaci di instillare nella comunità un forte potenziale divisivo⁴¹.

La centralità della componente visiva ed estetica nel decorso della *Celtic Tiger* viene evidenziata da Kilroy attraverso la parodia delle campagne pubblicitarie e l'acuta attenzione al vestiario dei personaggi. Il lato *glamour* e *connoisseur* del *boom* millantato nei *rendering*, in un contesto che Kilroy svela nei suoi retroscena più ridicoli e grotteschi, è personificato efficacemente nella figura del Vichingo, un prestante maschio alfa che si muove con (relativa) classe e scaltrezza, traendo il massimo profitto da ogni situazione. Se la divisa di Tristram è il completo con cravatta e quella di Hickey jeans e canottiera, l'abilità nel navigare tra gli imprevisti del Vichingo è esemplificata dal look da modello in barca a vela e dal suo fascino *kitsch*:

His face was tanned and his collar-length hair tossed back in a salty tangle, as if he'd just come ashore...rigged out in deck shoes and no socks. White-legged trousers...like linen only finer, as if fashioned from the fabric of sails. Whatever it took to advertise his nautical status was nailed to his mast (Kilroy, 2012: 51).

È indicativo che, benché il Vichingo sia irlandese quanto loro, Tristram e Hickey concordino nel considerare lui e il suo successo sfacciato (che gli invidiano visceralmente) come qualcosa di assolutamente non-irlandese, la speculazione di un nemico invasore venuto da lontano e contro il quale unire le forze in un unanime moto d'odio. L'impressione che se ne ricava è quella di un'inconscia ambivalenza di fondo verso il sogno del successo: rincorso, invidiato, agognato, persino brutalmente arraffato, e al contempo inconsciamente negato e rigettato come qualcosa di impossibile.

⁴¹ Cfr. David Harvey, 'The "New" Imperialism: Accumulation by Dispossession', *The Socialist Register*, 40 (2004), 63–87 (p. 66), e Neil Smith, *Uneven Development: Nature, Capital and the Production of Space* (London: Verso, 2010), p. 7. Cit. in Carville, 2018: 252.

2.2 Il gotico suburbano: *The Unheimlich Manouvre* (2018) di Tracy Fahey

Gli effetti delle speculazioni finanziarie sul territorio irlandese esposte da Claire Kilroy in *The Devil I Know* emergono sinistramente nei racconti di Tracy Fahey⁴², che possono essere definiti gotici per il modo in cui è resa l'atmosfera dell'Irlanda odierna dal punto di vista di temi e ambientazioni. La loro lettura risulta particolarmente significativa in riferimento alle ansie del contesto storico del post *Celtic Tiger*, reso estraniante e grottesco dalle dinamiche neoliberaliste.

Pur lontanissima da quel filone illustre di Sette-Ottocento che Moynahan definisce “the Anglo-Irish or Ascendancy literari imagination...ineluctably haunted, cloven into duality by the cleavage in Irish society between expropriated and expropriators” (Moynahan, 1982: 48, cit. in Haslam, 2007: 84), Fahey racconta l'Irlanda attraverso le immagini e le storie lugubri di un territorio sfruttato senza oculatezza, in cui l'angoscia e la smania di possesso dell'*homeowner* (mostrate da Kilroy come una folle corsa all'acquisto) tracimano, in una fase successiva, nella nevrosi e nella devianza. La *land hunger*, unita alla crisi e alla precarietà abitativa, rievoca memorie antiche di invasione, esproprio e perdita (Fahey, 2017: 168).

Tra gli elementi che emergono frequentemente spiccano l'ambiente sinistro della periferia, che si lega ad una visione perturbante della casa e del mondo domestico fortemente influenzata dalle teorie di Ernst Jentsch (1906) e Sigmund Freud (1919) sul concetto di *Unheimlich*. A questi si aggiungono il tema del doppio, già ricorrente nel gotico classico, e riferimenti al folklore irlandese.

Fahey, che si occupa a livello accademico di arti visive, ricorre spesso alle tematiche del gusto estetico per rappresentare l'incompatibilità tra i sessi. In alcuni casi l'estetica è riferita ai *cliché* della sottocultura *goth*, e l'autrice sembra ammiccare al lettore riguardo l'autoreferenzialità sottilmente ironica e postmoderna del gotico contemporaneo, già evidenziata da Spooner (2006:125-153). Fahey è inoltre particolarmente attenta alle problematiche del corpo della donna, e i suoi personaggi femminili sono nella maggioranza dei casi donne malate di qualche malattia cronica e invalidante, di cui evidenzia la sofferenza fisica e psichica. A questo argomento ha dedicato una raccolta di racconti *medical gothic, I Spit Myself Out* (2021), non trattata in questa sede.

I racconti qui esaminati provengono da *The Unheimlich Manouvre* (2018a) e da *New Music For Old Rituals* (2018b). Quest'ultima raccolta, che rientra più precisamente nel *folk*

⁴² Tracy Fahey è a capo del centro di ricerca ACADEMY alla Limerick School of Art and Design, LIT. Le sue aree di interesse sono il gotico nelle arti visive, arte trasgressiva, *medical gothic*, pedagogia e design sostenibile.

horror, esplora la persistenza del folklore e di antiche superstizioni irlandesi nella società contemporanea: il contesto dominante, tranne poche eccezioni, è quello rurale dell'ovest e delle torbiere, dove le antiche tradizioni e le storie sulle fate e gli elfi del Piccolo Popolo sono tuttora maggiormente sentite e il *soil* è un elemento centrale.

Nel racconto "The May Doll", la terra di un remoto villaggio dell'ovest, minacciata dall'erosione della costa, esige un simbolico sacrificio (Fahey, 2018b: 217-230). In "Scarecrow, Scarecrow", la terra esercita una forza soprannaturale sui suoi abitanti e impedisce loro di andarsene: l'invendibile *ghost estate* che deturpa il villaggio e su cui avevano investito tutti i loro risparmi è il risultato di una antica maledizione lanciata da St. Finn: "Never prosper. Never leave." (100). Nel racconto "The World Is More Full of Weeping", il cui titolo riprende un verso della poesia di W.B. Yeats "The Stolen Child" (1889), è invece espressa l'idea che vi sia qualcosa di culturalmente stonato nella versione infantilizzante e consumistica con cui il Piccolo Popolo è reso fruibile al pubblico contemporaneo. Un gruppo di bambini è incoraggiato dagli adulti a decorare con porticine, costruzioni Lego, vernici fluorescenti e giocattoli vari un suggestivo angolo di bosco che si dice abitato dal Piccolo Popolo (una pratica effettivamente diffusa in Irlanda e dagli esiti non sempre aggraziati). Come spesso accade nei racconti di Fahey, la questione estetica è fatale: il gioco si interrompe quando, offesi e irritati da quella cianfrusaglia *kitsch* e disneyana, gli esseri fatati si vendicano facendo scomparire una bambina (165-163).

È tuttavia nel ritratto della *suburbia* irlandese che il gotico di Tracy Fahey risulta particolarmente significativo.

La periferia della *middle-class*

La periferia borghese emerge come l'ambientazione più ricorrente in *The Unheimlich Manoeuvre* (2018a). Per comprendere le implicazioni di questa particolare manifestazione dell'espansione urbana e il perché della sua valenza gotica, è utile soffermarsi sul ruolo della periferia nell'Irlanda contemporanea.

Un primo elemento di connessione tra il gotico e la periferia residenziale è dato dalla sua natura liminale. La periferia nasce come estensione della città, ma non può identificarsi con essa perché presenta delle specificità che la escludono dallo status di cui godono zone più prossime al centro. Nel suo espandersi verso le campagne, la periferia finisce per inghiottire piccoli paesi rurali caratteristici, inglobandoli in un anonimo contesto semi-urbano che ne

livella e appiattisce ogni particolarità locale. Se nell'immaginario comune la campagna rappresenta un ambiente genuino, salubre e autentico, contrapposto alla frenesia alienante e alla penuria di spazi della città, la periferia anonima della recente urbanizzazione si colloca in una zona di confine tra le due (Corcoran, 2018: 43). La classica dialettica tra città e campagna irlandese risulta quindi parzialmente dissolta in una nuova realtà ibrida e periferica, dove la maggiore densità abitativa e la presenza di collegamenti viari annientano la sensazione di vicinanza alla natura, mentre le problematiche sociali suburbane vengono aggravate dalla posizione marginale ed escludente.

Come osserva Simon Workman riportando l'analisi di Christopher Marcinkoski, se nella fase iniziale della *Celtic Tiger* l'urbanizzazione si presentava come risposta obbligata alla maggior richiesta di alloggi dovuta all'aumento dell'impiego e dell'immigrazione, a partire dal 2002 il mercato immobiliare è il motore dell'economia attorno cui ruota la speculazione finanziaria: "Rather than operating as a product of capital, urbanization was employed to create conditions 'for the possibility of capital'" (Marcinoski, 2016: 18, cit. in Workman, 2021: 268). Non si costruisce più, quindi, per supplire alla maggior richiesta di abitazioni, rispondendo ad un bisogno della popolazione, ma per creare profitto. Le maggiori città come Dublino e Cork estendono le propaggini delle periferie con il supporto di un sofisticato apparato di marketing in cui spiccano, eretti sui crateri dei cantieri in costruzione, enormi cartelloni con simulazioni visive, immagini che ricreano digitalmente future scene di vita idilliaca volte a rendere appetibili ampie zone a ridosso della città. In questo modo, con la complicità di un immaginario che esalta l'estetica della vita di campagna, la periferia si espande verso le zone rurali, proprio nel momento in cui quella stessa estensione diventa negazione e compromissione dell'idillio a cui aspira avvicinarsi.

La corsa a edificare investe le zone più remote a ridosso delle torbiere delle *Midlands* e invade anche l'ovest rurale. Sull'onda di un malinteso spirito d'urbanizzazione, privo di una vera pianificazione a lungo termine, i grigi agglomerati di decine di anonime villette a schiera iniziano a spuntare tra le colline. Molti di essi, con l'avvento della crisi, resteranno vuoti e incompiuti, andando a costituire il lascito più spettrale e immediatamente visibile della *Celtic Tiger*: i *ghost estates*, i complessi edilizi fantasma. Durante questo periodo, la fascia suburbana del pendolarismo che circonda le grandi città si è notevolmente estesa: i pendolari impiegano due, tre, anche quattro ore per attraversare percorsi congestionati e recarsi al lavoro. La vita delle famiglie, in queste condizioni, non riesce ad inserirsi pienamente né nella comunità in cui abita, né in quella urbana in cui svolge l'attività lavorativa: è una quotidianità liminale, che resta ai margini di due contesti (Fahey, 2018c: 211). Molti proprietari hanno investito in case situate in

posizioni remote e disagiati con l'idea di rivenderle non appena possibile, a favore di una sistemazione migliore; ma la crisi ha fatto precipitare il valore di questi immobili, rendendone di fatto impossibile la rivendita. È così che l'investimento immobiliare, dopo aver risucchiato risparmi e richiesto la stipula di mutui, si trasforma in una trappola che imprigiona vampirescamente il neoproprietario. Alla luce di questa marginalità, ciò che Berenice Murphy rileva a proposito del gotico ambientato nella periferia americana risulta particolarmente calzante nel contesto irlandese:

Given that the Gothic so often arises from gaps between what something is and what is not...the milieu has proven a lot more than fitting venue for horror and gothic fictions exploring the malevolent and frequently subversive flipside to the pro-suburban rhetoric espoused by the government, big business, land developers and the advertising industry (Murphy, 2009: 4).

Come riflesso di queste dinamiche, la casa cessa di essere un rifugio accogliente e assume caratteristiche sinistre e di precarietà. Sia nei racconti di Tracy Fahey che nel romanzo di Conor O'Callaghan, *Nothing on Earth*, è centrale l'immagine della casa di recente costruzione, uno spazio familiare divenuto inquietante, attorno cui aleggia un'atmosfera cupa e avvengono strani fenomeni; tuttavia, a differenza del gotico classico e conformemente con quanto osservato da Karen Macfarlane a proposito dell'horror contemporaneo americano, la dimora maledetta e infestata non è tale in quanto teatro di qualche oscuro delitto passato, ma per la posizione insidiosa e sinistra che riveste all'interno dell'economia di mercato del dopo-crisi (Macfarlane, 2019: 146). Alla luce di questo fenomeno è possibile ravvisare un ulteriore collegamento tra elemento gotico, nuova periferia residenziale e neoliberalismo.

L'impiego nei primi anni Duemila di strategie di marketing immobiliare visivamente aggressive, unite alla presenza esteticamente impattante – e tuttora impossibile da occultare – dei *ghost estates*, hanno forse contribuito a far sì che i primi artisti ad esprimere scetticismo di fronte al gonfiarsi della bolla edilizia in tempi ancora non sospetti fossero fotografi e scultori, che in più di un caso hanno messo a disposizione le proprie abitazioni nei sobborghi suburbani, adibendole a mostre e installazioni (Workman, 2021: 269).

Tracy Fahey si è occupata dell'opera di alcuni di questi artisti. Nel suo articolo “ ‘And This Is Where My Anxiety Manifested Itself...’: Gothic Suburbia in Contemporary Irish Art” cita, nel titolo, le parole rilasciate nel corso di un'intervista da Aideen Barry, tra gli artisti irlandesi più impegnati a denunciare i risvolti alienanti dell'espansione urbanistica. Commentando la sua opera *Levitating* del 2007, un video nel quale la protagonista volteggia per aria tentando freneticamente di portare a termine i lavori domestici in un cortocircuito

nevrotico, paradossale e distruttivo, Barry menziona una sorta di ansia da perfezione che aleggia nei nuovi conglomerati suburbani. Il possessore del bene immobile diventa a sua volta posseduto, il consumatore consumato: “I was under enormous emotional distress trying to fit in with the new “modern living” of Celtic Tiger suburbia. I wanted to fit in with everyone in my housing estate in Claregalway, and would be up all night cleaning and manicuring my house”⁴³.

Da queste parole emerge un’ulteriore caratteristica del contesto periferico di estrazione borghese su cui è incentrata l’opera di Fahey: la pressione sociale, manifesta, immaginata o percepita, verso una perfezione conforme, necessaria a garantire un alto standard della comunità e che genera ansia, disagio psichico e malessere. Il medesimo tipo di propaganda immaginifica e pretenziosa che perplimeva il disincantato Tristram in *The Devil I Know* di Kilroy è alla base dell’ansia e del perfezionismo nevrotico delle protagoniste dei racconti di Fahey che cercano, in preda ad una frenesia implacabile, di meritare l’appartenenza al circolo esclusivo dei *property owner* e di fondersi nel sogno patinato di un irrealistico *rendering* digitale.

Così come le prime periferie della classe media rappresentavano una fuga “from the filth, noise, and debauchery of the nineteenth century industrial city” (Palen, 1995: 68, cit. in Corcoran, 2018: 43) e “an attempt to construct space as pure and uncontaminated by unwanted others” (Corcoran, 2018: 43), la periferia del *boom* irlandese si sviluppa, nelle intenzioni, come uno spazio puro, incontaminato, distante da elementi sgradevoli e alterità indesiderabili; un luogo intrinsecamente esigente, selettivo, potenzialmente escludente. Anche in questo caso il gotico si presta perfettamente a denunciare le ombre, le crudeltà e i misteri celati dietro quartieri apparentemente irreprensibili.

Diversi racconti di Fahey esprimono questa angoscia perfezionista e il lato oscuro che spesso si cela oltre facciate intonacate e giardini curati. In “The Woman Next Door” Laura, una neomamma esausta e avvilita dalle trasformazioni subite dal suo corpo, osserva con ammirazione un po’ invidiosa la nuova vicina, trasferitasi nella villetta accanto alla sua mentre lei era in ospedale per il parto. La nuova arrivata, Veda, vive sola con la sua bambina neonata. Veda è perfetta: snella, elegante, curata; la sua bambina, a differenza del figlio di Laura, non strilla mai e dorme placidamente nella sua carrozzina rosa. Da presenza misteriosa e sfuggente, Veda riesce a insinuarsi nella vita di Laura e di suo marito come una vicina di casa e madre modello, fino a convincere Laura ad affidarle il suo bambino per qualche ora e prendersi un po’ di tempo per sé. Di ritorno dalla parrucchiera, Laura scopre con orrore che Veda è sparita con

⁴³ Kernan Andrews, “Aideen Barry – Exploring Gothic Terror in Suburbia”, *The Galway Advertiser*, 14 luglio 2011.

suo figlio: nella casa accanto, vuota, c'è solo la carrozzina rosa con dentro la bambola che Veda ha finto, per tutto il tempo, che fosse sua figlia (Fahey, 2018a: 48-59).

In “A Lovely Place To Live” la protagonista, un'insegnante e scrittrice, ha appena acquistato una casa in un quartiere delizioso: “a very pretty estate, small and green and uniform, with rows of obedient red-brick houses and perfectly trimmed trees...an elegant middle-class suburb on the outskirts of a large Irish town” (130). Il quartiere è attentamente sorvegliato e tenuto in condizioni impeccabili da volenterosi e solerti vicini, tranquille persone per bene con un forte senso della comunità, preoccupate di evitare la svalutazione dei propri immobili, motivo per cui controllano costantemente l'oscillare del prezzo dell'ultima casa invenduta. Dopo aver avuto un infarto (alla cui sintomatologia, in quanto elemento *medical gothic*, Fahey dedica particolare attenzione), la protagonista è costretta a casa per alcune settimane, durante le quali il vicinato, cordiale e affettuoso nell'offrirle aiuto durante la convalescenza, le assegna il compito di osservare dalla finestra ciò che succede nel quartiere, in cui negli ultimi tempi hanno preso a bighellonare due sgraditi giovani teppisti. La casa della protagonista subisce atti di vandalismo da parte dei due ragazzi, prontamente denunciati alla polizia. Ma mentre le *gardai* sminuiscono la vicenda, il vicinato prende molto seriamente il problema e indice una riunione urgente tra i responsabili del comitato del quartiere. I due teppisti spariscono dalla circolazione: ma al barbecue organizzato per festeggiare la vendita dell'ultima casa rimasta (per giunta ad un prezzo maggiorato), la protagonista riconosce orripilata, nei segni neri visibili sulle bracioline fumanti, il tatuaggio di uno dei due teppisti (130-145). La narrazione è condotta in modo da evidenziare il forte contrasto tra la cortese sollecitudine dei membri del quartiere, i quali si prendono cura uno dell'altro, e l'intransigenza disumana – che arriva a toccare punte grottesche di omicidio e cannibalismo – riservata a chiunque osi minacciarne la tranquillità. Il noto *topos* del *folk horror*, in cui la comunità chiusa e isolata riserva all'intruso di turno una fine barbara (Scovell, 2017: 78), è dunque traslato dal tradizionale contesto rurale e riproposto in quello suburbano.

Il doppio standard etico e comportamentale nei confronti di ciò che il personaggio percepisce come familiare o estraneo, e che nei casi più estremi permette a impulsi devianti e violenti di manifestarsi in personalità altrimenti rispettose e capaci di sentimenti elevati, è un altro degli elementi più ricorrenti nei racconti di Fahey. La separazione tra vittima e carnefice non è mai chiaramente definita e si rivela instabile, eticamente problematica; la vittima finisce spesso per rivelarsi più crudele del suo aguzzino, e Fahey sembra voler rappresentare quanto sia difficile, in circostanze che il soggetto interpreta come eccezionali ma che sono al contempo drammaticamente diffuse, conservare umanità e empatia.

“Something Nasty In The Woodshed” è il racconto in prima persona, frammentato e convulso, di una donna affetta da artrite reumatoide, che vive barricata in casa per sfuggire ai giornalisti appostati di fronte alla sua abitazione. Il ritmo narrativo, contraddistinto da allusioni e reticenze, è scandito dal titolo di ogni paragrafo che conta i giorni trascorsi da un innominato evento traumatico che diventa così il parametro temporale assoluto attorno al quale la protagonista può muovere gradualmente, stentati tentativi di comprensione, fino alla terribile consapevolezza e al dilemma etico che ne segue. La sequenza degli eventi viene rievocata progressivamente: pochi giorni prima, uscendo in giardino, la signora Philips ha trovato una ragazza, imbavagliata e insanguinata, tenuta prigioniera nella sua rimessa: sconvolta, l’ha liberata, soccorsa, e ha chiamato la polizia, che ha arrestato il colpevole, il suo affezionato e premuroso marito. Viene appurato che la ragazza prigioniera è stata vittima di dolorosi esperimenti; ma ciò che sfugge alla stampa, e che la signora Philips inizia a intuire con lancinante chiarezza, è che quegli esperimenti condotti dal marito, volti a testare antidolorifici sempre più potenti, avevano come unico scopo quello di recarle sollievo dai dolori insopportabili della malattia. L’effetto perturbante non si limita quindi all’efferatezza rappresentata dal sequestro e dalla tortura in un contesto domestico (elementi di per sé ricorrenti sia nel *thriller* che nel *southern gothic*), ma è reso manifesto dalla consapevolezza che a motivare questa crudeltà vi sia, paradossalmente, un eccesso di dedizione, un’estrema, morbosa empatia nei confronti del dolore fisico dell’adorata moglie: sotto certi aspetti, una sorta d’amore. Lo sforzo per riprodurre i più basilari impulsi di umanità e compassione verso un estraneo risulta sempre più artificioso e stentato, di fronte alla pesantezza delle conseguenze che la protagonista deve affrontare dopo aver esposto, quasi suo malgrado, il crimine del marito. Oppressa dai dolori e dalla solitudine, assediata dai giornalisti e dall’opinione pubblica che insinuano la sua complicità e connivenza, la protagonista è preda di ripensamenti:

What if I’d known

It would be like this? Would I have done exactly what I did? When I saw that hand like a damp splayed starfish on the old shed window would I have gone to investigate? ...

And after that – and this is the question that still keeps me awake at night – would I still have called the police? (Fahey, 2018a: 115).

Nelle (apparentemente) tranquille comunità della media borghesia suburbana presentate da Fahey, l’Io deve non solo negoziare continuamente il rapporto tra il proprio mondo interiore (la casa) e quello esterno (il quartiere), ma si trova a rispondere a pulsioni visceralmente tribali e a gestire diversamente l’interazione con l’altro a seconda che sia un estraneo o un membro conosciuto del clan. Le sevizie inflitte a un corpo esterno al nucleo di appartenenza, e la cui

sofferenza appare per questo esclusivamente clinica e strumentale, risultano quindi potenzialmente lecite e accettabili all'interno di una dimensione di intimo egoismo. Si crea quindi un paradosso per cui l'insistenza con cui l'opinione pubblica accusa ingiustamente la protagonista di essere stata complice del marito sin dall'inizio, un'accusa tecnicamente falsa, diventa plausibile nel momento in cui la protagonista confessa a sé stessa di rimpiangere di aver agito rettamente.

Fahey esplora le implicazioni etiche e affettive e l'ambiguità di legami che riescono ad essere al contempo significativi e inconsistenti, esasperando gli intrecci narrativi fino ad estremi paradossali. In "I Look Like You, I Speak Like You, I Walk Like You", l'elemento gotico del doppio, declinato nella forma della gemellarità, si intreccia cupamente alla violenza di genere e al tema classicamente gotico, ma qui macabramente rivisitato, dell'eroina perseguitata dal *villain* patriarcale. Il racconto è narrato in prima persona dal punto di vista di Stella, una donna sposata e vittima di violenza domestica. Grazie ad un piano orchestrato nei minimi dettagli, Stella fa in modo che suo marito, in preda ad un violentissimo *raptus*, uccida la sorella gemella di lei, scambiandola per la moglie. Nessuno era a conoscenza del legame tra le due gemelle, separate da bambine e solo recentemente ritrovatesi. Stella, oramai libera dall'oppressione del marito che crede morta per mano sua, assume l'identità della sorella e si accinge a prenderne il posto, insinuandosi nella sua vita perfetta (146-158). Nella fase di pianificazione del delitto, in cui Stella spia morbosamente i profili *social* della sorella ritrovata, l'inquietudine che prova alla vista di una copia identica a sé (una minaccia per il senso di integrità e identità) è aggravata dal fatto che colei che l'Io di Stella percepisce come sosia stia vivendo la vita che lei vorrebbe per sé, e della quale si sente ingiustamente privata. Il racconto suscita interrogativi su come due persone esteticamente indistinguibili possano trovarsi in condizioni di vita opposte, e su come il legame di sangue sia di per sé insufficiente a garantire affettività.

Fahey ripropone il tema del doppio in "Ghost Estates, Phase II", dove descrive due complessi edilizi disposti specularmente, uno parzialmente abitato, l'altro abbandonato e incompiuto. Il tono fortemente descrittivo insiste su come i due edifici siano identici, eppure ciascuno rispecchi l'opposto dell'altro. Contemplandoli, la protagonista si lascia andare a riflessioni sulla dissoluzione spirituale e fisica racchiusa nell'uniforme monotonia edilizia, in cui vede, o immagina di vedere, il suo doppio vivere una sua vita ormai perduta. A rimarcare il profondo effetto che il contesto ambientale esercita sull'animo umano in un moto che parte dall'esterno e finisce per conflagrare nell'interiorità, Fahey mostra prima l'immagine di due *ghost estates*, uno specchio dell'altro, poi di un doppio della protagonista, e infine lo

sdoppiamento interiorizzato nelle emozioni: “Some days you are almost happy. Somedays you think you’ll never be happy again.” (18-26).

Il racconto insiste sull’effetto alienante esercitato sulla psiche dall’abitare in case indistinguibili una dall’altra, come molte delle villette costruite durante il *boom*. Affinché nelle comunità periferiche si crei il potenziale per ciò che Mike Savage, Gaynor Bagnall e Brian Longhurst hanno definito *elective belonging*, un senso di appartenenza elettiva e di attaccamento emotivo al luogo in grado di generare uno spirito di solidarietà e coesione nella comunità locale (Savage et al., 2005: 45, cit. in Corcoran, 2018: 44-47), sono necessari dei “clear environmental signifiers”, dei punti di riferimento affettivi in grado di emergere dal resto del paesaggio e di conferirgli carattere, distinzione e identità (45). L’anonimità, l’appiattimento seriale, la ripetizione di moduli precostituiti hanno dimostrato, invece, di amplificare il senso di alienazione e isolamento, fino al punto da condurre i personaggi a forme depressive e sociopatiche.

Dublino, città mostruosa

Mentre la periferia è esposta nei suoi aspetti più contraddittori ma per lo più umani, la Dublino proposta da Fahey si delinea come luogo inospitale in cui serpeggia un’entità malevola e soprannaturale oscuramente legata al quartiere finanziario e a un B&B, dotata di un’alienità remota e impersonale che ricorda i mostri lovecraftiani.

“What Lies Beneath”, apparso per la prima volta nel 2017 con il titolo “All Our Rooms Are Ensuite”, è riproposto nella raccolta monografica *New Music For Old Rituals* (2018b). La storia è narrata in prima persona dalla protagonista, una ragazza appena trasferitasi a Dublino perché assunta da una non meglio specificata azienda e che ha trovato alloggio in un B&B convenzionato. Nella camera che le è stata assegnata (la quale, come le altre dell’edificio, è fuori moda e poco funzionale, ma dotata di un minuscolo bagno privato) la ragazza trova il diario segreto lasciato dal precedente inquilino, un certo James Baker. Nell’attesa di iniziare il nuovo lavoro, a disagio in una città per lei estranea, la protagonista inizia a leggere il diario come se fosse un romanzo, e da questo momento il racconto procede intervallando il punto di vista di lei e la prima persona del diario di James. La ragazza apprende che, oltre ad aver occupato la sua stanza e il microscopico bagno in cui la luce va via ogni volta che si usa la doccia e accadono altri strani fenomeni, James lavorava nella stessa azienda che l’ha assunta.

La componente inquietante va crescendo man mano che la ragazza trova riscontro, nella sua esperienza presente, di tutto ciò che è scritto nel diario. Il B&B è un edificio fatiscente gestito da una proprietaria bisbetica, e prevede regole assurde come il divieto di rientrare nella propria stanza prima della fine del turno lavorativo alle sei di sera. Il lavoro in azienda è in realtà un non-lavoro, un presenziare assurdo, inutile ed esasperante in un ambiente pretenzioso dove giovani alle prime esperienze lavorative vengono abbandonati a sé stessi per intere giornate di inattività e attesa godottiana, interrotta solo da sterili controlli anagrafici. La ragazza scopre infine che i giovani reclutati e ospitati nella struttura non sono stati assunti per lavorare, ma per essere sacrificati a un'entità mostruosa che li ghermisce attraverso i minuscoli bagni del B&B (Fahey, 2018b: 107-122). In "Underground", un racconto della scrittrice Gaie Sebold, qualcosa di simile avviene nei sotterranei degli hotel di lusso della *City* di Londra, dove l'alta finanza offre sacrifici umani a mostri alieni e grotteschi acquattati nelle profondità della terra. Ma, a differenza di "Underground", in Fahey non vi sono eroine pronte a salvare la vittima all'ultimo minuto e a creare una rete di solidarietà e di resistenza sotterranea. Il racconto si conclude bruscamente con la protagonista, completamente sola, che sente rumori terribili provenire dal bagno, sempre più vicini.

È interessante notare come, in uno dei pochi racconti di Fahey ambientati a Dublino, il B&B emerga quale retroscena diabolico in cui si consuma il sacrificio di sangue richiesto da una delle tante aziende che affollano i Docks. Questa visione del B&B come luogo malvagio e infido può essere ricollegata alla responsabilità dei B&B nella gentrificazione di Dublino e nella progressiva insostenibilità del problema abitativo. I B&B che affollano la capitale sono il sintomo, assieme alle piattaforme di *house sharing*, di una gestione essenzialmente privata del turismo che ha concorso ad un aumento esponenziale degli affitti, tra i più alti in Europa, e del costo della vita in molti quartieri tradizionalmente popolari della città. Per i giovani di "What Lies Beneath", arrivati dalla provincia, Dublino non è il luogo dell'emancipazione e degli stimoli culturali ma una città estranea in cui è difficile inserirsi, quasi scoraggiante nella sua inaccessibilità, e dove gli spostamenti sono disagiati, i rapporti umani freddamente professionali e le attrazioni così proibitive che, finito il turno, resta poco altro da fare se non girovagare senza meta aspettando che il B&B riapra.

L'idea fortemente gotica che il benessere della *Celtic Tiger* sia da ascrivere ad una sorta di immondo patto diabolico, già al centro di *The Devil I Know* di Kilroy, risuona suggestivamente con la tendenza dei media a utilizzare, nel descrivere il fenomeno, un lessico

riferibile alla narrazione faustiana della vendita dell'anima, una tendenza già rilevata da Patrick Lonergan⁴⁴. Nella didascalia di accompagnamento al racconto, Fahey dichiara:

“What Lies Beneath” is a mix of the contemporary horror of loneliness and alienation, mixed with the idea that the Celtic Tiger boom in Dublin – all around the financial district of the quays – was somehow occasioned by a sacrifice of sorts. The unseen beast of the story is my own invention – I like the idea that it was unnameable and unknown.” (Fahey, 2018b: 24).

Come in molta narrativa *weird*, il mostro del B&B è un orrore inenarrabile e incommensurabile, non di questo mondo: Fahey non lo descrive direttamente, ma solo attraverso gli inquietanti fenomeni che accompagnano le sue manifestazioni e il tocco viscido nella doccia. La non descrizione del mostro è affidata all'allusione, uno strumento tipico del *weird* “consistente nella creazione di uno scarto tra oggetto inconoscibile e le sue qualità tangibili, e una forma di ‘cubismo letterario’, ovvero la rappresentazione di oggetti come massa di qualità che non si riesce a ridurre a unità” (Harman, 2012: 234; cit. in Corigliano, 2020: 128): “As I steadied myself and caught my breath, I felt it. I felt something cold and solid prod me in the back, then slide up, lightly, over my shoulders, and then withdraw back into darkness” (Fahey, 2018b:120).

La coppia gotica

All'interno del perfezionismo che contraddistingue i contesti suburbani, le protagoniste di Tracy Fahey sono dotate di una particolare sensibilità estetica. Questa trova espressione sia nelle accurate descrizioni dell'ambiente circostante, nelle quali predominano sintassi nominale e dettagli sensoriali (secondo il principio narratologico dello *show, don't tell*), sia nelle particolarità degli interni, nella cura della casa e dello stile personale. Le divergenze di gusto estetico tra uomo e donna, enfatizzate, diventano la spia di profonde differenze e incompatibilità insanabili.

“Papering Over The Cracks” presenta dei chiari riferimenti alla *short story* “The Yellow Wallpaper” (1892) di Charlotte Perkins Gilman. Esattamente come accade in questa pietra miliare della letteratura gotica femminile, a dare il via alla trama è un abissale, cronicizzato divario tra i sessi, caratterizzato da un'incomunicabilità di fondo. Fahey problematizza l'immediata similitudine tra i due testi inserendo degli elementi cruciali che, pur ammiccando

⁴⁴ Patrick Lonergan, “Claire Kilroy’s the Devil I Know, Faust and post-Celtic Tiger literature”, 21 giugno 2013.

al più classico predecessore, se ne distanziano in maniera oppositiva, ponendo interrogativi sulle nuove sfumature assunte dal conflitto di genere nel mondo contemporaneo.

Donna e Mark, una coppia di giovani sposi, hanno appena acquistato la casa che era appartenuta alla defunta prozia di lei, la zia Jane. L'abitazione è un'antica dimora georgiana che Mark, architetto di alto profilo, intende restituire alla purezza delle origini secondo lo stile minimalista e spartano sul quale ha costruito la sua carriera. Donna, insegnante e scrittrice, trova l'arredamento imposto dal marito asettico e arido, e preferisce la soffitta. In questa scelta è rintracciabile anche il riferimento a un classico degli studi di genere, *The Madwoman in the Attic* di Gilbert e Gubar, e a Bertha Mason che, tuttavia, nel romanzo di Brontë non abita nella soffitta ma in una stanza al terzo piano. In soffitta, Donna trascorre ore tra le pittoresche cianfrusaglie della prozia, che vi ha vissuto lunghi anni prima di sparire misteriosamente, senza lasciare traccia. Qui, sotto la carta da parati, in corrispondenza di una crepa nel muro, Donna scopre il bizzarro schizzo di un volto femminile, identico al suo (ancora una volta emerge il tema gotico del doppio) che sembra premere dall'interno della parete per uscire. Il disegno esercita immediatamente un'attrazione morbosa e irresistibile su Donna, mentre le tensioni coniugali si inaspriscono. Quando Mark, convinto di assecondare i gusti della moglie, approfitta della sua assenza per arredare la soffitta in uno stile vittoriano storicamente accurato e si sbarazza delle cose appartenute alla prozia, coprendo il disegno sul muro con della nuova carta da parati, Donna si infuria per quell'oltraggio al suo rifugio e chiede la separazione. Prima di addormentarsi, quella sera, esprime il desiderio fervente di riavere la sua soffitta così com'era. Al risveglio si scopre intrappolata nel muro, dentro il disegno che tanto la affascinava; come successo alla zia, di lei non resterà altra traccia (Fahey, 2018a: 72-92).

L'elemento più evidente che accomuna i due racconti è indubbiamente il fascino morboso esercitato dalla carta da parati; ma le due protagoniste condividono, a più di un secolo di distanza e con sentimenti opposti, anche un interesse per la scrittura. La protagonista di Gilman scrive di nascosto, perché il marito e la nuora le proibiscono qualsiasi stimolo intellettuale col pretesto di preservare il suo labile stato nervoso dal turbamento di bizzarre fantasticherie. Una fervida immaginazione costituisce uno dei tratti essenziali della figura dello scrittore; l'eroina di Gilman è, innanzitutto, una scrittrice a cui, nell'ultima decade dell'Ottocento, non è concesso scrivere, fino al punto in cui questo urgente impulso espressivo, frustrato e nevroticamente risucchiato dagli arabeschi della carta da parati – la cui eccentricità rappresenta l'unico svago possibile per una mente reclusa – finisce per fagocitare sé stesso, e la protagonista si scopre troppo stanca per scrivere anche nei rari momenti in cui potrebbe.

Diversa è la situazione di Donna, un'insegnante che ha ottenuto un anno sabbatico per scrivere il suo libro, che può contare sull'apparente incoraggiamento del marito in una grande casa suggestiva, silenziosa per molte ore al giorno e che, tuttavia, nonostante il sostegno di società e famiglia alle sue aspirazioni artistiche, non riesce a scrivere. Se nel racconto di Gilman la funzione repressiva e inibente esercitata dal marito medico è evidente nella sua pervicace opera di infantilizzazione e imbonimento, nel racconto di Fahey la svalutazione è più sottile e si svolge sul piano del gusto estetico. Il marito di Donna denigra, sminuisce e ridicolizza il gusto di lei in virtù del proprio status di architetto. Mark predilige interni di spartana e simmetrica eleganza, a suo dire un connubio di "classical detailing with modern minimalism"; Donna preferisce lo stile vittoriano, "a more feminine and eclectic mode of design" (Fahey, 2018a: 75). Nel controllo estetico che Mark esercita sullo spazio domestico in quanto architetto è possibile ravvisare quel potere maschile che, secondo Eva Figes, nel gotico classico si manifesta all'interno della casa, trasformando il senso di protezione e la sicurezza tradizionalmente rappresentate dalla dimora in un clima di sinistra oppressione (Figes, 1982: 75, cit. in Davison, 2004: 54). Va notato che Mark, diversamente dalla sfumatura ambigua che contraddistingue John di "The Yellow Wallpaper", non rappresenta di per sé un pericolo per Donna, un *villain* nel senso gotico della tradizione. Tuttavia, il testo sembra suggerire che la sua arroganza e il costante svilimento dei gusti di Donna, fino a confinare la sua libertà di espressione estetica in soffitta⁴⁵, contribuiscono a spingerla, come ultimo effetto, in quello stato interiore di frustrazione, ripiegamento e perdita di creatività che sfocia nel fantasticare sterile, abulico e solipsistico ispirato dal disegno nel muro.

Oltre a rimandare immediatamente ad un racconto appartenente alla tradizione del gotico americano, sui cui caratteri intrinsecamente nazionali si sono espressi critici come Elaine Showalter e Margaret Davison, il testo rievoca l'atmosfera di alcune narrazioni *pop* statunitensi anche per quanto riguarda il tema della grande casa infestata, acquistata da un professionista che si impegna ossessivamente per ripristinarne lo stile e gli interni originali⁴⁶, creando così le

⁴⁵ La netta separazione degli ambienti, dei relativi diritti d'arredo e della personalità ad essi associata contribuisce a rafforzare l'uso, evidenziato da Hock Soon Ng, di spazi sessualmente differenziati che nel gotico assumono carattere limitante e oppressivo (2015:13). Secondo Hock Soon Ng, l'immaginario che vede la donna come una personificazione della casa nella sua totalità (e viceversa) si delinea solo con la rivoluzione industriale; prima, a partire dal Rinascimento, le abitazioni del ceto medio-alto erano divise per occupazioni di genere (2015: 86): aree mascolinizzate, austere e imponenti come la sala da pranzo e il salotto, dove si conducono affari e lavita sociale, si contrappongono alle camere da letto e alle stanze da cucito e da disegno, più decorative e leziose (69). Fahey recupera in parte questa precedente divisione per presentare spazi domestici contesi, che non offrono alcun rifugio a protagoniste spesso vittime di violenza domestica e che si muovono da una stanza all'altra come in territorio nemico.

⁴⁶ È il caso, ad esempio, di narrazioni americane ispirate a storie vere come *The Amyville Horror* (1977) basato sui fatti accaduti al 12 di Ocean Avenue ad Amyville, nel Long Island. Più recentemente, nella serie

condizioni perché il soprannaturale possa manifestarsi nella dimensione attuale. Presente e passato si sovrappongono come stili stratificati nel corso dei secoli: la corsa a ricreare lo stile architettonico originario rappresenta il bisogno di ristabilire una storia (estetica) il più possibile autentica e non banalizzata da approssimazioni commerciali e *kitsch*. Per Mark è di fondamentale importanza che l'arredamento in stile vittoriano (tra i preferiti della sottocultura *goth*, intesa come “youth subculture that derives its visual style and preoccupations from gothic literary and cinematic tradition” (Spooner, 2006: 94)) non risulti pacchiano, e si assicura che i pezzi d'arredo siano originali d'epoca. Questa preoccupazione sembra riferirsi all'ansia riguardo l'autenticità estetica del gotico, dovuta alla sua natura intrinsecamente derivativa e alla tendenza a diventare, una volta assorbito e rivendicato dal consumismo *mainstream*, imitazione caricaturale di sé stesso: come osserva Spooner, l'immaginario del genere è ormai esibito nei contesti più disparati “as fake, as revival, as decor”⁴⁷ (35). Il recupero dell'autenticità attraverso un arredamento storicamente accurato permette ad uno specifico ambiente domestico di acquisire una dimensione diacronica, e quindi al passato di tornare a infestare il presente. La netta separazione degli ambienti, dei relativi diritti d'arredo e della personalità espressa in essi, inoltre, rievoca l'uso di spazi sessualmente differenziati che nel gotico assumono carattere limitante e oppressivo (Hock Soon Ng, 2015: 13).

televisiva *The Watcher* (2022), una famiglia trasferitasi in un'antica dimora riceve inquietanti lettere minatorie che hanno per oggetto la preservazione architettonica e stilistica della casa: anche questa serie è basata su eventi reali.

⁴⁷ In *Talisman*, l'artista e scrittrice Sara Baume rileva una simile imitazione anacronistica ed esteticamente discutibile nella miriade di nuove case costruite a immagine di antiche e grandiose dimore dell'aristocrazia *Anglo-Irish*, al posto del tradizionale *cottage* di campagna che è piccolo, discreto, funzionale e pittorescamente integrato nel paesaggio (Baume, 2019).

2.3 *Nothing on Earth* (2016) di Conor O'Callaghan: il gotico post-cattolico

L'analisi di alcuni racconti di Tracy Fahey, in particolare quelli inclusi nella raccolta *The Unheimlich Manoeuvre* (2018a), ha evidenziato come la periferia residenziale borghese, per la sua natura liminale, si presti particolarmente ad essere osservata attraverso un immaginario gotico in grado di svelare i lati oscuri della speculazione edilizia e le dinamiche di appartenenza e alienazione delle comunità periferiche, esprimendo le ansie contraddittorie legate ad un nuovo concetto di casa, ormai diventata un bene sinistro e infido, dal valore incerto e instabile.

Nonostante i racconti di Fahey trattino la goticizzazione della periferia in maniera più ampia e articolata, la dimensione spettrale del *ghost estate* era già emersa chiaramente in *Nothing on Earth*, un romanzo del 2016 di Conor O'Callaghan⁴⁸. Anche in questo caso troviamo un'estate eccezionalmente torrida dai tratti distopici, mentre l'ambientazione suburbana presenta un'atmosfera lontana dal brumoso paesaggio irlandese e più vicina al *southern gothic*, “where sunshine blinds unwitting characters to the presence of underlying mystery and menace” (Hogue, 2016: 189): sotto il sole torrido di un'Irlanda irriconoscibile, sottoposti all'erosione dell'incuria, i cantieri emanano la loro aura malsana e, nel loro erodersi inesorabile, come un'infezione spirituale invadono oggetti e persone.

La caratteristica distintiva è la voce narrante, inaffidabile, di un prete informato sui fatti. Le tematiche che possono essere evidenziate sono: la perdita d'autorevolezza e affidabilità della figura del religioso all'indomani degli scandali di pedofilia che hanno coinvolto la Chiesa; una connotazione della figura della bambina ambigua, riconducibile agli studi di Kincaid e Froud sull'*erotic innocence*; l'indefinitezza e la non comunicazione come elementi costitutivi del romanzo; la visione del *ghost estate* come rovina moderna e luogo liminale in cui riecheggia la *Great Famine*; un'estrema enigmaticità della trama e della componente soprannaturale, che sfidano l'esegesi del lettore sulla scia di riferimenti televisivi come *Shining* (1980) e *Lost* (2004-2010).

La storia ha inizio *in medias res*, nel momento in cui una ragazzina sui dodici anni, seminuda, sporca e spaventata, con il corpo pieno di scritte semicancellate, va a bussare alla porta di un prete cattolico, il quale costituisce la voce narrante del romanzo. Il prete si affretta a chiamare

⁴⁸ Conor O'Callaghan è nato a Newry nel 1968. Il suo secondo romanzo, *We Are Not in the World*, è uscito nel 2020.

la polizia e la domestica, preoccupato principalmente degli scomodi equivoci che potrebbero nascere nell'intervallo di tempo trascorso da solo con la minorenni. All'arrivo della polizia, che apprende che il padre della ragazzina è scomparso, il prete è circondato da una folla di curiosi e rifiuta numerose offerte di ospitalità alla bambina rimasta sola, minimizzando la questione (O'Callaghan, 2016: 9-17). Qui si conclude il racconto in prima persona del prete, e la narrazione prosegue presentando gli antefatti in tono onnisciente e impersonale. Il lettore scoprirà in seguito che si tratta del memoriale del religioso, che fornisce la sua versione ricostruendo gli eventi secondo ciò che gli avrebbe confidato la ragazzina.

La famiglia della bambina (padre, madre e una zia sorella gemella di questa: per ciascuno sono riportati nomi fittizi) è tornata nella cittadina irlandese d'origine dopo aver trascorso alcuni anni in Germania a seguito della drammatica morte dei genitori delle due donne (una tragedia alla quale si accenna solo con allusioni misteriose). Il motivo del ritorno non è mai chiarito, come molti altri segreti. La famiglia trova una sistemazione nell'unica casa completata nel cantiere incompiuto di un *ghost estate*, originariamente intesa come modulo da esposizione per l'intero complesso e quindi sommariamente arredata. Il padre, Paul, sembra provare un'attrazione repressa per Martina, l'esuberante gemella della sua compagna Helen che ha sempre abitato con loro, anche se si menziona un suo precedente matrimonio. Helen, da parte sua, sembra gradire le attenzioni di Flood, il losco e infido costruttore del complesso che si occupa di riscuotere l'affitto. Mentre l'estate straordinariamente rovente trascorre vuota, in una quotidianità sempre più precaria e arrangiata, nel cantiere incompiuto hanno luogo strani fenomeni. Le porte della casa si aprono e chiudono senza ragione; volti indistinti appaiono in giardino, ma è impossibile determinare se si tratti di apparizioni o del riflesso alle finestre; si sentono colpi alla porta, ma non c'è mai nessuno a bussare. Improvvisamente Helen, la madre, scompare senza lasciare traccia mentre passeggia tra le rovine e i calcinacci dell'isolato (21-55). La scomparsa, di cui nessuno in famiglia vuole parlare, sembra dare il via ad una serie di meccanismi compensatori e vagamente disturbanti, e la bambina viene inspiegabilmente chiamata dal padre e dalla zia col nome della madre scomparsa, diventando "Helen".

Lei e Martina trascorrono le giornate a rosolarsi al sole. La bambina è inoltre testimone di una situazione equivoca tra la zia e Paul nella camera da letto dei genitori, dopo la quale afferma di aver visto sua madre camminare in giardino, con il vestito che indossava al matrimonio della sorella tanti anni prima (un'occasione in cui l'interesse di Paul per Martina era risultato palese). Successivamente, anche la zia Martina scompare dopo aver fatto visita come ogni giorno al suo giovane amante Marcus, il guardiano alloggiato in una roulotte (56-80). Da questo momento la situazione prende una piega ancora più surreale. Marcus è

irreperibile, e suo zio conferma che si è trasferito da più di un mese. A chi faceva visita Martina nella roulotte? Paul perde il lavoro; nel timore che gli venga tolta la bambina, decide di non avvisare la polizia della scomparsa della cognata. Non potendo pagare le bollette, la fornitura d'acqua e corrente elettrica viene interrotta, per riattivarsi improvvisamente in modo stocastico. La siccità, inoltre, impone razionamenti idrici. Di ritorno da un'imbarazzante cena a casa del volgare e inopportuno Slattery, il proprietario del terreno su cui il complesso residenziale è stato costruito, anche Paul scompare all'interno dell'abitazione (81-109), e il racconto si ricollega all'incipit del romanzo in cui la bambina, rimasta sola, è corsa a cercare aiuto.

La narrazione riprende quindi in prima persona, con il punto di vista del prete. Secondo la sua versione, la polizia gli avrebbe indirettamente suggerito di accogliere la bambina a casa sua per la notte nella stanza degli ospiti, soluzione per la quale si sarebbe esplicitamente offerto, a patto che fosse presente anche la domestica. La domestica si dice prima disponibile, ma una volta messa a letto la bambina torna a casa sua, promettendo di ritornare la mattina seguente. La ragazzina trascorre così la prima notte a casa del prete sola con lui. Il giorno seguente, il prete raccoglie le confidenze della bambina, quelle che costituiscono la parte centrale del romanzo, e al momento di pensare ad una soluzione per il pernottamento, non riesce a contattare la polizia né la sua domestica, perché la linea telefonica non è funzionante a causa del temporale improvviso. Il prete si trova così, a suo dire, obbligato ad ospitare la bambina per un'altra notte per cause di forze maggiore. La ragazzina è molto scossa e ha paura di dormire da sola: ma il prete, che pure indugia ad osservarla in modo discutibile, è inflessibile; si ritira in camera e si chiude dentro a chiave. Quando la bambina si presenta alla sua porta durante la notte, piangendo e supplicandolo di farla entrare, lui, in preda agli scrupoli, non apre, nonostante ad un certo punto l'abbia sentita urlare (113-142). La mattina successiva la bambina è scomparsa, e il prete risulta il primo sospettato. Dopo l'intervento del fratello avvocato e in mancanza di qualsiasi prova certa, viene trasferito in una canonica italiana, nella quale trascorre i giorni in un sospetto anonimato, scrivendo le memorie che costituiscono il romanzo (145-174).

La struttura non lineare, la costruzione e la concatenazione delle scene rendono il romanzo estremamente visuale e, come nel caso di *City of Bohane*, particolarmente adatto ad una trasposizione cinematografica; anche i riferimenti più evidenti presenti nel testo si rifanno alla cultura televisiva.

Diversamente da quanto accade nel romanzo di Kevin Barry, però, qui numerosi elementi della narrazione concorrono ad alimentare una forte impressione di indefinitezza. La voce narrante, la cui psiche è costantemente tesa tra tentazioni sessuali, sensi di colpa e manie

di persecuzione, contraddice continuamente sé stessa. La questione della memoria fallace, spesso contestata alle vittime di abuso, in questo caso è limitata al prete sospettato, il quale potrebbe aver detto tutta la verità, o averla alterata scientemente, o essere convinto di una propria verità che non corrisponde a quella fattuale. La trama, inoltre, è percorsa da rivoli narrativi che sorgono e scompaiono in modo carsico senza mai acquisire una forma compiuta, un senso proprio. L'allusione alla tragedia che ha coinvolto i genitori di Helen e Martina, ad esempio, lungi dal fornire elementi chiarificatori, ha l'unico effetto di intensificare la sfumatura oscura della vicenda con la suggestione, mai comprovata, che le sparizioni abbiano radici profonde, genealogiche. Allo stesso modo, il senso di una e-mail della famiglia tedesca presso cui Helen lavorava, in cui si fa riferimento a dei non meglio specificati furti avvenuti anni prima, non viene mai chiarito. L'allusione ai furti, per quanto irrilevante nell'economia della trama, è inquietante perché lascia intuire un lato potenzialmente oscuro di Helen, l'unico personaggio la cui interiorità è risultata fino a quel momento accessibile. Le sue impressioni, le riflessioni e i processi mentali vengono infatti espressi con una trasparenza maggiore di quella riservata agli altri personaggi, e la sua scomparsa priva ulteriormente la narrazione di elementi coesivi. Abbandonando il racconto a punti di vista via via sempre più criptici e impenetrabili, la storia infittisce i suoi misteri invece di chiarirli.

Il prete inattendibile e l'innocenza erotica

A pregiudicare l'immediatezza della narrazione, inoltre, concorre il fatto che la maggior parte degli eventi è riportata tramite la testimonianza indiretta di un personaggio inattendibile. Questa scelta stilistica è particolarmente significativa se si considera, alla luce della tematica affrontata nel romanzo, l'importanza delle testimonianze nei casi di abuso, l'elusività dell'atto stesso del raccontare, e la fallacia della memoria (Mary Morrissy paragona il romanzo a *The Turn of the Screw* di Henry James⁴⁹). La parte centrale, in cui il prete racconta in terza persona ciò che sostiene gli abbia confidato la ragazzina, presenta la stessa caratteristica asettica e sconnessa "lacking any binding moisture" (O'Callaghan, 2016: 11) del modo di parlare di lei, e il filo

⁴⁹ Mary Morrissy, "Nothing on Earth: a kind of ghost story on a ghost estate", 10 aprile 2017, *The Irish Time*. Lo stesso schema di *The Turn of the Screw* – la presunta castità della voce narrante, bambini inquietanti, ambigui e tentatori, eventi passati che restano avvolti nel mistero – sembra essere stato applicato in termini attuali e irlandesi, e portato all'eccesso fino all'implausibilità. Il fatto che la bambina non abbia nome e che venga poi chiamata col nome della madre è particolarmente incredibile, ancor più se si considera il fatto che (diversamente dai bambini protagonisti delle prime tre storie di *Dubliners*, la prima delle quali, "The Sisters", racconta la morte di un prete nella cui malattia molti critici hanno visto i segni della sifilide) la bambina non racconta in prima persona. s. <https://www.irishtimes.com/culture/books/nothing-on-earth-a-kind-of-ghost-story-on-a-ghost-estate-1.3043587>

narrativo finisce così per polverizzarsi anch'esso tra le rovine erose, in una sequenza di eventi inconcludenti, dove l'aridità climatica rispecchia quella dei rapporti.

L'unica, presunta manifestazione emotiva del romanzo è problematica, inappropriata e sconveniente per via dei personaggi che coinvolge: lo sfogo della bambina (appena uscita dalla doccia, con addosso solo una felpa) che, piangendo seduta sulle ginocchia del prete, gli racconta ogni cosa. Ma anche questo fa parte del dubbio resoconto del religioso, e serve in parte a lusingare l'illusione ecclesiastica di poter rappresentare ancora un conforto. Nonostante ogni personaggio sia reso a suo modo vagamente sgradevole, come è caratteristico della *crunch lit*⁵⁰, la figura più controversa è certamente la sua. Premesso che la componente enigmatica resta tale da non poter nemmeno essere colmata da un'eventuale assunzione di responsabilità da parte del prete, è interessante notare come la sua situazione si comprometta irrimediabilmente già dalle prime pagine quando, di fronte alla sollecitudine dei vicini che si offrono di ospitare la bambina, il religioso declina tali proposte come qualcosa di non necessario, sminuendo il problema e dicendosi convinto che tutto si risolverà a breve. Ovviamente non sarà questo il caso, e ogni coincidenza e fraintendimento successivo, perfino il temporale improvviso dopo mesi di siccità, lo precipiterà inesorabilmente verso la rovina con deterministica e diabolica precisione, tanto da ricordare l'assurda catena di fatalità per cui, nel romanzo di Nabokov, Humbert Humbert finisce con l'aver Lolita in suo potere. Il prete paga il prezzo della sua arroganza, dell'essersi indebitamente e goffamente incaricato di una funzione che la Chiesa non può più permettersi di rivestire nell'Irlanda contemporanea: quella di guida, di rassicurante sostegno, di punto di riferimento. Mary Morrissy legge nella costruzione del personaggio del prete il tracollo conclamato della credibilità della Chiesa cattolica, e in un articolo dell'Irish Time si chiede: "Should we trust this priest, Conor O'Callaghan seems to be asking. Should we trust any priest?"⁵¹. È chiaro il riferimento ai numerosi scandali di abusi su minori emersi a partire dagli anni Ottanta e soprattutto Novanta, perpetrati sistematicamente nelle strutture a tutela dell'infanzia gestite da enti clericali, spesso con la collusione delle autorità governative.

Nel saggio *Erotic Innocence* (1998), Kincaid riflette su come la cultura occidentale, condizionata da un'idea del bambino di matrice romantica che lega indissolubilmente vulnerabilità, desiderio e innocenza, erotizzi paradossalmente l'infanzia nel momento stesso in cui proclama di volerla proteggere: "one reflex of our obsessive focus on protection is to

⁵⁰ La *Crunch lit*, termine che indica la fiction ambientata nell'era della crisi economica del 2007-8 e del mercato finanziario, presenta spesso personaggi maschili paternalisti, ridicoli nella loro sicumera, parodie di figure di potere inadeguate e avidi. Altro esempio irlandese è *The Devil I Know* di Claire Kilroy Cfr. Shaw, Katy, 2015, *Crunch Lit*, Chennai: Bloomsbury.

⁵¹ <https://www.irishtimes.com/culture/books/nothing-on-earth-a-kind-of-ghost-story-on-a-ghost-estate-1.3043587>

saturate children with a sexual discourse that inevitably links children, sexuality and erotic appeal” (Kincaid, 1998: 101). Da questo punto di vista, la posizione del prete è una trappola senza scampo né redenzione. Il suo immaginario erotizza irrevocabilmente la bambina nel momento stesso in cui percepisce la sconvenienza della situazione, a prescindere dal suo agire: dichiara infatti di essersi sentito colpevole già dopo aver disperso il capannello di curiosi. Constanza del Ríó utilizza la nozione di interpellazione di Althusser per indicare il processo con il quale il religioso è portato a soggettivarsi in base all’idea introiettata secondo cui, in quanto prete, è per certo un molestatore (del Ríó, 2019)⁵². È evidente che nei suoi autolesionistici e paranoidi conati di presunta sincerità il prete non riesce, o vuole dare ad intendere di non riuscire a distinguere tra ciò di cui la Chiesa è accusata, ciò che lui ha o non ha commesso e ciò che avrebbe o no voluto commettere, ed è l’insistenza sulla propria innocenza a rendere sospetta la sua versione, alla luce delle descrizioni erotizzanti nelle quali scivola. Lo scrutinio della pubblica condanna è così profondamente assimilato in lui da costituire una sorta di autocensore, di monocolo interiore che riesce contemporaneamente a giudicarsi, condannarsi e assolversi. Quando rivela di aver spiato la ragazzina e Martina prendere il sole in topless, confessa che a scuoterlo dalla scena è stato l’improvviso pensiero di come sarebbe apparso ad occhi altrui, se colto sul fatto: “There is something about the flesh of young womanhood, a carnality so intensely consuming as to be mostly ghostly. I could hardly draw my eyes away from it. But, as well as seeing them, I could also see myself watching them and how that would have looked to someone else who might have come along” (O’Callaghan, 2016: 123). La figura del religioso, ricorda Kincaid, è paradossalmente associata ad una lunga tradizione di lussuria, a partire dalle salaci novelle medievali passando per il romanzo gotico, anglosassone e anticattolico di Lewis, *The Monk*⁵³: “Priests especially are devised as the the only nonsexual beings in our culture except for children and are thus nearly as vacant and erotic” (Kincaid, 1998: 221). È evidente che il prete tende ad erotizzare gran parte di ciò che lo circonda: ma nel modo in cui, nello specifico, il suo racconto erotizza la figura della bambina, sono ravvisabili molti dei processi proiettivi identificati da Kincaid: “I did think about her. If I’m guilty of anything else, I’m guilty of that. I’m guilty of thinking about the girl in bed in the room across my own. I am a man as well, after all. ... She was as pitiful as she was pretty, and

⁵² Articolo consultabile, non pubblicato, 18th ADEI International Conference, Universidad de les Illes Balears, maggio 2019.

https://www.academia.edu/71065772/What_makes_for_a_grievable_life_Nothing_on_Earth_by_Conor_OCallaghan

⁵³ È interessante, a questo proposito, notare come l’anticattolicesimo del gotico anglosassone delle origini sia riemerso carsicamente nel gotico irlandese contemporaneo.

she was pretty in spades. There was something in that combination, at my mercy, that I could not help imagining” (O’Callaghan, 2016:141).

La bambina rappresenta dunque la “innocence in need, crying for hugs and comfort” (Kincaid, 1998: 64), la cui vulnerabilità è accentuata dall’inglese stentato, un tratto di per sé infantilizzante. Kincaid insiste sul concetto di innocenza e su come la sua stessa definizione comporti un negativo, un vuoto, l’assenza di determinate caratteristiche che pertengono invece al mondo adulto. Questa *empty innocence*, continua, costituisce uno spazio vacante idealmente perfetto, sul quale l’adulto può proiettare il proprio desiderio idealizzante e ambiguo (17). L’infante che ha bisogno d’aiuto è sì soccorso, pulito, rivestito e ricoperto d’attenzioni; ma la gratitudine che è in grado di dimostrare è limitata, e il bambino non attrae più solo il desiderio sublimato dell’adulto ma anche il suo risentimento, e l’atteggiamento diventa ambivalente (67), fino a che “child imperiling can turn to voyeuristic sadism, child adoring to child despising” (129). Quando il prete, messa a letto la bambina e ritiratosi nella sua stanza⁵⁴, la sente gridare e picchiare alla sua porta, confessa che “I, to my eternal shame, was too scared to go and face whatever demon was on my landing” (O’Callaghan, 2016: 142). La soluzione al cortocircuito provocato dall’interiorizzazione della pubblica condanna alla sua categoria e dalle aspettative contrastanti che lui stesso ha proiettato sulla bambina è, dunque, demonizzare quest’ultima, prima ancora della forza misteriosa che l’avrebbe fatta sparire.

Froud (2017) nota che la proliferazione di immagini di bambini, in particolare di *lost children*, una caratteristica della cultura contemporanea, va ricondotta alla saturazione di significati che investono l’immagine del bambino: “It is perhaps this excess of image which results in so many child characters in literature and film which embody the supernatural or ghostly. The figure of the child is a site without borders and is victim to the rampant imaginings of adults readers and viewers” (Froud, 2017: 120). La bambina raccontata dal prete rappresenta il futuro, e come tale anche il tacito rimprovero all’eredità del presente; è indifesa ma stranamente potente, bisognosa ma riservata, infantile ma anche precoce, vittima e carnefice, scomparsa eppure costantemente presente. Il suo aspetto trascurato e contraddittorio la rende sia il prodotto che il riflesso dello stato del *ghost estate* in cui vive, e ribadisce la sua indefinitezza e mancanza di confini (Workman, 2021: 285). Come osserva Kincaid, “‘the child’ is a product of ways of perceiving, not something that is *there*. And we perceive what we want to, what we desire” (1998: 19). La bambina rappresenta dunque lo specchio perfetto in cui l’enigmaticità della trama si riflette in tutta la sua ambiguità.

⁵⁴ (“‘Can I sleep in your room?’ ... I was at my wits end. I did want to protect her, but I needed to protect myself too” (O’Callaghan, 2016: 140))

L'impossibilità comunicativa

La mancanza di una logica consequenziale nel romanzo non richiama tanto la sospensione dell'incredulità richiesta dal fantastico, quanto piuttosto l'accettazione dell'insensatezza di eventi privi di scopo. L'autore non sembra avere nessun interesse a sopperire alla mancanza di spiegazioni e la disconnessione si estende dal linguaggio ai rapporti interpersonali. A questo proposito è utile notare ciò che Lauren Stephenson ha evidenziato riguardo i personaggi di un sottogenere cinematografico, l'*hoodie horror*, dove, nell'ambientazione suburbana britannica, in una realtà sociale problematica, impoverita e fortemente classista, dialoghi e relazioni risultano totalmente vuoti perché privi di ogni "connection or emotion" (Stephenson, 2020: 279). L'ambiente del *ghost estate* irlandese, pur presentando retroscena e problematicità sociali diverse da quelle della periferia inglese, condivide con questa il contesto ambientale rovinoso e il degrado di piani edilizi inadeguati, in cui lo stato di abbandono è prodromo di una più pervasiva erosione psicologica, interpersonale e sociale che manifesta tra i primi sintomi la mancanza di una comunicazione efficace. Come osserva Justine Jordan, i pochi vicini con cui la famiglia di *Nothing on Earth* si relaziona, pur se cordiali, ricorrono costantemente a lemmi arcaici, "stock Irish phrases they haven't heard for years. 'You're very good,' everyone tells them. 'You're great.' But they're not great, at all. The text is scattered with misheard or archaic words which reinforce the uneasy sense of the past swelling into the present, of "a tide of unmentionables rising around them"⁵⁵(Jordan, 2016). Il profondo significato allusivo di tali espressioni, risultato di consuetudini stratificate, è precluso alla famiglia da poco rimpatriata: resta loro accessibile solo quello letterale in tutta la sua conclamata, evidente inadeguatezza.

L'impossibilità per gli esterni di comprendere il codice dei *locals* è un tratto ricorrente nelle narrazioni *folk horror* e *southern gothic*, dove si manifesta una tensione tra residenti e nuovi arrivati; ma in questo caso la problematica è pervasiva ed è evidente soprattutto all'interno dello stesso nucleo familiare. L'atto sessuale tra Helen e Paul, ad esempio, è descritto in modo da annientare qualsiasi implicazione di intimità e di rapporto biunivoco: "Whenever they made love, they often seemed to talk about Martina at the same time... Or was it the other way around? Was it that whenever they talked about her sister in bed, they ended up doing it?" (O'Callaghan, 2016: 35). Né Helen, né Martina, né Paul sono in grado di comunicare tra loro, e il loro rapporto è costellato di rancori e non detti. La ragazzina è cresciuta in Germania e si

⁵⁵ Justine Jordan, *Nothing on Earth* by Conor O'Callaghan review-a disturbing, elusive debut, *The Guardian*, 15 luglio 2016. <https://www.theguardian.com/books/2016/jul/15/nothing-on-earth-by-conor-ocallaghan-review>

esprime in un inglese spigoloso e scarno: “Her English had a sort of freeze-dried quality. It was as if her every phrase had only just been taken out of the vacuum packing it had lain in for years, and was found to be almost too well preserved. It felt parched and brittle, lacking any binding moisture” (11). Il suo isolamento è ribadito nelle espressioni fatiche che ripete incessantemente durante una videochiamata con la sua amica in Germania, attraverso una rete aperta e instabile, cercando di stabilire un impossibile contatto. Per Simon Workman le parole scarabocchiate alla rinfusa sul suo corpo “invoke the slipperiness of language in the text”, un esempio di come nel romanzo linguaggio, identità e azioni sfumino e si dissolvano l’uno nell’altro fino a scomparire (Workman, 2021: 285). La pelle, che nel gotico rappresenta, secondo Jack Halberstam, l’ultimo confine che protegge il corpo, dovrebbe avere una funzione delimitante e difensiva, in grado di definire nettamente ciò che è fuori e ciò che è dentro. In questo caso, esposta nella sua vulnerabilità, fallendo ne comunicare con segni sconnessi e frantesi, la pelle della bambina manifesta quel cortocircuito tra ambiente esterno ed interno che costituisce la realtà trascurata del *ghost estate*: “slowly but surely the outside becomes the inside and the hide no longer conceals or contains, it offer itself up as a text, as a body, as a monster” (Halberstam, 1995: 7, cit. in Stephenson, 2016: 198). Non può esserci privacy né identità in ciò che è incompiuto, posticcio, poroso, liminale; lo stesso concetto di casa, e per estensione di famiglia e di persona, risulta inevitabilmente violato, eroso, contaminato, e l’individuo finisce per scomparire, letteralmente assorbito, bruciato dal luogo e dal contesto⁵⁶. Ciascun personaggio sembra infatti fondersi nell’altro: le due gemelle, Helene e Martina, vengono continuamente confuse; Martina entra metaforicamente nel letto di Paul ed Helen, come un’altra versione di lei. Scomparsa Helen, la figlia assume il nome della madre; scomparsa Martina, si veste e si trucca come la zia. Durante la cena, l’inquietante moglie di Slattery, il proprietario del terreno, non fa che ripetere a sproposito il nome “Paul”, come un disco rotto; non è chiaro se si riferisca al padre della bambina, o se anche Slattery si chiami Paul.

L’impossibilità di una vera comunicazione è ribadita anche tra personaggi legati da una qualche sottile affinità o simpatia. Quando Helen cerca di spiegare la sua intima percezione degli oggetti domestici appartenuti ad altri come di cose vive e vitali (“the noise from things that once belonged to others” (Callaghan, 2016: 33)), non solo la sua famiglia la liquida con sufficienza, ma neppure Flood, che sembra avere un debole per lei e sul quale lei stessa si sofferma spesso a fantasticare, mostra di aver compreso minimamente il suo pensiero. La riflessione di Helen sul valore delle cose usate da altri è cruciale, perché è proprio a partire dalla

⁵⁶ Constanza del Río sostiene che la sparizione di Helen, Martina e Paul è in qualche modo legata alle temperature distopiche e identifica, in prossimità di ciascuna scomparsa, elementi che richiamano bruciature e luce infuocata: il prete stesso, quando sogna la bambina, al suo posto vede un cratere annerito (del Río, 2019).

constatazione che quegli stessi oggetti sono in realtà posticci, da esposizione, una mera simulazione di vita vissuta, che il romanzo sviluppa, a partire dal concetto della *show house* e per estensione del *ghost estate*, l'idea di ciò che avrebbe dovuto essere e non è mai stato: “The things of a show house belonged to lives that should have happened but never did. They gave off no noise at all, and that was more deafening than anything” (33).

Fenomeni soprannaturali nelle rovine contemporanee

L'ontologia dei fenomeni inspiegabili è, come la comunicazione, confusa, dubbia, liminale. Mary Morrissy riassume così il romanzo: “In this novel, the ghost estate is haunting and haunted. It becomes a liminal space into which and from where people disappear, without explanation. The place literally swallows them. And all that is left are vague ghostly impressions⁵⁷.” (Morrissy, 2017). La vaghezza di queste manifestazioni soprannaturali è essenzialmente *eerie*, ovvero, secondo la definizione di Mark Fisher, riguardano “a *failure of absence* or...a *failure of presence*. The sensation of the eerie occurs either when there is something present where there should be nothing, or there is nothing present when there should be something.” (Fisher, 2016: 61). La descrizione del cantiere semi abbandonato in cui vive la famiglia gioca su entrambe queste sfaccettature, mettendo in evidenza sia la presenza umana in un ambiente incompiuto, deteriorato e isolato, inadatto quindi alle attività quotidiane, che l'assenza di queste stesse attività in un contesto originariamente pensato e pianificato per accogliere famiglie. Attorno e all'interno delle case vuote impera e dilaga, quasi dotato di vita propria, l'infinito e infestante lascito degli scarti edilizi; polveri, imballaggi, laterizi inutilizzati, cavi scoperti, il tutto esposto a temperature distopicamente sopra la media. La ferita visiva del cantiere, nel quale si è costruito con frettolosa superficialità, è evidenziata ironicamente dall'ostentata sollecitudine con cui il costruttore Flood compie inconsistenti tentativi di miglioramento spostando compulsivamente cavi e rifiuti vari, senza peraltro apportare nessuna differenza apprezzabile. Il cantiere incompiuto è la quintessenza dello spreco, dove gli errori vengono mascherati da una patina mistificatoria (come l'insistenza di Flood nel millantare nuove fantomatiche famiglie che si trasferiranno di lì a poco): ma il mostro edilizio occupa prepotentemente lo spazio e non può, in alcun modo, essere nascosto alla vista.

⁵⁷ Mary Morrissy, “Nothing on Earth, a kind of ghost story on a ghost estate”, *The Irish Times*, 10 aprile 2017 <https://www.irishtimes.com/culture/books/nothing-on-earth-a-kind-of-ghost-story-on-a-ghost-estate-1.3043587>

La nube di materiale semi-eroso, nella siccità dell'estate innaturalmente afosa, assume i tratti biblici di un flagello. Se la rovina del gotico classico rappresenta il trionfo romantico della natura sull'opera dell'uomo (Stone, 2019: 10), la rovina del *ghost estate* non ha nulla di sublime: esteticamente priva del fascino della storia, invade l'ambiente circostante con i rifiuti inquinanti dell'antropizzazione contemporanea. Non si armonizza pittorescamente al paesaggio irlandese, ma si deteriora sotto i raggi implacabili del sole e assume dei tratti parassitari, invadendo gli spazi domestici e i corpi. Durante l'incresciosa cena a casa di Slattery, infatti, la ragazzina inizia improvvisamente a vomitare i detriti del quartiere: "with the second substantial heave came stuff other than food or bile. There was dust in there, saw-dust. There were also tiny shards of wood, masonry and steel" (O'Callaghan, 2016: 104). Il preoccupante rigetto di elementi inorganici richiama l'idea di qualcosa di innaturalmente malsano, oltre a rientrare tra gli effetti speciali di una nutrita tradizione, soprattutto cinematografica, sulla possessione demoniaca. Dopo la cena, la bambina chiede al padre se crede nell'esistenza dei demoni e questi risponde evasivamente "I believe...that, if we don't believe in demons, they won't believe in us" (107), rinforzando di fatto l'immagine del *ghost estate* come soglia tra due mondi speculari, che si osservano e percepiscono reciprocamente. Come nel racconto di Tracy Fahey "Ghost Estates, phase II", anche in *Nothing on Earth* sono disseminate suggestioni che rendono il cantiere abbandonato una soglia invisibile oltre la quale, in un'altra dimensione, misteriose forme di coscienza spiano in agguato. Si sente spesso battere forte alla porta d'ingresso, di notte, come se qualcuno cercasse disperatamente di entrare, e Paul è convinto in più occasioni di sentire gozzovigliare gli operai polacchi della casa di fronte, tanto da non riuscire a dormire. Ma quando, esasperato, decide di andare a suonare alla loro porta, vi trova un silenzio improvviso, e il suo stesso riflesso a fissarlo dal vetro polveroso di un interno indubbiamente disabitato.

Il testo menziona narrazioni *pop* apparentemente decontestualizzate, ma fortemente radicate nell'immaginario contemporaneo di argomento soprannaturale. Il bacino culturale a cui attinge O'Callaghan sembra più vicino a cinema e serie TV che alla letteratura: un esempio indicativo è la proiezione del film *Shining* (1980) di Stanley Kubrick, remake del romanzo di Stephen King del 1977, il giorno in cui Helen e Martina decidono di andare al cinema. Del film non viene indicato il titolo, ma solo un breve, inconfondibile accenno alla trama che si interrompe sulla comparsa inquietante delle due gemelline, la cui entrata in scena fa sobbalzare le gemelle Helen e Martina. Successivamente, la misteriosa scritta che Martina vedrà comparire sulla polvere della finestra di casa, "so be it" scritto al contrario in modo da poter essere letto solo specularmente, ricorda la scritta *REDRUM* ("murder") del film. Come in *Shining*, inoltre,

dove la tempesta taglia il collegamento radiofonico isolando completamente l'hotel, in *Nothing on Earth* la pioggia improvvisa provoca un guasto alla centrale telefonica rendendo di fatto impossibile, per il prete, contattare la polizia e comunicare la presenza della bambina sola a casa sua.

Shining presenta diversi elementi che possono aiutare a gettare una luce interpretativa sul romanzo di O'Callaghan. Il film, il cui enigma centrale resta irrisolto, è ambientato in un vecchio hotel abbandonato, l'Overlook Hotel, che Mark Fisher descrive con efficace sintesi come una sorta di "recording system" in cui atrocità e sofferenze verificatesi nell'edificio vengono accumulate e riprodotte dai sensibili apparati psichici dei personaggi, in particolare da quello del bambino (Fisher, 2016: 102). Luckhurst definisce l'hotel un "insubstantial and timeless world, in which there is no difference between present, past or future" (Luckhurst: 2013: 67). Alcune di queste suggestioni possono essere riviste in *Nothing on Earth*, il cui spazio abitativo abbandonato e liminale (il *ghost estate*) ricorda, per impersonalità e precarietà, un hotel disabitato nel quale la famiglia vive con mobili e oggetti non propri e dove la bambina potrebbe essere capace (tra le tante ipotesi) di catalizzare e manifestare le memorie violente di cui il luogo è impregnato. Pur essendo un prodotto contemporaneo, l'immagine del *ghost estate* include una dimensione mnemonica. Secondo l'economista David McWilliams, gli immediati precursori dei *ghost estate* sono i villaggi abbandonati della *Great Famine*, simboli di una sorta di genocidio⁵⁸ annunciato da malagestione e avidità⁵⁹ (McWilliams, 2006, cit. in Workman 2021: 283 e Fahey, 2017: 168). Anche l'artista Brian Dillon vede nella rovina, inclusa quella dell'*estate*, una potente multidimensionalità semantica;

The ruin traffics with more than one timeframe: it arrives from the past, but incomplete; it may well survive us, or slump into vacancy before our eyes; it stands as a warning for our own futures; it leaves room, among its empty vaults and vistas, for the invention of a new future; and most unsettlingly perhaps, it conjures a future past, the memory of what might have been (Dillon 2014: 48, cit. in Workman, 2021: 282).

⁵⁸Si tratta di una definizione di Manchán Magan, per cui "the situation was closer to genocide: an elite class chose to withhold food from the poorest, who they regarded as an encumbrance to progress" (2022: 197). Magan porta l'attenzione sulla mancanza di una vera e propria commemorazione della *Great Famine* (in gaelico *An Gorta Mór*), il cui trauma non elaborato ha lasciato però tracce evidenti nel paesaggio, nei villaggi abbandonati, nei muretti di pietre e nelle strade che non portano da nessuna parte, costruite dai poveri in cambio di una magra razione di cibo: "Whole villages were wiped out in the western counties, as were many scattered settlements and cultivated fields in more remote areas. Most of the less fertile upland fields have been idle ever since. Cities such as Dublin, Belfast and Cork grew as thousands rushed to escape hunger and build new lives for themselves away from the soil that they no longer had trust in. It caused a generation to lose their confidence in the land, alienating them from what had been a life-giving force and the basis of their existence" (197-8).

⁵⁹ Tracy Fahey sottolinea come la grande carestia e i *ghost estate* siano entrambi fenomeni legati a forze capitaliste straniere, "causing a repercussive effect on dispossession, eviction and abandonment of homes" (Fahey, 2017: 168).

Il *ghost estate* del romanzo enfatizza questa visione e si presenta come l'inquietante prodotto di stratificazioni storiche: non solo ospita i fantasmi del futuro e delle vite che non accoglierà mai, ma è costruito su un'antica proprietà Anglo-irlandese⁶⁰, "thus evoking the spectral presence of victims of colonial rule, most obviously those who disappeared from the land with the Famine." (Workman, 2021: 286). Nel romanzo questa idea di privazione e impotenza è chiaramente ravvisabile nello stato in cui viene rinvenuta la bambina. Quando il padre viene licenziato perché l'azienda americana in cui lavora sarà delocalizzata, lui e la figlia vivono di stenti, con il frigo vuoto e senza poter pagare le utenze: poco dopo arriverà l'avviso che la casa è stata pignorata. Il tacito riferimento alla grande carestia, inoltre, complica il quadro soprannaturale, se si considera la ricchezza del folklore che ruota attorno al concetto di *Great Famine* rafforzando l'idea, nell'immaginario collettivo, di una costante interazione tra defunti, luogo della morte e viventi⁶¹ (Davis, 1996: 42).

Alcune semi-rivelazioni sulle memorie del luogo si possono intravedere durante l'incresciosa cena a casa di Slattery, ma restano in gran parte occultate. La prima riguarda il presente: Flood, il *property developer*, si è reso irreperibile per sfuggire ai creditori. La seconda riguarda il passato familiare di Helen e l'innominabile morte dei suoceri di Paul, che Slattery, per la seconda volta, afferma di aver conosciuto, rinnovando la possibilità che la vicenda potrebbe avere una radice familiare e scatenando in Paul un'imbarazzata paranoia che culmina nella constatazione di quanto poco, in realtà, ne sappia lui stesso. Infine, Slattery rievoca il passato bellico del luogo e chiama il cantiere col suo nome da campo di battaglia, "Flanders field", sfoggiando un bottino di inquietanti cimeli di guerra (tra cui una maschera a gas che Paul è forzato a indossare, restandone intrappolato per alcuni interminabili minuti). L'atteggiamento di Slattery e sua moglie verso Paul ha qualcosa di sadico, disturbante e inopportuno che, nell'assurdità della situazione, ricorda vagamente la classica situazione delle narrazioni *folk-horror* in cui i *locals* si prendono crudelmente gioco del protagonista esterno; ma ricorda anche il modo in cui i fantasmi che infestano l'Overlook Hotel di *Shining* snocciolano terribili indizi che un abbruttito Jack Nicholson non riesce a collegare. A differenza del soprannaturale affollamento dell'hotel di Kubrik, però, e dell'irrequietezza dei suoi personaggi, il *ghost estate* di O'Callaghan è disperatamente vuoto, i suoi abitanti svuotati a loro volta, la loro interiorità inaccessibile.

⁶⁰ Anche in *The Devil I Know* di Kilroy l'Ascendancy Anglo-Irlandese gioca un ruolo fondamentale nella genesi del *ghost estate*.

⁶¹ *Fèar Gortach*, "the hungry grass", per il folklore è l'erba che cresce lì dove è caduta una vittima della grande carestia. Secondo altre fonti, dato che le bare delle vittime erano trasportate per lunghe distanze, ogni posto in cui i trasportatori si sono fermati per riposare posando la bara a terra è in grado di provocare i morsi della fame a chiunque vi cammini sopra. (McGowan, 2006: 88).

Un altro riferimento particolarmente indicativo è quello a *Lost*, una serie andata in onda dal 2004 al 2010 e che il custode Marcus sta guardando nella roulotte in compagnia di Martina, quando Helen va da lui a lamentarsi della scarsa vigilanza nel cantiere e dell'intruso che sembra aggirarsi in giardino (O'Callaghan, 2016: 44). La trama di *Lost* è estremamente enigmatica: l'aereo di una compagnia australiana precipita in mare, e i quarantotto sopravvissuti trovano rifugio su un'isola apparentemente deserta. Eventi inspiegabili, amicizie, tensioni e segreti che costellano le vite di ciascun personaggio creano una storia intricata e complessa che si conclude lasciando diversi interrogativi irrisolti. A proposito di questi ultimi, nella sua analisi della serie, Cornillon osserva che i personaggi di *Lost* commettono lo stesso errore a cui sono soggetti gli spettatori, ovvero tendono a riporre troppa fiducia nell'ermeneutica, nei simboli e nei segni, ricercando un sistema coerente e sotterraneo che leghi gli eventi tra loro e possa fornire una spiegazione. Questa prospettiva, sostiene Cornillon, si rivela inadeguata a comprendere la narrazione; gli indizi non sono che dettagli fuorvianti che deviano l'attenzione dal vero senso delle vicende, ovvero la connessione emotiva che lega i personaggi attraverso gli eventi drammatici che li coinvolgono: “the show tells the story of a community as it is built, through the transformation of perspective. Thus, it is not a formalist game or enigma but an initiatory path—the experience of a mystery to which one must ultimately give in to make sense of the show” (Cornillon, 2016: 1). L'omaggio di *Nothing on Earth* ad una serie che si presenta inizialmente come un enigma rompicapo e il cui messaggio definitivo, secondo Cornillon, sembra invitare alla sospensione dell'analisi e alla consapevolezza “that even if it may not be possible to know all the facts, it is always possible to love” (9), è significativo. Se in *Lost* l'intensità drammatica e i forti legami affettivi tra i personaggi fungono da compensazione per una comprensione fattuale irraggiungibile, in *Nothing on Earth* (nel quale, allo stesso modo, gli indizi risultano parziali, contraddittori e fuorvianti) l'assenza di autentiche manifestazioni emotive e l'inaccessibilità dei personaggi rendono impossibile non solo la risoluzione del mistero, ma anche la sua accettazione in quanto tale nel nome di una dimensione empatica e affettiva. Se in *Lost* vi è la costruzione frastagliata di una comunità, quella di *Nothing on Earth* si è già dissolta in un ambiente indifferente, ostile all'uomo e all'aggregazione, presieduto da una figura religiosa insignificante.

Riassumendo la mole di teorie complottiste e interpretazioni occulte che circondano il film *Shining*, Luckhurst enuncia un'osservazione che può ritenersi valida anche per *Lost* e certamente per *Nothing on Earth*: “This is in the nature of paranoid readings; *Shining* does to its viewers what the hotel does to its visitors – it makes them shine on things glimpsed that were perhaps never there, or where there all along, hiding in plain sight” (Luckhurst, 2013: 11).

2.4 Il *weird* rurale e ctonio di Sue Rainsford: *Follow Me To Ground* (2019)

Se *Nothing on Earth* di Callaghan ha mostrato la dimensione indecifrabile e inquietante di ciò che accade sulla superficie di un *soil* invaso e snaturato da nuove rovine moderne, una versione altrettanto oscura e misteriosa di ciò che avviene sottoterra si può trovare in *Follow Me To Ground* (2019) di Sue Rainsford⁶².

Il *soil* della tradizione irlandese viene qui stravolto in una versione *weird* di sé stesso, all'interno di una sottocornice di realismo magico e *folk horror* con tratti gotici. L'elemento della terra è funzionale a evidenziare la predominante tematica *gender*: elementi riconducibili al folklore pongono l'accento sulla questione della libertà sessuale e dell'autodeterminazione femminile, scardinando il codice morale sotteso in molte narrazioni folk attraverso la demolizione dello stereotipo della guaritrice. La pervasività della componente erotica e il tema dell'incesto sono riconducibili al bisogno di appartenenza, alla fascinazione per la profondità dei legami di sangue e per il l'aspetto più biologico del processo generativo, con una smitizzazione della gravidanza e della maternità.

La vicenda è ambientata in un villaggio rurale, in un periodo storico non chiaramente identificabile ma compatibile con l'Irlanda post-bellica: ci sono furgoni, le donne guidano, ma indossano soltanto lunghi abiti e grembiuli. Il lavoro nei campi sembra essere l'unica occupazione possibile. Anche in questo caso, come in *Nothing on Earth* di O'Callaghan e nei racconti di Tracy Fahey, la vicenda si svolge sullo sfondo di un'estate eccezionalmente rovente: il clima descritto è torrido, il sole implacabile, il calore insopportabile (Rainsford: 2019: 88; 127; 129). I vari personaggi che interrompono la narrazione in prima persona della protagonista mostrano la tendenza della fiction irlandese *Post-Millennial* a dare voce ad una dimensione narrativa più corale⁶³.

Ada e il suo creatore, Father, sono due guaritori che forniscono le loro prestazioni agli abitanti del villaggio, che chiamano tra loro *Cures*. Ada è la voce narrante, ma l'intreccio è intervallato da capitoli corali in cui vari personaggi forniscono a turno la propria opinione su Ada e Father. I due, pur avendone le sembianze, non sono esseri umani; Father, nelle notti di luna, si trasforma e corre nella foresta come un animale selvatico, ed è stato lui a creare Ada

⁶² Sue Rainsford vive e lavora a Dublino, dove si occupa di scritti d'arte contemporanea. Il suo secondo romanzo, *Redder Days*, è uscito nel 2021.

⁶³ Altro esempio significativo è *The Spinning Heart* (2012) di Donal Ryan.

a partire da alcuni rami lasciati maturare sottoterra. Entrambi invecchiano molto lentamente e non hanno bisogno di mangiare.

La loro attività è legata, in qualche modo misterioso, ad un particolare pezzo di terra che si trova nel loro giardino e che sembra dotato di vita propria. Una parte della terra (*Burial Patch*) ha funzioni curative: i *Cures* vengo addormentati, i loro corpi aperti, gli organi ripuliti e, se necessario, una volta ricuciti vengono interrati in una sorta di letargo, finché la guarigione non è completa; l'altra zona di terreno, invece, *Ground*, è pericolosa e mostra pulsioni aggressive, distruttive e divoranti.

Ada esce spesso per incontrare segretamente Samson, un ragazzo del posto. Father non vede di buon'occhio la frequentazione: secondo lui Samson ha qualcosa che non va, e non del tipo che possa essere sistemato con un trattamento (82-83). Le guarigioni, infatti, sono efficaci solo sulle malattie strettamente fisiche, non sui problemi mentali e le perversioni. Il problema di Samson, sostiene Ada, è sua sorella maggiore, Olivia; una donna bellissima e infida, rimasta da poco vedova, incinta, del rampollo di una ricca famiglia. Morto il marito, la suocera l'ha cacciata da casa e Olivia vive ora a casa del fratello, dormendo nel suo stesso letto. Samson ne è ossessionato; parla delle prepotenze che lei gli infligge sin da bambino paragonandola a Sister Eel, una mostruosa e leggendaria anguilla che vive nel lago (35; 86-87).

A questo punto è già evidente al lettore che Olivia non è incinta del defunto marito, ma del fratello. Ada, tuttavia, pur percependo Olivia come una rivale, non formula ancora chiaramente questa consapevolezza. Samson le propone di fuggire insieme: Ada prima rifiuta, perché non può lasciare né Father né il pezzo di terra (63), poi ci ripensa e sembra accettare (97). Quando Samson viene a prenderla per scappare via, però, approfittando dell'assenza di Father, Ada lo colpisce alle spalle e lo fa cadere nel terreno più turbolento, che lo inghiotte (105-106). Ada non fornisce subito spiegazioni chiare per il suo gesto, ma si evince che, non potendo allontanarsi dal terreno, ha preferito sottrarre Samson all'influenza della sorella, nella speranza che una lunga permanenza sottoterra lo curasse da quel qualcosa che Olivia ha corrotto in lui, ma soprattutto lo rendesse un po' meno umano, un po' più simile a lei. Da questo momento la situazione precipita. Qualcosa nei poteri di Ada è stato compromesso; fa fatica ad addormentare i pazienti, è debole, stanca. La sua angoscia aumenta quando una delle sue pazienti più assidue, Lorraine, nel sonno inizia a lasciarsi sfuggire parole e spezzoni di frasi che Samson aveva rivolto a Ada durante i loro incontri (137-140). Lorraine, particolarmente ricettiva, è l'antenna attraverso cui Samson cerca di mettersi in contatto con Ada da sottoterra. Quando un bambino che Ada in condizioni normali sarebbe riuscita a salvare le muore tra le braccia, anche Father si accorge che qualcosa non va (150-154). Poco dopo, Samson invade il

corpo di Lorraine e si manifesta a Ada in tutto il suo rancore, sgomento e confusione. Ada è obbligata a raccontare tutto a Father, che ha assistito alla scena. Lorraine è in fin di vita, schiacciata dalla possessione di Samson, e il suo corpo va occultato (160-165). Ma quando Father si mostra risoluto a sbarazzarsi definitivamente anche di Samson perché la sua presenza guasta il terreno, Ada si ribella e lo uccide (167-172).

Da questo momento Ada vive sola, senza più ricevere pazienti, nell'attesa che Samson sia pronto a riemergere. Gli anni trascorrono, Olivia è morta, e il figlio che ha avuto con Samson, ormai più che ventenne, fa visita a Ada: vuole sapere che fine abbia fatto suo padre. Risulta evidente, a questo punto, che i monologhi dei personaggi che intervallano la narrazione stavano rispondendo alla sua indagine. Avvertendo la presenza del figlio, Samson, ormai senza quasi più nulla di umano, emerge dalla terra dopo decenni. Il romanzo termina con questa scena; di fronte all'incognita, al pericolo costituito da Samson e dalla sua rabbia, tutto ciò che Ada prova è il sollievo di non dover più attendere (177-194).

La vicenda si caratterizza per il tono *weird*: lo speciale pezzo di terra e le profonde forze ignote che lo muovono creano infatti un senso di perplessità e disorientamento nel lettore, come se fossero difficilmente riconducibili a un paradigma conosciuto ma evocassero, invece, un forte senso di alterità, qualcosa di incommensurabile e mostruoso.

Il *weird*, nella definizione di Mark Fisher, è un particolare modo letterario di trattare ciò che è strano e inusuale. Come osserva il critico ricordando che Lovecraft, nei suoi racconti, ha sempre bisogno di stagliare una figura umana di fronte ai suoi "indescrivibili" orrori cosmici (Fisher, 2016: 23), il *weird* richiede che l'elemento ordinario e quello straordinario siano accostati affinché il rapporto delle proporzioni tra i due possa manifestarsi in tutta la sua disturbante aberrazione, suscitando un senso di *wrongness*: "a weird entity or object is so strange that it makes us feel that it should not exist, or at least it should not exist here" (15). È principalmente l'accostamento del *soil* mostruosamente vivo alla sonnacchiosa vita quotidiana sullo sfondo a rendere *weird* il romanzo; in confronto alla dimensione ctonia e ai cicli temporali abnormi del terreno, la vita umana risulta insignificante. Tra questi due elementi, alterità estrema e ordinarietà umana, la presenza di Ada e Father come fattori ibridi complica e diluisce l'impatto dell'effetto *weird*. Questo avviene perché Ada e Father compiono già delle azioni soprannaturali, le guarigioni che la popolazione accetta come normali e alle quali si sottopone regolarmente. La componente *weird* rappresentata dall'abnormità ctonia e incommensurabile del terreno si trova quindi innestata su un contesto di preesistente realismo magico, quello che Francesco Orlando definisce soprannaturale di tradizione (2017: 172), riducendo,

nell'economia del racconto, il proprio impatto straniante, che viene però compensato dalle caratteristiche inedite di Father e Ada.

In una lettera al direttore della rivista *Weird Tales* Lovecraft scriveva: "To achieve the essence of real externality, whether of time or space or dimension, one must forget that such things as organic life, good and evil, love and hate, and all such local attributes of a negligible and temporary race called mankind, have any existence at all." (Lovecraft, 1927, cit. in Fisher 2016: 16). Il senso di "real externality" di cui si fa portatrice Ada risulta in questo caso incentrato su una psicologia respingente, sulla nascita anomala e soprattutto sull'amoralità, perché Ada e Father rispondono a leggi diverse, che non vengono mai chiarite ma che sono riconducibili alla terra. È qui che l'elemento *weird* è maggiormente evidente: "It was The Ground that brought Father here. There are only so many patches of earth like it. This is one of the reasons we couldn't leave; we couldn't work anywhere else" (Rainsford, 2019: 55). Diversamente dalla convenzione che vede la figura del guaritore agire in perfetta armonia con il mondo naturale, in questo caso il rapporto con la natura non ha nulla di pastorale né di idilliaco, ma è ferino e visceralmente agonistico: Ada, ad esempio, ruba il canto degli uccelli per utilizzarlo nelle sue guarigioni, e i volatili hanno imparato a starle alla larga, mentre Father torna dalle sue scorribande notturne sporco di sangue di cervo.

Un'altra particolarità del *weird* è la materialità concreta di ciò che è percepito come strano, presente nel romanzo nella descrizione della fisiologia nascosta del corpo. Nel *weird* tutto è materia ed ha una precisa consistenza biologica (Fennell, 2022: 24), e spesso anche una valenza simbolica. L'indagine che Ada e Father effettuano sui corpi non è una magia miracolosa, né un processo chirurgico asettico e standardizzato, ma un intervento soprannaturale vincolato alle condizioni fisiche della materia su cui operano: i guaritori entrano fisicamente con le proprie mani nel corpo dell'ammalato e durante l'indagine endoscopica rimuovono il male, ripuliscono e richiudono; nei casi più gravi il paziente trascorre un periodo sottoterra, e poi viene esumato e risvegliato. A rimarcare la materialità delle energie in gioco vi è il fatto che la malattia non svanisce ma si sposta, e una volta estratta dal corpo del paziente può essere pericolosa: striscia, si annida e si nasconde, finché viene raccolta in un recipiente e gettata via (Rainsford, 2019: 30).

La conformazione organica dei corpi, inoltre, rivela l'indole più intima del paziente e la sua impronta distintiva. La fragilità delle costole e la cedevolezza della pelle di Miss Gedee, una paziente infatuata di Ada, tradiscono la compiaciuta passività con cui affronta la vita, abbandonandosi con la medesima flemma alle malattie e alle mani di lei; l'imperscrutabile animo di Lorraine è invece denso come il suo sangue. Le ripetute anestesie l'hanno

sensibilizzata al punto da renderla una medium estremamente ricettiva e, coerentemente con la materialità richiesta dal *weird*, la sua possessione da parte di Samson, che dalle profondità della terra tenta di comunicare con Ada (evocando la tematica del demone amante) non è solo di tipo spirituale ma brutalmente fisica: Rainsford riscrive la fenomenologia spiritica mostrando il secco e fragile corpo di Lorraine che si schianta, schiacciato al suo interno dalla massiccia corporatura di Samson. Mentre gli organi esplodono macchiandole l'abito di umori, la coscienza di Samson pronuncia ciò che ha detto dopo il primo rapporto con Ada, la frase simbolo del loro desiderio sessuale che verrà ripresa nell'ultima pagina: "long time in the desert" (136).

Nel romanzo *The Bray House* (2002) Éilís Ní Dhuibhne utilizza elementi folklorici per permettere al lettore di orientarsi più efficacemente in un'ambientazione fantascientifica; il folklore è dunque usato, grazie agli echi familiari che riesce ad evocare, come chiave d'accesso che facilita la comprensione di un nuovo sistema (Fulmer, 2007: 87). Nel caso di *Follow Me To Ground*, l'uso che Sue Rainsford fa del folklore non conferisce chiarezza, ma sortisce, attraverso la reticenza, lo stesso effetto estraniante teorizzato da Suvin già evidente nei racconti fantascientifici di Fagan. È di certo presente una rosa di elementi più facilmente riconducibili alla tradizione popolare (come i misteri che avvolgono i bambini nati morti e i luoghi atti ad accogliere la loro natura liminale), ma in questo caso emergono sporadicamente da un sistema la cui struttura e funzionamento restano intrinsecamente oscuri. Se la figura di Father che nelle notti di luna piena corre cacciando come un animale selvatico può essere ricondotta allo *shapeshifter* o al lupo mannaro, la sua origine incerta, e soprattutto quel legame misterioso con il pezzo di terreno che lo ha attratto lì e del quale deve assolutamente prendersi cura (che ricorda vagamente quello di Dracula con le sue casse di terra) non si sa bene in che modo, né per quale scopo preciso, rendono difficile un'identificazione certa e puntuale con figure del repertorio fantastico, inclusa quella del guaritore. Il lupo mannaro della tradizione, come osserva Fennell, è spesso il risultato di una qualche punizione inflitta all'uomo e comporta la perdita di controllo sulle proprie azioni (Fennell, 2022: 189): è evidente invece che la natura di Father non è umana, e che nelle sue scorribande selvatiche esprime il proprio sé più autentico. Il come e il perché Father crei Ada in una sorta di partenogenesi, interrando dei pezzi di legno, costituisce un enigma ancora più indecifrabile che sembra rievocare l'invidia dell'utero suggerita da Gayatri Spivak, mentre evidenzia la similitudine tra terra e ventre materno. Generata e cresciuta senza la presenza della madre, la genesi di Ada assomiglia quella di Frankenstein. Inoltre, Ada afferma che né lei né Father mangiano: le prestazioni che offrono sono dietro pagamento, e i *Cures* chiedono loro come vogliono essere retribuiti; ma al momento di determinare in cosa

consistano i pagamenti l'informazione nel testo è puntualmente omessa. L'assenza di un'economia di mercato, in un'atmosfera che rievoca l'asservimento alla terra, contribuisce a scollare il romanzo dalla contemporaneità.

Le colline e i *mounds* sono luogo di numerose storie irlandesi legate ai *Tuatha Dé Danann*, i leggendari predecessori dei Celti che, sconfitti dai Milesi nella battaglia di Tailtiu, avrebbero ottenuto il dominio del mondo sotterraneo. I racconti sugli elfi e i folletti del Piccolo Popolo fanno spesso riferimento ai sontuosi reami all'interno delle colline, dove una sola ora corrisponde ad anni trascorsi in superficie (Fulmer, 2007: 90): un mondo che, per quanto misterioso, rispecchia un sogno di ricchezza e benessere riconducibile ad un immaginario codificato. Jack Fennell vede in tutto ciò il potenziale *weird* del folklore irlandese e delle sue leggende (Fennell, 2019: 49): una realtà di fatto multidimensionale, in cui esseri soprannaturali occupano gli stessi luoghi dei mortali, ma in cicli temporali talmente lunghi da rendere insignificanti le vite umane; una dimensione sotterranea raggiungibile attraverso varchi coincidenti con siti particolari come cerchi di pietre, querce cave, fonti sacre. La terra viva e pulsante di *Follow Me To Ground* porta alle estreme conseguenze questo potenziale *weird* del folklore per diventare qualcosa di totalmente altro, irricognoscibile: una misteriosa forza ancestrale, ctonia, primordiale, alla quale l'attività dei guaritori è subordinata. Questa mancanza di un'esatta identificazione con motivi riconoscibili è frequente nel *folk horror*, dove l'appropriazione dei vari temi folklorici spesso non corrisponde ad una esatta e genuina ricostruzione degli stessi (Scovell, 2017: 39).

Le suggestioni *folk horror* risultano di supporto alla componente *weird* e ne amplificano l'atmosfera disturbante. Secondo Adam Scovell, a contraddistinguere il *folk horror*⁶⁴ è l'ambientazione, di solito un luogo rurale e isolato; proprio da questo isolamento consegue lo sviluppo di una certa stortura del senso morale, e di credenze e costumi bizzarri (Scovell, 2017: 26), il tutto soffuso da tratti anacronistici che, pur se disturbanti, evocano una sorta di vaga nostalgia. Questi elementi sono ben evidenziati in *Follow Me To Ground*, dove si menziona, ad esempio, che gli abitanti del villaggio offrono occasionalmente sacrifici a Sister Eel, perché credono che strisciando nei campi renda la terra fertile e il raccolto abbondante (Rainsford, 2019: 17).

⁶⁴ Il termine *folk horror* è stato utilizzato in ambito cinematografico a partire dagli anni '70 per indicare narrazioni che prevedono l'uso di temi del folklore per suscitare inquietudine e paura nello spettatore. La triade cinematografica più rappresentativa comprende *Witchfinder General* (Michael Reeves, 1968), *The Blood on Satan's Claw* (Piers Haggard, 1971) e *The Wicker Man* (Robin Hardy, 1973). Cfr. Adam Scovell, *Folk Horror, Hours Dreadful and Things Strange*.

Il concetto di *soil*, in particolare, è connaturato nel *folk horror*, dove “the danger can be from those who work the soil or those who want to kill for the soil, from things excavated from under the soil, from objects that sit confidently but uncannily upon the soil, or indeed from the very soil itself” (Scovell, 2017: 49). In *Follow Me To Ground* la dimensione del *soil* si complica e la terra è sia quella dei campi coltivati, che quella *weird* del terreno vorace; in entrambi i casi rappresenta qualcosa di ineluttabile come una condanna. Quando Samson sente di dover giustificare il matrimonio d’interesse della sorella, dice che Olivia non avrebbe resistito un solo giorno a lavorare nei campi; il resto degli abitanti vi si piega per necessità, in un contesto rurale che ricorda la durezza della vita di inizio Novecento. Ada e Father sono legati al loro pezzo di terra in modo più sottile e misterioso, ma ugualmente soggiogante. Il fatto che le caratteristiche del terreno siano introvabili altrove li tiene, in un certo senso, prigionieri, e la necessità di mantenere buoni rapporti con la popolazione è dovuta principalmente all’impossibilità di andarsene. Nel corso della narrazione la terra assume anche caratteristiche voluttuose e sensuali che si esprimono su più livelli: oltre ad essere il luogo degli incontri campestri di Ada e Samson, l’abbandono con cui i *Cures* si affidano all’abbraccio del terreno sembra richiamare la soddisfazione del desiderio nevrotico di essere seppelliti vivi e il sogno impossibile di tornare nel grembo materno identificati da Vidler (2013: 447). Partendo da ciò è possibile leggere nella terra un’allegoria del materno ambiguo: le forze ctonie del giardino possiedono sia proprietà generative e rigeneranti che teratogene e annichilenti che non possono essere controllate e si manifestano in modo sempre più arbitrario: “The rest of The Ground we didn’t use for anything; it was too temperamental, and kept to rules we couldn’t follow. The Burial Patch let Cures sleep their sickness away ... but The Ground, the long long lawn, it gorged on bodies. Shaped them to its own liking” (Rainsford, 2019: 8).

Il ridondante richiamo allegorico ad un femminile insaziabile, assetato, languido e vorace, si esprime anche nella dialettica tra gli elementi dell’acqua e della terra e nella descrizione di ciò che è umido o secco, succoso o arido, come le lumache che emergono dal terreno arso, la terra che ingoia avida la vanga, il fango che risucchia e inghiotte. È inoltre evidente una corrispondenza misteriosa tra cielo e terra e una forte tensione tra mondo ctonio e superficie, perché il terreno sembra più attivo e turbolento nei giorni di pioggia, e certe operazioni nel terreno possono essere svolte solo durante un temporale.

Legami di sangue e generazioni anomale

Un ulteriore tema affrontato nel romanzo, già esplorato nel teatro giacomiano con l'opera *'Tis Pity She's a Whore* (1630) di John Ford, è l'incesto tra fratelli.

Il gotico classico tende spesso a idealizzare l'incesto tra fratelli, enfatizzandone la natura egualitaria, priva della prevaricazione e dei conflitti di potere che comporta il rapporto genitore-figlio (Diplacidi, 2018: 89-91). Nel caso di Samson e Olivia la convenzione non è ravvisabile in questi termini: più che una sorella, Olivia rappresenta l'idea di un femminile prevaricante e manipolatorio e fa propri i tratti di un materno divorante. Nell'episodio in cui Samson la ricorda, bambina, fingersi Sister Eel e rincorrerlo terrorizzato finché i due non sentono il colpo di coda dell'anguilla sull'acqua, Olivia è la predatrice, e assorbe le caratteristiche aggressive, divoranti e persecutorie della cattiva madre.

L'incesto è dunque suggerito all'interno di questo legame costrittivo, torbido e opprimente, in cui la componente erotica è totalmente obliata. Samson parla di Olivia come se ne fosse al contempo ossessionato e prevaricato, preda di un senso di colpa schiacciante. Olivia, mentendo, parla del fratello lasciandone intendere l'indole depravata, mostrando preoccupazione all'idea di avere una figlia femmina. Il desiderio e il senso del proibito, elementi che accompagnano spesso l'incesto in narrativa, tra Olivia e Samson risultano assenti e la loro interazione non è mai mostrata direttamente. Non è ben chiaro quanto Samson sia vittima o complice della sorella, ma la sua proposta di scappare con Ada sembra un grido d'aiuto. Nel testo sono presenti molti riferimenti ad una presunta malattia di Samson, una stortura che lo tormenta e sulla quale Father mette spesso in guardia Ada: lo stesso Samson ne è consapevole e, disperato, la implora di aprirlo e di sistemarlo – una richiesta che Ada puntualmente rifiuta, ben sapendo di non aver alcun potere sulla malattia psichica. È il fatto stesso che Ada provi un'irresistibile attrazione per Samson (nonostante sospetti del rapporto incestuoso con la sorella), un'attrazione tale da portarla ad uccidere Father e a provocare indirettamente altre morti, a costituire il nodo di massima trasgressione gotica del racconto, il prezzo che Ada è disposta a pagare per vivere la sua passione. È difficile intuire cosa Ada, nella sua alterità psicologica, concepisca dell'incesto, al di fuori del suo voler allontanare Samson dall'influenza della sorella. È evidente, in ogni caso, che ad affascinarla morbosamente è il legame di sangue tra i due, e osserva minuziosamente le loro somiglianze e differenze. Il figlio ormai adulto di Olivia e Samson ne è un perfetto amalgama; ed è il misterioso richiamo del proprio sangue che spinge Samson, o ciò che resta di Samson dopo più di vent'anni sottoterra, a riemergere alla luce del sole.

Nel romanzo il sangue è quindi inteso non tanto, o non solo, come sostanza biologica, ma come legame continuativo che lega, come un filo sottile, i componenti dello stesso nucleo che appartengono l'uno all'altro. Questa riflessione sul tema del lignaggio e della generazione appare evidente quando Ada scopre i resti degli esseri incompiuti che l'hanno preceduta, tentativi abbozzati e falliti nel processo della sua creazione, gettati poco cerimoniosamente da Father in giardino: “*What are these, and why are they crying?*” (Rainsford: 2019: 91). Father, infastidito dalla reazione emotiva di Ada, minimizza: “*Nothing sacred about birth, no matter the specie. Unspectacular business coming to the world*” (93), dando ad intendere che romanticizzare il processo della venuta al mondo sia una debolezza prettamente umana. Quella notte Ada sogna la rabbia degli abbozzi imperfetti che erano destinati ad essere lei, e che ora covano rancore per il suo essere viva: la pena, la compassione, il ribrezzo e il senso di colpa che prova ricordano l'orrore del tenente Ripley nel film *Alien: Resurrection* (1997) di fronte allo spettacolo degli esperimenti falliti che hanno preceduto la sua clonazione. Come osserva Grosz, vi è qualcosa di orrifico e sconvolgente nella possibilità della duplicazione imperfetta (Grosz, 1991: 36, cit. in Stacey, 2010: 37). La reazione che Jackie Stacey rileva in Ripley, “*growing empathy for her teratological ancestry*” (Stacey, 2010: 43), è anche ciò che rende Ada più umana; allo stesso tempo, la scoperta dei resti enfatizza e porta in superficie la loro alterità: “*In their pathological deformities, the clones bring to the surface and make visible the deviant cellular composition hidden inside Ripley's own body*” (44). Se fino a questo momento le sembianze umane di Ada sono prevalse sulla sua alterità, quei resti abbandonati sono invece un promemoria della sua origine disumana: così come osservato da Julia Kristeva in *Powers of Horror* (1982), ciò che percepiamo come abietto rappresenta una minaccia alla distinzione tra noi stessi e l'oggetto in questione, e rievoca qualcosa di sgradito riguardo la nostra stessa origine e il nostro destino (Kristeva, 1982, cit. in Stacey, 2010: 47-48). Diversamente da quanto accade in *Alien: Resurrection*, che resta un film di fantascienza, in *Follow Me To Ground* la miscenazione non si esprime in termini fantascientifici. Permane tuttavia l'impressione di un rapporto complesso, macchinoso e tormentato con una natura oscura della quale l'essere umano è solo una delle possibili varianti. Il concetto di miscenazione è di per sé estremamente *weird*, perché incentrato su una irregolarità materiale di esseri che eludono le classificazioni consuete, creati tramite processi occulti, ancestrali e misteriosi come la genesi di Ada:

He'd tell me how he mixed my parts together and planted me inside of a sack. He tied it shut with a rope and then lowered me down during a thunderstorm, and kept the end of the rope tied to the knob of the patio door...Every now and then I caught him looking at me, and suspected I hadn't gone quite to plan. (Rainsford, 2019: 56).

Molly Dektar assimila Ada ad un golem⁶⁵: come ogni materia a cui è stata infusa vita e coscienza è imprevedibile, potenzialmente pericolosa, permeabile ad influenze diverse da quelle del suo creatore. L'umanità che entra in Ada attraverso il contatto con Samson le apre infatti spiragli emotivi inconcepibili per Father, riproponendo il conflitto generazionale shakespeariano tra un padre e la figlia innamorata di un giovane. Uno dei motivi per cui Ada si rifiuta di operare su Samson uno dei suoi trattamenti è che teme che guarendolo, aggiustandolo, lui perda interesse per lei, e che sia la componente malata di lui a tenerlo legato. L'episodio dei resti rinvenuti è dunque particolarmente significativo, sia perché sancisce la distanza irreversibile tra la sensibilità di Father e quella di Ada, sia perché alla presa d'atto della propria teratogenesi segue immediatamente la decisione di gettare Samson nel terreno: non potendo assimilarsi agli abitanti del villaggio, Ada tenta di rendere un po' più simile a sé l'unico che sia riuscito a vederla come non diversa. La necessità di accorciare la distanza ontologica tra sé e Samson è maggiore del desiderio contingente di averlo con sé, e qui entra in gioco un altro aspetto psicologicamente alieno al lettore, la percezione del tempo. Il tempo di Ada non è il tempo degli umani ma è un incommensurabile tempo *weird*, ed è questo il motivo per cui è disposta a privarsi di Samson per trent'anni, pur di ottenerne una versione più simile a sé.

La psicologia di Ada è profondamente aliena al lettore e al contempo umanamente familiare. Il desiderio erotico che monopolizza la trama non può essere letto separatamente dal suo essere considerata diversa e dal suo disperato bisogno di connessione: Ada è inizialmente priva di genitali ma è in grado di crearseli appositamente, come porta esperienziale sul mondo, una volta comprese l'importanza dopo uno spiacevole tentativo di approccio tra bambini. Il tema centrale del romanzo, la rappresentazione del femminile, non si manifesta soltanto nell'attrazione erotica nella sua forma più totalizzante e fatale, ma anche nella creazione della vita nelle sue manifestazioni più misteriose, profonde, ctonie, e nelle invisibili ramificazioni che formano legami tra gli esseri, il senso di ciò che costituisce famiglia. La ridondante insistenza su tutto ciò che pulsa e brulica, comprese le malattie che non sono eliminate ma vagano strisciando, paragonate spessissimo a frutti rossi e a bacche gonfie e mature, rafforza l'idea di circolarità della natura tramite l'erotizzazione e la patologizzazione degli elementi naturali. Come riassume Dektar: "The tale pulses with images of opening and entering, into the ground, into patients' bodies, in sexual union. The suggestion is that a teenage crush is an experience of haunting and being haunted, and that maturity comes through a process of utter, ruinous self-absorption" (2020).

⁶⁵ Dektar, Molly, "A Mystical Healer, Her Ailing Crush and the Desire That Undoes Them Both" *The New York Times*, 21/01/2020. <https://www.nytimes.com/2020/01/21/books/review/sue-rainsford-follow-me-to-ground.html>

I resti dei predecessori di Ada evocano inoltre, per analogia, la condizione marginale dei feti abortiti. Questo tema rafforza la componente folklorica del romanzo, richiamando la preoccupazione della tradizione popolare per la sorte spirituale dei bambini morti senza aver ricevuto il battesimo. Tale credenza li vede anime al confine tra due mondi, spiriti inquieti e rancorosi da blandire e scongiurare, creature liminali a cui è stata preclusa sia la vita che, almeno fino all'abolizione del limbo sancita dal Vaticano nel 2007, anche la beatitudine. Tra le pratiche atte ad esorcizzare la condizione liminale dell'anima dell'infante, il *soil* riveste nuovamente un ruolo di primo piano. Era infatti uso sin dal medioevo seppellire i bambini non battezzati in appositi terreni non consacrati, chiamati *kyle. killeen, cillín, cealltrach* (Dennehy, 2016: 213), luoghi spesso avvolti da una nomea soprannaturale e in grado di provocare, a chi vi camminasse sopra, una fame improvvisa (*hunger grass*) o inspiegabili sfoghi cutanei (O'Connor, 1991: 25).

Folklore e questione femminile

Aaron Jolly traccia un paragone tra il *folk horror* degli anni '70 e il revival della decade 2010: i due periodi hanno in comune una crisi economica globale e una svolta politicamente conservatrice in Europa, a cui sono seguiti tagli all'educazione, alla cultura e al *welfare* con gravi ripercussioni sul tessuto sociale (Jolly, 2015: 278, cit. in Scovell, 2017: 204). Il *folk horror*, incentrato su superstizioni e costumi arcaici, esprime un brutale ritorno alla tradizione; ma attingendo spesso a valori pagani e precristiani deviati, invece che all'ideologia del canone contemporaneo, finisce per acquisire una portata sovversiva e per screditare il suo stesso conservatorismo (Scovell, 2017: 49).

In *Follow Me To Ground*, uscito all'indomani del referendum del 2018 per l'abrogazione della legge contro l'aborto, emerge una forte attenzione per la donna. Sia Ada che Olivia, con esiti diversi, sono infatti figure femminili non convenzionali, ribelli e trasgressive. Nel creare addirittura da sé i propri genitali, per indicare i quali l'autrice usa una terminologia che rievoca il pensiero di Spivak, "the idea of the womb as a tangible place of production" (Spivak, 1978: 245), Ada rappresenta la massima forma di rivendicazione del potere sul proprio corpo:

By the time I took Samson inside I'd grown myself an opening that I'd a dozen names for.
The longing had come on strong enough by then, and so it appeared:
my glove
my pucker
my pouch (Rainsford, 2019: 13)

Successivamente, quando Ada uccide Father, scruta dentro “his false heart” che ne svela le intenzioni repressive: “I looked inside him and saw what he wanted for me: a half life. A body barely stimulated, its urges only ever partially fulfilled.” (Rainsford, 2019: 171). L’uccisione di Father non prevede sensi di colpa, perché la ribellione di Ada è un atto catartico necessario a rivendicare una vita pienamente vissuta, che in questo caso coincide con la libertà sessuale. L’insistenza sul corpo e i disturbi delle pazienti, inoltre, portano in primo piano fasi cruciali dell’esperienza femminile come la gravidanza e la menopausa; la stessa affermazione di Father, “Nothing sacred about birth” (93), se da un lato de-romanticizza tutto ciò che riguarda la mistica della nascita – incluso il parto –, dall’altro riconduce l’attenzione sulla traumaticità dell’esperienza per il corpo femminile. Il romanzo esprime dunque il potere creativo, la fragilità fisica e, non ultima, la vulnerabilità sociale della donna.

Le pazienti di Ada sono infatti donne per lo più non libere, che dipendono dalla famiglia o dal lavoro nei campi; spesso sono disperatamente sole, invisibili come Lorraine, che può essere impunemente uccisa e fatta sparire: “Nobody ever came looking for her. It was not a kind place for a woman to live alone” (166).

Nel saggio *The Madwoman in the Attic* Gilber e Gubar, partendo dall’osservazione di Sherry Ortner secondo cui la donna è generalmente rappresentata o come eccezionalmente positiva o come eccezionalmente negativa, forniscono una lista di esempi stereotipizzanti che oscillano tra questi due estremi (Gilbert e Gubar, 19; cit. in Fulmer, 2007: 3). Jaqueline Fulmer nota come molte delle figure esaminate da Gilber e Gubar, sia positive che negative, abbiano in realtà origine nel folklore: che siano sante o streghe cattive, “when most of the images a culture generates of ‘women’ make her either less or more than human, she’s less likely to be viewed as a full member of ‘mankind’...much of the end result remains the same, disenfranchisement.” (Fulmer, 2007: 3). Dalla madre benefica celebrata come *Mother Ireland* del nazionalismo, all’istituzionalizzazione della maternità secondo un modello patriarcale che santifica l’angelo del focolare ma rinnega e umilia le ragazze madri nelle case Magdalene, la storia della cultura irlandese si presenta particolarmente soggetta alla polarizzazione della figura della donna. Questa estremizzazione trova una larga corrispondenza nel folklore irlandese, dove a modelli edificanti di sante e peccatrici redente si contrappongono figure di streghe e madri degeneri. O’Connor rileva che la strega-levatrice, frequente nella tradizione europea, non è particolarmente enfatizzata in quella irlandese, mentre in numerose leggende è invece ricorrente la figura della madre omicida come personificazione del male (O’Connor, 1988: 284; 2012: 223-238). In questi racconti, diffusi in tutta l’isola, l’aspetto ombra del

femminile si manifesta prevalentemente attraverso lo spirito di una donna infanticida che per i crimini commessi in vita ha assunto tratti demoniaci. In alcune zone questa figura è fortemente personalizzata da connotati individuali: è il caso di “Petticoat Loose”, molto presente nei racconti delle contee del sud-est, e di “Moll Shaughnessy” a Limerick (283).

La funzione principale di queste narrazioni folkloriche, in cui lo spirito della madre omicida deve necessariamente essere esorcizzato da un prete, è quella moralizzante. L’infanticidio e la morte infantile toccano infatti temi teologicamente complessi per i quali il folklore ha sempre mostrato molta preoccupazione, come la sorte dell’anima dei bambini e dei feti morti prima di ricevere il battesimo; la forte impostazione religiosa, che nel cattolicesimo include spesso tratti precristiani e pagani, insiste sulla fondamentale necessità dei sacramenti e del pentimento della peccatrice (283). Le interviste ai paesani che intervallano la narrazione dipingendo Ada, senza mezze misure, come una salvatrice o come una strega, e il suo trovarsi coinvolta nella sparizione e apparizione di una neonata e nella morte del bambino che non è riuscita a salvare, lasciano intendere come anche lei divenga inevitabilmente il ricettacolo di proiezioni binarie.

Dopo aver appurato che alcuni dei prototipi usati per rilegare le donne al margine superiore o inferiore della società hanno radici nel folklore, nel volume *Folk Women and Indirection* (2007) Fulmer esamina l’opera di quattro autrici (Morrison, Ni Dhuibhne, Hurston e Lavin) che hanno tentato di sovvertire questa semplificazione manichea presentando personaggi femminili complessi eppure folklorici, che sfuggono alle dicotomie limitanti. Il modo in cui Sue Rainsford ha costruito il personaggio di Ada può essere ricondotto al medesimo intento di Fulmer: inclassificabile nella sua complessità organica e nella psicologia sfuggente, Ada è un personaggio folklorico che serve ad incrinare e complicare lo stereotipo folk della guaritrice.

Le donne a cui erano attribuiti poteri di chiaroveggenza e guarigione, come Bidy Early e numerose “wise women” (*mna feasa*), spesso conosciute nel circondario come streghe (O’Sulleabhàin, 1942, cit. in O’Connor, 1988: 282) presentano infatti una caratteristica comune, quella di offrire un servizio alla comunità facendosi carico di un certo grado di sacrificio. Secondo Angela Bourke, nel folklore irlandese ricorre la tendenza a redarguire chi rinuncia a obiettivi a lungo termine per un guadagno immediato, e chi asseconda il proprio piacere personale a scapito del bene della comunità: vizi come l’egoismo, l’impazienza, l’avidità, l’invidia e la lussuria sono severamente condannati e puniti (Bourke, 2002: 106, cit. in Fulmer, 2007: 96). Scegliendo di agire sotto la spinta di una passione totalizzante ed egoistica, tenacemente e orgogliosamente impenitente, Ada demolisce il codice morale alla

base della stessa tradizione folklorica e ne esaspera il potenziale trasgressivo, rinunciando al suo ruolo di guaritrice e dedicandosi totalmente all'attesa di Samson con l'unico scopo di soddisfare un suo desiderio personale. Come osserva Fulmer, "Whether otherworldly and immortal or wise and ancestral ...folk women in these creative works repossess images that societies have attached to women and restore some life-like ambiguity to them." (Fulmer, 2007: 11).

Un altro elemento legato al folklore, connesso a sua volta alla rappresentazione del femminile e ai racconti sui bambini nati morti è l'anguilla, Sister Eel. Ada racconta che, secondo la leggenda, il lago di Sister Eel dove lei e Samson hanno il loro primo incontro era un tempo abitato da anguille giganti, cresciute mangiando i soldati nemici che durante la guerra vi si fermavano a nuotare. Dopo la guerra, le anguille affamate avrebbero finito per divorarsi a vicenda, fino a restare in due, Sister Eel e Brother Eel; la prima mangiò il fratello, ed infesta ancora il lago. Il ricorrere all'anguilla come allegoria del femminile divorante è particolarmente significativo. Seamus Heaney, in "Lough Neagh Sequence", una serie di sette poesie incluse in *Door into the Dark* (1969), ne enfatizza il lato più alieno, straniante e antagonista, e nel verso "The lough will claim a victim every year" afferma che la pesca dell'anguilla richiede un sacrificio umano. Nel folklore irlandese l'anguilla, assorbendo in parte i significati attribuiti al serpente, è considerata un pesce sacro: i pellegrini che la trovano in una delle fonti benedette la considerano di buon auspicio, dato che come il salmone e la trota ha la possibilità di muoversi indifferentemente tra acqua dolce e acqua salata, una caratteristica che la rende particolarmente adatta al ruolo di intermediario tra il mondo materiale e spirituale (McCarthy, 2014: 14-15). Nel romanzo questa simbologia ambigua e liminale è ricorrente, e a Sister Eel vengono attribuite morti premature e annegamenti. Quando una neonata sparisce improvvisamente durante un parto assistito da Father per materializzarsi al lago dove Ada si trova a fantasticare in quel momento, Ada, confusa, si domanda se sia stata la sua immaginazione a materializzarla, o se si tratti di un sacrificio, o se tutti i bambini non nati finiscano da Sister Eel.

Il modo in cui l'anguilla si riproduce ha rappresentato per secoli un mistero per la scienza, data la quasi impossibilità di rinvenire esemplari sessualmente maturi; Aristotele aveva teorizzato che nascesse dalla melma, Linneo aveva proposto la partenogenesi; Spallanzani nel Settecento ne aveva sezionate a centinaia, senza riuscire a localizzare ovari e testicoli, ma arrivando ad intuire che la riproduzione delle anguille avveniva in mare. Se oggi è risaputo che le anguille nordamericane ed europee crescono nelle acque dolci di laghi e fiumi ma si riproducono in una zona specifica del Mar dei Sargassi, vi è ancora molto di misterioso riguardo la loro riproduzione. L'anguilla "tells us something about the curiosity of humankind, about

our unquenchable need to seek the truth and understand where everything comes from and what it means. But also about our need for mystery.” (Svensson, 2020: 85). Se nel romanzo il parallelo tra Sister Eel e il femminile divorante rappresentato da Olivia è immediatamente riconoscibile, ad un’analisi più approfondita è evidente come molte caratteristiche biologiche dell’anguilla siano in realtà riferibili alle peculiarità di Ada. Entrambe hanno in comune una vita eccezionalmente lunga e un’origine misteriosa e inconfondibile, in cui risiede molto del loro fascino. Il lembo di terra a cui Ada è legata, unico nel suo genere, ricorda l’inspiegabile elezione del Mar dei Sargassi come luogo in cui l’anguilla europea depone le uova che diverranno piccole larve e che raggiungeranno le coste d’origine dei genitori, prima di risalire i fiumi e stabilirsi in acqua dolce. Come Ada, che cresce da sé i propri organi genitali, l’anguilla sviluppa il suo apparato riproduttivo solo quando necessario. E come l’anguilla, anche Ada custodisce qualcosa di segreto: “even when we get really close to it, it somehow remains a stranger” (85).

3. Il romanzo storico *Post-Millennial* in Irlanda

Introduzione

Come già osservato nel caso della letteratura gotica, la diffusione nei media di notizie di violenza e abusi su donne e minori e la scoperta di un complesso sistema di contenzione istituzionale ha comportato, dalla fine degli anni Novanta, una maggior frequenza nella narrativa irlandese di tematiche come l'istituzione abusante, inclusa quella familiare, e l'incesto. Allo stesso tempo, una nuova sensibilità nella percezione dei rapporti di potere e un atteggiamento più critico verso le narrazioni ufficiali, insieme al revisionismo storico, hanno messo in discussione molti degli assunti fondanti dell'identità irlandese. Ogni anno, in corrispondenza delle commemorazioni che celebrano le tappe segnanti della costruzione dello Stato, il dibattito sulla loro legittimità e opportunità nel contesto contemporaneo si infiamma.

Il fenomeno non è esclusivamente irlandese, ma riguarda l'intera cultura occidentale. Simultaneamente, attraverso le medesime piattaforme di distribuzione dei media in *streaming*, le narrazioni che il consumatore ricerca e vede proporsi riflettono questa polarizzazione dei conflitti. Nelle serie TV di ambientazione storica il passato, qualunque passato, è rappresentato a tinte forti: eccessi di estremo lusso ed estrema povertà, drammi e abusi atroci, conflitti di potere dagli echi archetipici, violenze efferate, traumi e shock si susseguono con ritmi frenetici. Queste scelte narrative cinematografiche, un tempo centellate perché assurde e implausibili (se non per pochi Tarantino), vengono gradualmente assorbite come una nuova norma dall'immaginario del pubblico assuefatto, fino a trascinare oltre la superficie porosa di altri media e della narrativa, plasmando nuove aspettative, nuovi modi di intendere le storie e nuovi livelli di tolleranza verso le narrazioni.

Il romanzo storico (diversamente dalla fantascienza e dal gotico, che lasciano spesso *storyline* irrisolte) si mostra, nella maggioranza dei casi e per sua definizione, ancora legato ad una trama tradizionale e coerente, ma la verosimiglianza è spesso sacrificata al continuo ricorrere di coincidenze implausibili, agnizioni e colpi di scena, alla ricerca dell'effetto emotivamente impattante e di un senso complessivo.

Cavalcando il successo dei *period drama*, alcuni autori scelgono di rappresentare il trauma ambientando i loro romanzi durante l'epoca vittoriana, dando forma ad un sottogenere del romanzo storico affermatosi soprattutto nei paesi anglosassoni, il *neo-Victorian novel*. Tra

le caratteristiche di queste narrazioni vi è una sorta di impegno etico a dialogare con la storia: le ingiustizie del passato, le prevaricazioni e gli abusi che hanno spesso visto vittime donne e bambini e le cui tracce sono state obliate e sminuite dal tempo, vengono ora raccontate e riscattate attraverso la consapevolezza contemporanea di ciò che costituisce il trauma. Come afferma Kohlke, il regno di Vittoria è stato il punto d'incontro di numerosi traumi storici:

the [Victorian] period is configured as a temporal convergence of multiple historical traumas... These include both the pervasive traumas of social ills, such as disease, crime, and sexual exploitation, and the more spectacular traumas of violent civil unrest, international conflicts, and trade wars that punctuated the nineteenth century (Kohlke, 2008: 7, cit. in Cox, 2019: 145).

Questo elenco contempla qualcosa di universale in grado di riverberare nella cultura contemporanea e nei suoi traumi odierni (Kohlke, 2008: 7, cit. in Cox, 145). Le narrazioni neo-vittoriane sono infatti tendenzialmente porose e stratificate, ricche di sovrapposizioni, frammenti e pluralità a indicare l'interrelazione di spazio e tempo, traumi personali e altrui: Kohlke evoca a questo proposito l'immagine del palinsesto, di una pagina di manoscritto cancellata e riscritta infinite volte e che reca traccia, in trasparenza, di ogni sua fase di stesura (Kohlke, 2010: 29-30).

Nei romanzi neo-vittoriani il trauma non è rappresentato in una dimensione generalizzata e collettiva, ma in vicende individuali e particolareggiate di vittime specifiche che fungono da rappresentati per intere categorie sociali, secondo la teoria della vittimizzazione di Ricoeur (Kohlke, 2010: 29). Come osserva Winslow, "although a traumatic event may happen to large groups of people, it always happens to each person – to each body, mind, and spirit. It is felt and thought in individuals, in each body and mind, even if many are physically together (Winslow, 2004: 608-9, cit. in Kohlke, 2010: 30).

La rappresentazione del passato come spazio traumatico comporta però delle criticità. Nelle narrazioni storiche di fine anni Novanta e inizio Duemila il passato non ha nulla di confortante, ma è uno spazio di dolore e trauma, quello che Emily Pine chiama *anti-nostalgia*. Se la nostalgia permetteva allo spettatore di rifugiarsi nel passato per trovarvi una genuina stabilità, l'anti-nostalgia ne fruga i recessi e vi trova solo incertezza e sopruso, tanto che lo spettatore prova un senso di sollievo a non farne parte. La retorica anti-nostalgica, secondo Pine, soddisfa più funzioni: il senso della sofferenza storica riconferma l'idea di una nazione nobilmente e stoicamente forgiata dal dolore, mentre l'esperienza contemporanea appare, di riflesso, relativamente meno iniqua e critica, e lascia spazio all'apprezzamento dei miglioramenti avvenuti nel tempo. Il risultato è uno scollamento tra il prima e il dopo, una

rivalutazione dei valori contemporanei su basi parziali che porta a idealizzare il presente e il futuro a spese del passato (Pine, 2011: 8):

The Irish cultural obsession with the past is an imperfect form of remembering. On the one hand, the act of cultural remembrance has opened up the Irish past, making the narrative of Irish historical identity more plural, and more cognisant of the memories of victims of past traumas. On the other hand, however, the cultural tendencies of anti-nostalgia, which cordons off the past from the present, and of selectivity, which continues to 'forget' or sideline certain aspects of the past, limit the scope and impact of ethical remembering, rendering it incomplete. (Pine, 2011:16).

Romanzo storico *Post-Millennial*: nuovi repertori

Il romanzo storico irlandese degli ultimi anni si sottrae all'anti-nostalgia e alla negativizzazione assoluta del passato di cui parla Pine, presentando degli spiragli di speranza e di riscatto strutturali – la trama spesso a lieto fine – e tematici, come quello, ricorrente, del potere terapeutico dell'arte del racconto, un riferimento metatestuale al valore della storia.

Nella narrativa di questo periodo, il sottogenere neo-vittoriano è presente e declinato nei *topos* propri dell'Irlanda. È presente la classica dicotomia ottocentesca tra inglese colto, razionale e civilizzato e irlandese arretrato, irrazionale e superstizioso. Ricorre, naturalmente, il trauma della *Great Famine*. Il ruolo della donna è problematizzato: si rileva la tematica del materno duale, alla luce dell'idea ottocentesca di un'ambigua *Mother Ireland*, e l'incesto. In queste narrazioni che onorano una ferita collettiva, rendendo pubblico il privato, i valori fondanti della famiglia cattolica vengono spesso esposti come inadeguati e contraddittori (Morales-Ladrón, 2016: 45, cit. in Pettersson 2017: 3). Il romanzo neo-vittoriano teorizza tratti importanti del genere storico contemporaneo, come l'attenzione all'esperienza individuale di cui parla Winslow, ma il suo arco temporale non può essere sufficiente ad esaurire le ansie del passato irlandese.

Nonostante l'influenza nefasta della Chiesa sia pressoché onnipresente, i romanzi che hanno per tema gli abusi istituzionali, ad esempio, sono tendenzialmente ambientati durante il periodo storico di massima influenza di de Valera, quello che va dagli anni Trenta agli anni Settanta del Novecento. Il tema della repressione esercitata dalla Chiesa cattolica è trasversale e ramificato: alcune narrazioni si focalizzano sugli abusi istituzionali perpetrati nelle strutture di contenzione quali le *Magdalene Laundries*, le *Mother and Baby Homes* e le *industrial schools*, nell'ultimo ventennio oggetto di numerose indagini da parte di una Commissione istituita dal Governo. Altre evidenziano l'effetto castrante della religione e della morale sulla

sessualità dell'individuo, impossibilitato dalle circostanze a sviluppare una personalità matura e funzionale e per questo costretto all'esilio.

Questi romanzi tendono a coprire un arco temporale vasto, che in alcuni casi comprende diversi decenni: questo permette agli autori di creare situazioni in cui la crescita del personaggio può essere confrontata con le trasformazioni del paese e dei suoi costumi, enfatizzando l'idea della storia d'Irlanda come un percorso collettivo di maturazione, ricerca di senso e coerenza.

La repressione religiosa è strettamente legata a tematiche di genere, all'omosessualità (illegale in Irlanda fino al 1993) e alla condizione della donna. Ricorre il paradosso di una retorica novecentesca che esalta la maternità, ma solo quella legittima, mentre odia il corpo della donna fino a umiliarlo e annichilirlo. Ribellandosi ad un'immagine di madre preconstituita, le protagoniste ricercano una maternità elettiva e non convenzionale, libera da vincoli imposti. In molti casi, il rapporto tra madre e prole è spezzato da intollerabili soprusi istituzionali, e non sempre può essere ricostruito.

La Grande Storia dei padri della patria continua ad essere raccontata, ma la celebrazione degli eroi nazionali risente degli effetti del revisionismo storico e assume spesso toni difensivi, più che puramente celebrativi. La struttura narrativa si fa più complessa e ha bisogno di svolgersi su più linee temporali e di ricorrere alla metanarrazione così da poter spiegare, giustificare e interpretare *in itinere* l'operato di figure mitologiche come quella, fortemente romanticizzata, di Michael Collins. Le convenzioni del genere e il ricorrere ad un immaginario eroico consolidato diventano funzionali a schivare le critiche da parte di sensibilità sempre più lontane dagli eventi narrati, e di un pubblico che fatica a contestualizzare psicologicamente il passato e che necessita di costanti rimandi al presente. Se è vero che questa categoria presenta interi capitoli spiccatamente didascalici, va notato che la quasi totalità dei romanzi di questo periodo è accomunata dall'intento di rettificare e correggere parti di storia trascurate dagli studi ufficiali, o oggetto di luoghi comuni, travisamenti e pregiudizi.

3.1 L'espressione neo-vittoriana del trauma e la rivisitazione della maternità elettiva: *The Wonder* (2016) di Emma Donoghue

Il caso più rappresentativo di romanzo neo-vittoriano in ambito irlandese è *The Wonder* (2016) di Emma Donoghue⁶⁶. La vicenda è ispirata al fenomeno storico dell'*anorexia mirabilis*, e racconta la storia di una bambina che, negli anni immediatamente successivi alla Grande Carestia, rifiuta il cibo come atto espiatorio e di dissenso di fronte alla non disponibilità di Chiesa e famiglia a riconoscere il suo vissuto traumatico.

I temi trattati sono tipicamente irlandesi: la percezione, nella mentalità dell'Inghilterra vittoriana, dell'Irlanda come luogo della diversità, arretrato e governato da superstizioni e il tradimento, questa volta sotto forma di silenzio omertoso e della negazione del trauma, delle istituzioni di Chiesa e famiglia nei confronti dell'infanzia. La tematica più diffusamente presente, tuttavia, è quella della maternità. Ad un materno biologico, votato alla colpa e all'espiazione, il romanzo contrappone l'etica della cura rappresentata dalla maternità surrogata.

La vicenda è ambientata nel 1859, alcuni anni dopo la fine della *Great Famine*. Elizabeth Wright (Lib), un'infermiera inglese che ha prestato servizio nella guerra di Crimea come allieva di Florence Nightingale, è chiamata in un remoto villaggio irlandese delle *Midlands*, vicino alla città di Athlone. Giunta sul posto, una commissione formata dal medico del paese, dal prete e dal proprietario terriero le illustra il suo incarico: dovrà sorvegliare Anne O'Donnell, un'undicenne mite e pia che vive con la famiglia in un cottage isolato e che – stando a quanto sostenuto – non mangia da quattro mesi, per determinare se assuma nutrimento di nascosto o se possa essere dichiarata un prodigio della fede. Lib alternerà i turni di sorveglianza, di otto ore ciascuno, con una suora, Sister Michael: al termine di due settimane di osservazione, entrambe dovranno riferire alla commissione quanto rilevato. La razionalità dell'inglese Lib contrasta con il misticismo cattolico e il folklore di cui è circondata, e l'infermiera affronta il suo primo turno di sorveglianza con scetticismo e diffidenza, ritenendo Anna e la sua famiglia un gruppo di impostori. Dopo aver perquisito la camera da cima a fondo e aver trascorso del tempo con Anna, però, si accorge che la bambina è sinceramente convinta di non aver bisogno di cibo e di essersi nutrita, fino a quel momento, di “manna from heaven” (Donoghue, 2016: 1-85). Ad un

⁶⁶ Emma Donoghue, nata a Dublino nel 1969, è un'affermata autrice LGBTQ+ naturalizzata canadese. Tra i suoi romanzi figurano: *Stir Fry* (1994) e *Slammerkin* (2000). Dai suoi romanzi – *The Wonder* e *Room* (2010) sono stati tratti due film, dei quali ha curato la sceneggiatura.

primo esame, Anna appare relativamente in buona salute; le sue giornate sono scandite da preghiere ferventi, letture religiose, la contemplazione di poveri oggetti di culto e immagini sacre conservate come reliquie. A tratti, Anna tradisce una forte preoccupazione per l'anima del fratello Patrick morto l'anno prima e che lei teme stia soffrendo nel purgatorio, e prega per alleviare le sue pene. Col trascorrere dei giorni, Lib si accorgerà che il viso e gli arti di Anna non sono paffuti, ma gonfi e paonazzi d'idropisia; che le gengive sanguinano e i denti non sono stabili, che perde capelli, e che è sempre più debole – tutti segni di forte denutrizione che vanno peggiorando col procedere della sorveglianza. Un confronto con William Byrne, un giovane e affascinante corrispondente del *The Irish Times* che durante la grande carestia aveva studiato diversi casi d'inedia, la convince del fatto che Anna sta lentamente morendo e che la sorveglianza impedisce alla bambina di ricevere quel minimo, misterioso sostentamento che l'ha tenuta in vita per quattro mesi. Ormai affezionatasi alla bambina, Lib (che è una donna sola, abbandonata dal marito dopo aver perso la figlia di poche settimane) intraprende la sua battaglia per persuadere la commissione a sospendere la sorveglianza. Il medico, il prete e il proprietario terriero sembrano avere disperatamente bisogno di una nuova santa e sminuiscono le sue diagnosi perché infermiera. La suora si ostina ad obbedire cecamente ai loro ordini, e la stessa famiglia di Anna è rassegnata a adempiere al suo volere e ad assecondare il digiuno.

Ogni tentativo di convincere Anna a mangiare è vano, ma Lib conquista la fiducia della bambina che le confida ingenuamente che la “manna from heaven” (cibo masticato) le veniva somministrata dalla madre Rosaleen durante il bacio del mattino e della sera con un “holy kiss” (86-158). Dopo aver appreso che il digiuno di Anna ha avuto inizio il giorno della visita di un importante predicatore che dall'altare ha inveito contro i peccati della carne, Lib scopre che Patrick, il fratello di Anna, la persuadeva dall'età di nove anni ad avere rapporti con lui, assicurandola del benessere di Dio. Colpita dall'omelia del prete sui peccati della carne, Anna ha dunque deciso di lasciarsi morire d'inedia offrendo la sua vita a Dio in cambio della salvezza del fratello, morto senza essersi confessato. Appurato che la famiglia di Anna non ha intenzione di insistere affinché si alimenti e che, anzi, Rosaleen, sua madre (a cui Anna, sconvolta dalla morte del fratello, aveva confessato l'incesto) sembra rispettare e approvare tacitamente il sacrificio scelto dalla figlia, Lib, d'accordo con William, decide di intervenire per salvare Anna (158-190). Approfittando dell'assenza della famiglia che è in paese per la messa, Lib persuade la bambina, ormai allettata e semicosciente, che sì, sta morendo, ma che si risveglierà in un'altra vita e avrà di nuovo otto anni, e niente di ciò che riguarda il fratello sarà accaduto. L'espedito ha successo, e Lib riesce a farle inghiottire un cucchiaino di latte e a nascondere nella torbiera, dove William verrà a prenderla a cavallo per portarla in un luogo sicuro. Nel frattempo, Lib

registra sul suo taccuino che la bambina è spirata, dà fuoco al letto simulando un incidente con la lampada a petrolio in modo da giustificare la scomparsa del cadavere e, mantenuta la sua versione di fronte alla commissione – che sembra interessata a lasciare un fondo d’ambiguità al mistero – può ricongiungersi a William e Anna, e con loro imbarcarsi per l’Australia dove iniziare una nuova vita (190-215).

All’interno di *The Wonder*, Donoghue impiega le possibilità narrative offerte dal romanzo neo-vittoriano e dalla revisione che è in grado di operare sulla storia per tessere un sottile filo rosso che collega, inevitabilmente, il silenzio repressivo esercitato da Chiesa e famiglia nell’Irlanda del diciannovesimo secolo alla connivenza delle istituzioni nei casi di abuso su minori emersi tra gli anni Novanta e Duemila. Il trauma è espresso attraverso la vicenda personale di Anna, il cui corpo diventa il luogo di scontro tra scienza e fede in un contesto saturo di altri traumi interrelati, su cui la memoria della grande carestia, dell’estrema povertà e della fame aleggia ancora come uno spettro tangibile. L’idea neo-vittoriana della narrazione del trauma come di un palinsesto stratificato e attraversato da segni indelebili sembra riecheggiare consapevolmente anche nella descrizione che Lib dà del corpo e della pelle di Anna: “Her skin was wrinkled parchment, blemished as if messages had been inked on it then scratched out” (Donoghue 2016: 294).

In *The Wonder* si riscontrano le tipiche convenzioni del romanzo neo-vittoriano, come l’uso metanarrativo di lettere, articoli di giornale e pagine di taccuino, le speculazioni della scienza medica di metà ottocento e una sottotrama investigativa. Anche il fatto che Lib si presenti come una vedova è indicativo, dato che, come nota Jessica Cox, si tratta del tipico stato civile della detective della fiction neo-vittoriana, forse l’unico in grado di assicurare una relativa libertà dalle strutture patriarcali (Cox, 2019: 90). Particolare rilievo è dato anche al culto della morte e alle sue peculiarità vittoriane, come l’uso della foto di famiglia col defunto a cui, come nel caso del fratello di Anna, Patrick, sono stati dipinti gli occhi sulle palpebre chiuse. Estremamente vittoriana è anche la retorica del conflitto tra l’inglese Lib, razionale, lungimirante e composta, e l’intero contesto arretrato, religioso e superstizioso delle *Midlands* irlandesi, che ricalca la retorica diffusa nella metà del diciannovesimo secolo sulla dicotomia tra temperamento anglosassone e celtico (Šlapkauskaitė, 2020: 245)⁶⁷. La conciliazione tra questi elementi opposti è resa possibile dalla figura di William, un brillante irlandese sufficientemente colto, laico e cosmopolita da riuscire ad instaurare in dialogo con Lib e da

⁶⁷ Il cortocircuito tra cultura inglese e celtica ricorre nelle opere di Donoghue: nel romanzo *Slammerkin* (2002), ad esempio, una giovane prostituta londinese giunta nel villaggio gallese di cui è originaria la madre, mostra verso gli abitanti, la lingua e il paesaggio lo stesso sprezzante senso di superiorità.

permettere, nel lieto fine, la creazione di una famiglia nucleare anomala e non biologica che ricorda la conclusione di *Jane Eyre*.

Attraverso i riferimenti al sensazionalismo ottocentesco, soprattutto nella figura del giornalista, inoltre, il romanzo si interroga sulle implicazioni etiche della rappresentazione della sofferenza. Il romanzo è infatti ispirato alle storie di digiuno, vere e sensazionali, dell'inglese Ann Moore (1761-1813) e della gallese Sarah Jacob (1857-1869). Entrambe vennero sottoposte a sorveglianza medica per appurare la natura e la veridicità del loro sopravvivere senza cibo, ma mentre Ann Moore ammise, durante il secondo monitoraggio avvenuto nel 1813, di essere stata occasionalmente nutrita dalla figlia con modalità simili a quelle attuate da Rosaleen per nutrire Anna, la sorveglianza di Sarah Jacob non fu interrotta per volere dei genitori, e la ragazzina morì d'inedia al nono giorno di sorveglianza (Hammond, 1879, cit. in Pettersson, 2017: 6-7). Il personaggio di Anna O'Donnel è ispirato prevalentemente a quest'ultima vicenda.

Come nota Šlapkauskaitė, il romanzo non evidenzia tanto le doti scientifiche e investigative di Lib quanto “the limitation of her sense making when faced with Anna’s ‘ventriloquism’, an ‘alien language’ which Lib ‘didn’t want to learn’” (Donoghue 2016: 153, cit. in Šlapkauskaitė, 2020: 248). La lingua del corpo digiunante le è aliena perché è cifrata, ed è disturbante perché comunica attraverso l'autodistruzione. Il termine “ventriloquo”, come approfondito da Helen Davies nel suo studio sull'argomento, è particolarmente ricorrente nel genere neo-vittoriano come metafora per definire la repressione dell'espressione femminile che si manifesta “as inarticulate hysteria” e la cui voce può essere resa, razionalizzata e narrata solo da un uomo e preferibilmente da un medico (Beizer, 1994: 9, cit. in Davies, 2012: 19). A questo proposito, Naomi B. Sokoloff usa la metafora della ventriloquia per indicare “the power politics of men speaking for women in textual narratives” (Sokoloff, 1989, 113-37, cit. in Davies), mentre Elizabeth Harvey sostiene che “ventriloquism is an appropriation of the feminine voice, and that it reflects and contributes to a larger cultural silencing of women” (Harvey, 1992: 12, cit. in Davies, 2012: 19).

La tematica del rifiuto del cibo si presta a sua volta a dicotomie: Joan Jacobs Brumberg vede nel fenomeno dell'*anorexia mirabilis*⁶⁸ la manifestazione dei conflitti ideologici della società vittoriana attraverso l'opposizione di corpo/spirito, uomo/donna e scienza/religione (Jacobs Brumberg, 1988: 63, cit. in Šlapkauskaitė, 2020: 244). Tutti questi conflitti sono identificabili nella situazione di antagonismo in cui viene a trovarsi Lib, che si oppone al medico in quanto infermiera, e come tale non autorizzata a formulare diagnosi, nonostante la sua

⁶⁸ Storie di donne che dichiarano di poter vivere senza mangiare, dai racconti miracolistici medievali sulla santità del digiuno fino all'anoressia nervosa.

competenza ed esperienza; al prete, in quanto laica sostenitrice del pensiero scientifico e razionale contro una fede superstiziosa; alla suora, facendo valere la sua etica deontologica contro la passività e l'ubbidienza e, per ultimo, a Rosaleen, rivendicando, pur da donna senza famiglia, l'etica della cura sull'etica della colpa (Šlapkauskaitė, 2020: 252). Ed è proprio nella celebrazione della maternità surrogata a fronte di quella biologica che risiede la tematica centrale del romanzo.

La maternità elettiva

L'immaginario culturale e letterario irlandese è permeato della figura della madre, che nella retorica nazionalista e nella dottrina cattolica costituisce la massima espressione della femminilità. L'archetipo della madre irlandese è spesso ambivalente e contraddittorio, fortemente intessuto nell'identità e nella storia della nazione e inestricabilmente legato alle questioni più oscure e dolorose. Il trattamento riservato alle ragazze madri e ai loro bambini nati nelle *Mother and Baby Homes* e i decenni di cronaca disseminati delle tragiche conseguenze del mancato diritto all'aborto, solo recentemente conquistato, giustificano l'affermazione secondo cui "The mother in Irish literature is an haunted and haunting figure" (Mulhall, 2013: 221)⁶⁹.

Nell'opera di Donoghue il tema della maternità ricorre frequentemente. Si tratta di una maternità complessa, desiderata, mancata, surrogata o vissuta problematicamente, come in *Slammerkin* (2001) e *Frog Music* (2014). Nel rapporto tra madri e figli è spesso presente un 'effetto chiasmo': l'affinità elettiva avviene non con la madre naturale, che spesso non nutre verso i figli il trasporto che la società si aspetta che provi, ma con donne esterne alla famiglia e mosse da un forte istinto materno, spesso paradossalmente sterili; i personaggi di Donoghue sono quasi invariabilmente figli e figlie della madre sbagliata. In questo modo l'autrice ridiscute il preteso attaccamento viscerale attribuito alla famiglia naturale e al legame biologico tra madre e figlio, in un tacito ridimensionamento della maternità mistica della Vergine col Bambino promossa dall'articolo 41.2 della Costituzione del 1937 (e di fatto contraddetta dall'operato delle *Mother and Baby Homes*, dalla *Irish Society for the Prevention of Cruelty to Children* e dalla gestione degli istituti di contenimento per l'infanzia).

⁶⁹ In *Spinning Heart* (2012) di Donal Ryan, ad esempio, una madre che rincorre i figli ormai adulti col suo affetto strabordante è da loro apertamente odiata e disprezzata come fonte di ogni loro male; nel romanzo è presente anche la controparte archetipica, la Cattiva Madre, anch'essa legata all'immaginario cattolico: la più riflessiva e attendibile tra le voci di *Spinning Heart* ricorda, nel suo monologo, di un cugino esasperato e vessato fino al suicidio dal fervore religioso di una madre che applicava alla lettera e in modo terribile i precetti religiosi.

In *Slammerkin*, ad esempio, ispirato alla vicenda di Mary Saunders, una sedicenne impiccata nel 1764 per aver ucciso la sua padrona, la storia della protagonista è drammaticamente segnata dal rapporto col materno: la madre naturale la caccia di casa quando la scopre incinta e Mary, dopo una serie di peripezie, troverà un surrogato in una donna affettuosa che in gioventù era stata corteggiata da suo padre (e che nella sua fantasia avrebbe dunque potuto essere sua madre biologica), una donna dolce ma resa instabile dalla disperazione di non poter avere figli. Nella complessa ambiguità del rapporto madre-figlia, la ricostruzione storica della psicologia dell'epoca è quella di un materno ambivalente e fatale che tutto dà e tutto toglie, capace di dolcezza e indulgenza come della più crudele durezza, lacerato tra l'intransigenza di una morale inflessibile, che affonda le sue radici nei cupi recessi del dogma, e il bisogno primario di dare e ricevere cure, sostegno e affetto.

La visione che emerge dai romanzi di Donoghue si allinea alle teorie sul materno di Adrienne Rich ed Elisabeth Badinter. Rich, nel suo *Of Woman Born* (1976), demolisce la retorica misticheggiante che circonda la maternità e l'idealizzazione dell'amore materno. In modo analogo, Badinter, in *L'Amour en plus: histoire de l'amour maternel (XVIIe au XXe siècle)* (1980) mette in discussione l'idea stessa che l'istinto materno sia qualcosa di innato e propone, al suo posto, un amore materno scelto consapevolmente. Pur con delle differenze, soprattutto riguardo al ruolo della presenza maschile, entrambe le studiose concordano nel ribadire che l'amore materno non è un istinto innato che si manifesta spontaneamente in tutte le madri, ma qualcosa di più profondo, complesso e contraddittorio. Donoghue, come già avvenuto nel romanzo *Mother of Pearl* (1995) di Mary Morrissy, ridimensiona la maternità come istituzione biologica e la ricalibra su una connessione autenticamente umana che tralascia il legame di sangue per basarsi sull'affinità più sottile di un rapporto tra madri e figlie consapevolmente scelto e non fisiologicamente subito. Come nota Rich, "Many of the great mothers have not been biological...the motherless Jane [Eyre] time after time finds women who protect, solace, teach, challenge, and nourish her in self-respect" (Rich, 1976: 252). In questo rapporto, il grado di libertà della madre elettiva è cruciale. Secondo tale pensiero, e contrariamente a quanto sostenuto dalla psicanalisi, la disconnessione tra madre e figlia durante l'adolescenza non è un passaggio obbligato e necessario; ma affinché il loro rapporto possa mantenersi costruttivo, la madre deve rappresentare per la figlia un modello di autoaffermazione e non di passività (O'Reilly, 2004: 164). In questo senso, il tipo di madre che Lib vuole essere per Anna coincide perfettamente con un passaggio di Rich:

Deeply and primally we need trust and tenderness; surely this will always be true of every human being, but women growing into a world so hostile to us need a very profound kind

of loving in order to learn to love ourselves. But this loving is not simply the old, institutionalized, sacrificial “mother love” which men have demanded; we want courageous mothering. The most notable fact that culture imprints on women is the sense of our limits. The most important thing one woman can do for another is to illuminate and expand her sense of actual possibilities. For a mother, this means ...that the mother herself is trying to expand the limits of her life. *To refuse to be a victim*: and then to go on from there (Rich, 1976: 246).

Come nota Adrienne Rich, ogni figlia, dall'alba dei tempi, ha desiderato una madre “whose power were so great as to undo rape and bring her back from the dead” (240). Il fatto che Anna debba passare attraverso una morte simbolica e un periodo di separazione dalla sua nuova madre prima che Lib raggiunga lei e William, suggerisce una connessione con il mito di Demetra e Persefone. Lib, come Demetra, è una madre in cerca della propria figlia perduta, morta a poche settimane di vita. Il dolore che la perseguita può essere placato solo strappando alla morte e riscattando dall'abuso sessuale colei che ha eletto a sostituta di sua figlia, riversando su di lei il suo amore materno.

Karin Voth Harman vede nel ratto di Persefone da parte di Ade e nella disperazione di Demetra la rappresentazione della problematica della sessualità, morale e immorale, come sfida al potere materno nel rapporto madre/figlia (Voth Harman, 2004: 139-140). Secondo Pettersson, Rosaleen fallisce la prova perché, rifiutando di accettare la terribile realtà dell'incesto, l'esperienza sessuale di cui è stata vittima la figlia, non riesce a dare ad Anna il supporto emotivo di cui ha bisogno per elaborare il trauma (Pettersson, 2017: 11). Respingendola e dandole della bugiarda, la madre opera un processo di negazione dell'esperienza della figlia che persiste anche di fronte all'incombenza della morte. Allo stesso tempo, rinunciando ad insistere affinché Anna si nutra, finisce per avallare tacitamente la scelta della figlia di sacrificarsi per la salvezza della sua anima e di quella del fratello, confermando implicitamente la loro colpevolezza. La madre di Anna è rappresentativa di quella stessa rassegnazione femminile criticata da Adrienne Rich:

Many daughters live in rage at their mothers for having accepted too readily and passively “whatever comes”. A mother’s victimization does not merely humiliate her, it mutilates the daughter who watches for clues as to what it means to be a woman (Rich, 1976: 243, cit. in O'Really, 2004: 162).

Lib non è sconvolta dalla confessione dell'incesto quanto dalla passività di Rosaleen, (Pettersson, 2017: 11). Lo sdegno di Lib verso Rosaleen dà voce alla rabbia ventriloqua che Anna nutre verso la madre, una rabbia che ha già parzialmente espresso nel negarsi al nutrimento dei suoi baci. Come nota Pettersson, l'azione di inghiottire, di “mandare giù”,

comporta metaforicamente il mantenere un segreto e accettare un'ingiustizia (14). Rifiutando di inghiottire il cibo offertole con il bacio materno, Anna manifesta silenziosamente, con un atto di ostilità emotiva, il rifiuto dell'intimazione al silenzio e dell'ingiustizia (14-15). Ma giudicando pesantemente Rosaleen come una cattiva madre che non è stata in grado di mantenere in vita i propri figli, Lib proietta su di lei anche il proprio senso di colpa per la morte della sua neonata (11).

Il trauma, come osserva Caruth, è il punto di giuntura tra presente ed epoche passate (1995: 11, cit. in Kohlke e Gutleben, 2010: 63), ciò che accomuna individui e culture, e la storia è il risultato di traumi che si incontrano: “history, like trauma, is never simply one’s own... history is precisely the way we are implicated in each other’s traumas” (Caruth 1996: 8; 24, cit. in Kohlke e Gutleben, 2010: 63). I personaggi di *The Wonder* interagiscono in base ai loro personali traumi, il cui convogliatore finale è il corpo di Anna, catalizzatore e trasmutatore delle loro ansie e speranze. È evidente che persino il prete e il medico, figure inadeguate alle cariche che ricoprono e immeritatamente autorevoli, nella loro assoluta mancanza di buon senso non fanno che manifestare il riverbero della ferita della *Great Famine*. Il medico, che ha perduto la sua famiglia nella carestia, proietta sul corpo di Anna la delirante possibilità di un'evoluzione della specie, di un'emancipazione totale dalla schiavitù dell'alimentazione. Allo stesso modo, sarebbe semplice sospettare nell'entusiasmo del prete un interesse economico, la possibilità di un flusso di pellegrini che assicurino entrate alla parrocchia; ma la sua ottusità ha in realtà radici più profonde ed esprime, soprattutto, il disperato bisogno di un miracolo, di un cenno benevolente da parte di Dio, e per questo sfrutta la confessione dell'incesto e il senso di colpa di Anna approvando tacitamente il suo digiuno come il sacrificio sublimato che renderà al paese una nuova santa.

In questo senso, Lib non fa eccezione: dietro al suo buonsenso e al coraggio, anche lei è mossa dal suo personale trauma, disperatamente in cerca di una figlia da salvare e con cui riscattarsi come madre. Il passaggio di consegne, dal lutto alla riacquisizione dello stato di madre, è evidente nel momento in cui Anna accetta il cucchiaino di latte offerto da Lib, *the holy milk* che servirà a farla rinascere alla sua nuova innocenza; il ricorrere al latte non è casuale dato che, in precedenza, Lib aveva ricordato così la morte di sua figlia: “three weeks and three days, that’s how long she hung on. Bleating, coughing like a goat. There must have been something sour in Lib’s milk, because the baby had turned away or spat it out” (Donoghue, 2016: 186). Nell'omonima versione cinematografica uscita nel 2022 per la regia di Sebastián Lelio e a cui Donoghue ha partecipato come sceneggiatrice, la fine del lutto è invece sancita

dalle scarpine da neonato che Lib custodiva come reliquie preziose, e che è ora pronta a gettare tra le fiamme del letto di Anna dopo aver dato loro un ultimo bacio.

La versione di Lib della morte e resurrezione di Anna costituisce la messa in scena di una ritualità che mima e al contempo si oppone alla dottrina cattolica, e la cui solennità ricorda i misteri eleusini di cui parla Adrienne Rich riferendosi al paradigma mortalità/immortalità del mito di Demetra e Persefone, un'iniziazione in cui "it is a mother whose wrath catalyzes the miracle, a daughter who rises from the underworld" (Rich, 1976: 238). La buona madre, la madre da cui è lecito accettare nutrimento (e il mangiare, come nota Alexandra Plakias, è un atto di vulnerabilità e una transazione potenzialmente contaminante, dato che porta il mondo esterno all'interno (Plakias, 2019: 15, cit. in Šlapkauskaitė, 2020: 242)) determina quindi un radicale scioglimento dai vincoli rappresentati da *Mother Ireland* e dalle sue pesanti memorie di morte per partire verso territori inesplorati, con una nuova promessa di vita.

3.2 Trasgressione e Redenzione in *The Heart's Invisible Furies* (2017) di John Boyne

L'oppressione del dogmatismo irlandese sull'individuo presente in *The Wonder* (2016) e il post-cattolicesimo di *Nothing on Earth* (2016) riemergono in *The Heart's Invisible Furies* (2017) di John Boyne⁷⁰, assieme al tema della maternità non tradizionale. Il romanzo si preoccupa, coprendo un arco storico di settant'anni, di trovare un senso esistenziale nella storia personale del protagonista e in quella nazionale. Nonostante l'opera avvii la sua trama a partire da un episodio di bigottismo e crudeltà di cui è vittima, nel 1945, la ragazza madre che darà alla luce il protagonista, diversamente da quanto accade in *The Wonder* il romanzo non si concentra tanto sulla questione della maternità problematica e tratta la cultura della colpa relativamente alla repressione e alla criminalizzazione dell'omosessualità in Irlanda. La Dublino del secondo Novecento è partecipe sia della repressione degli istinti che della conseguente trasgressione, in un circuito ipocrita e contraddittorio alla cui disperazione il protagonista si sottrae con l'esilio.

L'esilio, inteso in questo caso come possibilità di vivere liberamente la propria natura, costituisce il mezzo per redimersi attraverso relazioni edificanti e un'espressione incensurata dell'amore; l'estero, tuttavia, presenta luci e ombre. Il romanzo mostra anche un intento didascalico nel rettificare la storia dell'epidemia di AIDS in USA negli anni Ottanta. Innumerevoli riferimenti metaletterari (il titolo stesso ripropone un commento di Anna Arendt ai segni – “the heart's invisible furies” – sul volto del poeta Auden (Boyne, 2017: 343)) e un consistente apparato di *pseudobiblia* forniscono il contesto per discutere il ruolo dello scrittore nel mercato editoriale. La problematizzazione della maternità biologica è presente in varie forme; la ragazza madre, la freddezza della madre adottiva, la madre che concepisce un figlio in un matrimonio impossibile. È inoltre evidente una sorta di destino predeterminato, che si manifesta con improbabili coincidenze che ricompongono eventi accidentali e fortuiti in un disegno coerente. Come in *The Wonder*, il lieto fine è previsto per diverse trame tragiche in cui i personaggi oppressi e rinnegati dalla società (la ragazza madre, l'omosessuale, il ragazzino sfruttato) sono riscattati da eventi *ex machina* che inseriscono tratti di inaspettato surrealismo all'interno della trama storica. Se per Donoghue la salvezza è possibile facendo proprie le giuste storie, in Boyne la redenzione dal tradimento di sé imposto dalla Chiesa avviene attraverso

⁷⁰ John Boyne è nato a Dublino nel 1971. È autore di quattordici romanzi per adulti, sei per ragazzi e di una raccolta di racconti. Tra i suoi romanzi più famosi rientrano *The Boy In The Striped Pyjamas* (2006), *A History of Loneliness*, (2014), *A Ladder to the Sky* (2018) e del controverso *My Brother's Name is Jessica* (2019).

l'instaurarsi di relazioni positive. Il romanzo tratta un ampio spettro di tematiche e lo fa al prezzo della sua verosimiglianza, sconfinando spesso nell'implausibile.

È il 1945. Nel piccolo villaggio di Goleen, nel West Cork, Catherine, una ragazza di sedici anni, è rimasta incinta del giovane marito di sua zia. Pubblicamente umiliata dal prete durante la messa e cacciata di casa dai genitori, rifiuta i soldi offerti dal padre del bambino e sale sul primo autobus per Dublino. Durante il tragitto conosce Seán, anche lui diretto verso la capitale dove lo attende un suo vecchio amico, Jack. Catherine, che è sola e non sa dove andare, li convince ad ospitarla per qualche tempo, nonostante Jack le mostri ostilità e diffidenza. Trascorrono alcuni mesi: Catherine, che nonostante la gravidanza avanzata è riuscita a farsi assumere nella sala da tè del Dáil Éireann fingendosi una giovane vedova di guerra, è prossima al parto e ha in programma di affidare il bambino ad una suora gobba che lo darà in adozione ad una ricca famiglia. Rientrando a casa, però, è aggredita da un uomo grande e grosso – il padre di Seán – che si fa strada all'interno dell'appartamento fino alla stanza dove Seán e Jack si trovano a letto nudi. L'uomo, su tutte le furie, picchia il figlio fino ad ucciderlo e lascia Jack in fin di vita. Catherine si precipita a soccorrerlo, ma proprio in quel momento ha le doglie e partorisce sul pavimento (1-42).

Il romanzo prosegue nel 1952. Cyril Avery – il bambino partorito da Catherine – ha sette anni e vive con i suoi eccentrici genitori adottivi in una grande casa in Dartmouth Square. Charles e Maude, che vogliono essere chiamati per nome, ricordano continuamente a Cyril che non sono i suoi veri genitori e che lui non è un vero Avery e lo trattano più come un pensionante che come un figlio adottivo: senza cattiveria, ma con grande distacco. Maude è una sofisticata scrittrice che passa giornate intere nel suo studio a scrivere e fumare: ha in orrore la celebrità, che trova volgare. Charles è un banchiere, un seduttore mondano e gioviale. Quando Charles viene indagato per evasione fiscale, Cyril ha modo di conoscere Julian, figlio dell'amico e avvocato di Charles, Max Woodbead. Julian, suo coetaneo, è bello, precoce e spigliato, e Cyril ne rimane profondamente affascinato.

Nonostante un goffo tentativo di corrompere la giuria popolare (la cui incorruttibile presidente è proprio Catherine), Charles finisce per due anni in prigione, anche perché Woodbead, personaggio pubblico celebre per le sue opinioni unioniste, ha scoperto la relazione tra sua moglie e il suo assistito proprio mentre ne preparava la difesa. La casa in Dartmouth Square finisce all'asta, e per vendicarsi del tradimento Woodbead la compra per pochissimo. Maude muore pochi anni dopo per un cancro dovuto al fumo, ma il successo dei suoi romanzi non fa che crescere.

Cyril ha quattordici anni e frequenta il collegio dei Gesuiti quando ritrova Julian come suo compagno di stanza. Julian è brillante, ribelle, ossessionato dal sesso e dalle ragazze; Cyril, timido e impacciato, sviluppa per lui una cotta travolgente e disperata, che cela goffamente dietro un'amicizia succube (42-96). Una sera, Julian trascina Cyril in un pub con due ragazze (la disinibita Bridget e l'altezzosa e bigotta Mary-Margaret), e i quattro hanno un'interessante e volgarissima conversazione con lo scrittore Brendan Behan, che lascia Mary-Margaret inorridita. All'uscita, Julian è sequestrato e tenuto in ostaggio dall'IRA, che non ha gradito alcune pubbliche esternazioni filo-britanniche del padre. Woodbead è deciso a non pagare il riscatto per principio, e a Julian viene amputato l'orecchio, il mignolo del piede e il pollice della mano prima di venire liberato. Intanto Cyril, conscio del suo orientamento sessuale e oppresso dal senso di colpa, risoluto ad alleggerirsi l'anima, va in chiesa per confessarsi. Cyril è determinato ad essere completamente sincero, ma non appena inizia a descrivere le sue fantasie erotiche al decrepito e inorridito padre confessore, questi ha un malore e stramazza al suolo, morto.

È il 1966: Cyril ha ventuno anni, lavora come impiegato civile al Ministero dell'Educazione e vive in un appartamento condiviso. Nel corso degli anni, sin da bambino, ha incontri occasionali e amichevoli con Catherine, la direttrice della sala da tè del Dáil Éireann, senza che i due sappiano di essere madre e figlio. Mentre il suo amico Julian vive di rendita e gira il mondo con una ragazza sempre diversa, Cyril si sente un animale braccato che deve nascondere la propria omosessualità: a questo proposito si è fidanzato con la casta Mary-Margaret, una copertura sicura, e al contempo cerca momentanea soddisfazione nei vicoli e nei parchi, dove ha incontri fugaci con sconosciuti. Ormai sull'orlo di una crisi, chiede aiuto ad un celebre medico, che per tutta risposta gli assicura che "there are no homosexuals in Ireland" e gli somministra una dolorosissima e del tutto inefficace cura pavloviana. Una settimana dopo, uno dei ministri è sorpreso in auto in atteggiamenti indecenti con un ragazzino e scoppia uno scandalo; incappato casualmente nelle ire omofobe dell'addetto stampa che lo identifica come "one of them", Cyril perde il lavoro al Ministero. Poco dopo Mary-Margaret, che insospettitasi ha seguito Cyril fino ai bagni pubblici e lo ha quasi colto in flagrante, muore nell'attentato alla Colonna di Nelson assieme al poliziotto che stava per arrestarlo, e Cyril può allontanarsi libero e illeso (97-210).

È il 1973, Cyril ha ventotto anni e lavora per la televisione. Non conduce più una vita così promiscua ed è fidanzato con Alice, la sorella di Julian, una ragazza dolce e intelligente. Cyril tenta più volte di confessarle di essere gay e innamorato del fratello, ma ogni volta desiste, frenato anche dal fatto che Alice è già stata abbandonata sull'altare dal suo precedente

fidanzato. Poco prima di celebrare le nozze, Alice convince Cyril a fare sesso. La mattina del matrimonio, però, Cyril si sente malissimo e in un conato di sincerità confida a Julian ogni cosa: di essere gay, di non amare Alice e di aver amato lui, Julian, sin dal primo momento in cui lo ha visto. Julian, furioso e oltraggiato per quella confessione tardiva e deciso a proteggere la felicità della sorella – già una volta abbandonata sull'altare –, obbliga Cyril a celebrare il matrimonio come se nulla fosse. Dopo la cerimonia, durante il ricevimento, Cyril evita Alice che insiste a volergli comunicare qualcosa di importante, prende il passaporto e, senza salutare nessuno, lascia il paese (211-270).

È il 1980: Cyril ha trentacinque anni e vive ad Amsterdam, dove lavora al museo di Anna Frank. Ha un fidanzato, Bastiaan, il primo vero fidanzato della sua vita, un medico che studia le malattie sessualmente trasmissibili, figlio di una coppia di ebrei sopravvissuta ai campi di sterminio nazisti e ricongiuntasi fortuitamente dopo la liberazione. Cyril e Bastiaan si sono conosciuti al pub di un burbero irlandese zoppo, in cui il lettore riconosce Jack (sopravvissuto all'aggressione grazie all'intervento di Catherine) che ha chiamato il suo pub con il cognome del suo ragazzo ucciso, MacIntryre (210-291).

Cyril e Bastiaan salvano dalla strada Ignac, un ragazzino sloveno obbligato dal padre a prostituirsi. Il padre di Ignac non cessa di perseguirli perché vuole indietro il figlio per la sua clientela: per difenderli, Jack uccide il padre di Ignac e lascia intendere che disporrà del corpo con l'aiuto della sua amica irlandese in visita, e che il lettore intuisce essere Catherine.

È il 1987 e Cyril ha quarantadue anni. Non potendo restare ad Amsterdam dopo quanto successo, lui, Bastiaan e Ignac, che hanno adottato ufficialmente, si sono trasferiti a New York, dove Ignac studia letteratura inglese e Bastiaan lavora in ospedale. A New York l'epidemia di AIDS è al suo culmine e Cyril è uno dei volontari che offrono compagnia e sostegno ai pazienti malati e stigmatizzati, spesso abbandonati dalle famiglie. Un giorno, con sua grande sorpresa, tra i malati terminali trova il suo vecchio amico Julian. Il loro incontro è drammatico: oltre a dover constatare la malattia di Julian e il suo aspetto devastato, Cyril apprende da lui di avere un figlio, Liam, e che per questo motivo Alice non ha mai potuto annullare il loro matrimonio né rifarsi una vita risposandosi. Julian muore pochi giorni dopo, senza aver rivelato alla sua famiglia in Irlanda della sua malattia: ha incentrato la sua intera identità sull'essere eterosessuale e non vuole essere oggetto di pettegolezzi.

Quella sera stessa, tornando a casa a piedi dall'ospedale attraverso Central Park, Bastiaan abbraccia Cyril per confortarlo della morte di Julian e i due vengono aggrediti da dei passanti, nell'America omofoba di Reagan. Bastiaan muore sul colpo, mentre Cyril rimarrà zoppo ad una gamba (211-364).

È il 1994, Cyril ha quarantanove anni ed è tornato a Dublino con Ignac (che si è specializzato in letteratura irlandese ed è diventato un famoso scrittore per ragazzi) e ha gradualmente ripreso i rapporti con Liam, il figlio che non sapeva di avere, e con Alice. Quando Charles, ormai anziano, si trova a scontare in prigione l'ennesima condanna per evasione fiscale ("Maybe I'll pay a little next year. I'll see how I feel") per la prima volta lo riconosce come un vero Avery e lo lascia erede della sua fortuna e dei diritti dei romanzi di Maude, che ormai da decenni è celebrata come una dei più importanti scrittori irlandesi, forse la migliore (365-381). Il giorno di Natale, mentre è in ospedale per la nascita di suo nipote, il secondogenito di Liam, Cyril si imbatte in Catherine, una signora ormai anziana che piange la morte del figlio. Parlando, si lascia sfuggire che aveva affidato il primo, nato fuori dal matrimonio, ad una suora gobba del Santissimo Redentore perché lo desse in adozione ad una famiglia ricca; Cyril si riconosce nel bambino, e madre e figlio possono finalmente riunirsi.

Nel 2008, Cyril e Catherine tornano nel villaggio d'origine di lei, a Goleen; chi l'aveva cacciata è ormai morto, e Catherine può riconciliarsi col proprio passato per poi sposarsi nel 2015, a ottantasei anni. Cyril, che ha ormai settant'anni ed è malato di tumore, sa che morirà a breve, ma guarda con gioia la sua famiglia allargata e i suoi nipoti: uno di loro è gay, e grazie al cambiamento avvenuto in Irlanda negli anni potrà vivere la sua adolescenza liberamente e apertamente (365-495).

Il ruolo dell'esilio

Nel saggio "The Aesthetics of Exile" George O'Brian afferma che "without exile there would be no contemporary Irish fiction" (O'Brian, 2000: 35): nel caso di *The Heart's Invisible Furies* l'esilio segna uno spartiacque fondamentale nella trama, permettendo a Cyril di esprimere liberamente la sua sessualità e creando le premesse per un ritorno. La fuga dall'Irlanda avviene subito dopo la celebrazione del matrimonio, il massimo coronamento a cui le coppie eterosessuali possono legittimamente aspirare; ma Cyril non è mai stato parte di quel percorso, e ciò che per altri costituisce un punto di arrivo, per lui può solo essere una partenza. Il suo esilio comporta aspetti di de-familiarizzazione e di riappropriazione culturale. Ciò che O'Brian rileva negli autori classici dell'esilio irlandese (John McGahern, Edna O'Brian, Brian Moore) può ritenersi valido anche nel personaggio di Cyril: l'interesse ad approfondire l'etnografia del luogo è scarso e l'esilio è un mezzo per strutturare la verità interiore del personaggio, una verità che non avrebbe avuto possibilità di definirsi in patria.

L'alterità del luogo ospitante si manifesta in avvenimenti (spesso traumatici e violenti) esterni, che rendono l'esilio una tappa iniziatica, un rito di passaggio che permette la crescita del personaggio attraverso un'esperienza essenzialmente sociale e relazionale (O'Brian, 2000: 44). Cyril è distante dalla dimensione estetizzante, contemplativa e intimista dell'esilio degli anni Settanta di Dermot Hogan, Neil Jordan e Ian Cochrane (47) e da un approccio performativo. All'estero come in Irlanda, l'azione di Cyril è limitata: sono gli eventi e le persone a lui vicine ad azionare i meccanismi che lo porteranno, in ultima analisi, ad una maggiore presa di coscienza. Diversamente dal *topos* dell'esiliato irlandese, inoltre, Cyril non è mosso da una ricerca artistica (le istanze creative riguardano Maude e Ignac), ma dalla possibilità di vivere l'amore. Nel quadro del romanzo, inoltre, i ritorni sono importanti e necessari quanto le partenze, come dimostrato dal rientro di Cyril in Irlanda, dalla visita di Catherine al villaggio dal quale è stata cacciata e di Ignac in Slovenia, dove rivede sua nonna che lo faceva prostituire sin da piccolo.

Il romanzo è dedicato allo scrittore americano John Irving. L'elemento che più distintamente accomuna i due scrittori è la trasgressione, che secondo Karine Plaquet è essenziale nel rapporto tra i protagonisti di Irving e il loro contesto: l'autoaffermazione e il consolidamento dell'identità passano per l'infrangimento di regole e il superamento dei limiti imposti (Plaquet, 2012: 23). Nel caso di Boyne, la trasgressione si lega ad un discorso relativista; l'omosessualità che a Dublino è vissuta come una trasgressione è perfettamente accettata ad Amsterdam. L'esilio offre la possibilità di guardare il proprio paese da una certa distanza e Cyril si trova spesso, suo malgrado, a difendere l'Irlanda dalle opinioni che circolano all'estero (e che lui stesso in parte condivide) rispondendo ad un viscerale riflesso d'appartenenza. Nonostante sia Amsterdam che New York gli permettano di vivere la sua sessualità e affettività con una relativa serenità che non sarebbe mai stata possibile a Dublino, Cyril inizia a comprendere come la vita all'estero non sia migliore in senso assoluto, ma semplicemente diversa. Amsterdam appare come una città contraddittoria: l'incontro con il padre di Ignac rivela il degrado, il traffico di esseri umani e lo sfruttamento che imperversano ad Amsterdam, nonostante la prostituzione sia legalizzata. Lavorando al museo di Anna Frank e conoscendo i genitori del suo fidanzato Bastiaan, sopravvissuti all'Olocausto, Cyril vede come il paese stia ancora facendo i conti con la sua storia e come lo stesso concetto di museo della memoria susciti reazioni contrastanti in diverse sensibilità ed esperienze.

Una corposa parte della vicenda è ambientata a New York durante l'epidemia di AIDS e anche in questo caso, come sarà per gli istituti di contenzione in *The Cruelty Men* di Emer Martin, il romanzo mostra l'intento di correggere i pregiudizi e i falsi miti di cui hanno fatto le

spese sia le vittime della malattia, stigmatizzate e rinnegate anche dai propri affetti, che l'intera comunità gay additata come untrice. Le discussioni tra Bastiaan, che lavora in prima linea alla ricerca di una cura, e la loro amica giornalista che cerca di sensibilizzare l'opinione pubblica, costituiscono intermezzi didascalici volti a dissipare i pregiudizi sulla genesi e la trasmissione dell'AIDS. Le storie strazianti dei pazienti terminali a cui Cyril tiene compagnia in ospedale, abbandonati dai propri affetti e dalla società, e la presenza tra loro di Julian – che ha costruito tutta la sua personalità sul fatto di essere eterosessuale – ribaltano drammaticamente i pregiudizi più diffusi sull'infezione. Il lettore viene inoltre informato dall'amica giornalista riguardo le negligenze dell'esecutivo di Reagan nella gestione della pandemia, prima passata sotto silenzio e poi bollata come malattia degli omosessuali. La politica intrapresa dal governo ha contribuito a diffondere un clima d'isteria omofoba e a immolare la comunità gay come capro espiatorio, ritardando provvedimenti fondamentali quali l'educazione alla prevenzione. L'effetto nocivo della linea scelta dal governo è mostrato concretamente quando Cyril, Bastiaan, l'amica giornalista e il suo compagno vengono cacciati dal locale subito dopo la loro conversazione sull'argomento e, in seguito, con la brutale aggressione a Central Park in cui Bastiaan perde la vita.

Se Cyril detesta cordialmente l'Irlanda e per decenni dispera che la mentalità del paese possa mai cambiare, il rapporto con Dublino è più complesso e contraddittorio. Dublino ostacola e compromette l'espressione sessuale di Cyril tanto quanto il suo senso di colpa gli impedisce di vivere pienamente le possibilità offerte dalla città. Vi sono periodi in cui, non sostenuto economicamente da Charles, non può permettersi di vivere da solo con il suo modesto stipendio da impiegato e deve accontentarsi di una stanza in un appartamento condiviso, costantemente sorvegliato dalla proprietaria, una custode del buoncostume cieca ma dall'udito finissimo, e da suo figlio, sordo ma dall'occhio di falco. Questa situazione frustrante e farsesca ha serie ripercussioni sulla sua vita sessuale e affettiva, dato che lo costringe ad una furtività esasperante e ad incontri pericolosi e scomodi nei quartieri più malfamati di Dublino. La promiscuità degli incontri rubati in luoghi pubblici e non igienici, oltre a fargli rischiare l'arresto e numerose infezioni, ha l'effetto altrettanto deleterio di impedirgli di sperimentare con l'altro l'intimità data da un luogo sicuro, rendendo impossibile una vera relazione.

L'esperienza della Dublino pre-esilio di Cyril presenta lo stesso livello di intollerabile paralisi, frustrazione e fallimento dei personaggi di *Dubliners* di Joyce, eppure, nel mettere in atto la fuga dal matrimonio appena celebrato, Cyril tentenna:

But this was Dublin, the nation's capital. The place of my birth and the city I loved at the heart of a country I loathed. A town filled with good-hearted innocents, miserable bigots,

adulterous husbands, conniving churchmen, paupers who received no help from the State, and millionaires who sucked the lifeblood from it (Boyne, 2017: 267).

Nell'analizzare il ruolo della città nel romanzo, può essere utile ricordare la storia culturale di Dublino letteraria tracciata da Gerry Smyth. Se nella narrativa di Sette e Ottocento Dublino offre atmosfere e situazioni antropologiche che fanno da sfondo all'idea sociale e politica degli autori, nel corso dell'Ottocento la città inizia a polarizzare valori morali e sociali. Contemporaneamente allo strutturarsi di un nazionalismo culturale, prende forma una dicotomia tra ciò che è rurale, autenticamente irlandese e connotato positivamente, e lo squallore decadente della città di costruzione *Anglo-Irish* (Smyth, 2000: 16). Come reazione ai sentimenti anti-urbani connaturati nel nazionalismo culturale, emerge parallelamente il culto di Dublino quale città letteraria. In linea con lo sviluppo dell'immaginazione urbana in Europa, la città diventa il fulcro dell'attività artistica, la metafora della natura conflittuale, ambigua e contraddittoria del Novecento; uno spazio esilarante, eppure oscuro e impenetrabile, rappresentato nel romanzo modernista (17).

Augustine Martin attribuisce a Joyce l'aver svincolato Dublino da significati morali, politici e sociali (Martin, 1984: 46; cit. in Smyth, 2000: 18). Lo spazio/tempo narrativo della città diventa un luogo di “assembly, simultaneity, encounter”, e la città è mostrata “for what it is than what it *represents*... a space to explore the limits of the self and community... providing the twentieth century with a powerful and enduring urban pastoral myth” (18). Il nazionalismo e il revisionismo storico, continua Smyth, pur partendo dallo stesso assunto – un'organizzazione ideologica della realtà in una serie di opposizioni binarie, natura/cultura, primitivo/moderno, semplice/complesso – finiscono per condannare e celebrare la città

for qualities that it never possessed, and implicitly measuring it against a lost organic society that never existed in fact. Arguably, this is the situation still obtaining, as contemporary Irish novelists find their own “word cities” overlain with received ideological tendencies – and critical-theoretical formulations – which bear little relation to the actual historical organization of space throughout the island. (Smyth, 2000: 20)

Il profondo radicamento di queste associazioni binarie ha reso difficile per scrittori e artisti stare al passo con le profonde trasformazioni di Dublino dal 1950 in poi (21). Gli anni Sessanta e Settanta vedono Dublino espandersi con le periferie operaie e i quartieri residenziali del ceto medio, mentre un'uguale forza centripeta focalizza la vita del centro in pochi punti di riferimento istituzionali della zona sud: quello politico (Leinster House), civico (Dublin Castle), educativo (Trinity College e altre università) ed economico (Central Bank). Questo doppio

processo di espansione e centralizzazione, per Lefebvre, “continued to support relationships of dependence, domination, exclusion and exploitation” (Lefebvre, 1968: 34, cit. in Smyth, 2000: 22). Mentre le forme tradizionali di socialità urbana sono circoscritte nel centro della città e diventano sempre meno accessibili dai sobborghi, tra gli anni Ottanta e Novanta emerge il breve fenomeno del “Northside Realism” (Smyth, 2000: 27). Tra gli esponenti, Roddy Doyle e Dermot Bolger raccontano le vite di personaggi ai margini di una Dublino espansa, una città di sconosciuti.

L’estendersi della fascia suburbana ha riplasmato l’immagine di Dublino: i problemi dell’anti-idealizzazione urbana, come l’alienazione e l’anonimità, vengono ora relegati alla periferia, mentre il centro della città si qualifica come un possibile spazio radicale di conflitto creativo e rivendicazione: “Systematically excluded from the city, the suburban dweller has to learn to become a citizen again, returning to the centre to affirm ‘a right to the city’ (27). Il saggio di Gerry Smyth che auspica una città letteraria in grado di sintetizzare idillio urbano e realismo, superando il divario sociale, appare oggi, a distanza di vent’anni, vagamente utopistico. La crisi immobiliare, la gentrificazione sempre più spinta e affitti tra i più alti d’Europa hanno reso la Dublino della narrativa una città difficile e proibitiva, come visto nei racconti gotici di Tracy Fahey.

In un contesto culturale prevalentemente critico verso l’organizzazione della capitale come quello attuale, la Dublino di Boyne conserva dei tratti relativamente edulcorati. La casa in Darthmouth Square è significativa perché, nonostante il passaggio di proprietà, resta di fatto parte della vita familiare di Cyril, dove Alice crescerà suo figlio Liam e la famiglia allargata celebra Natali e feste fino al 2015; quel “right to the city” a cui fa riferimento Smyth è un diritto di nascita per gli Avery-Woodbead. Il valore culturale e affettivo della dimora è amplificato dal fatto che è stata la residenza della celebre scrittrice Maude Avery e il luogo dove Cyril ha visto Julian per la prima volta. Darthmout Square gode di una posizione privilegiata, che corrisponde allo status dei personaggi: non a caso al matrimonio di Alice e Cyril, tra gli ospiti di alto profilo, compare anche de Valera. Gli impieghi istituzionali di Cyril, per quanto modesti – al Ministero prima, e alla televisione poi – gli assicurano la frequentazione dei luoghi del potere, tra cui il Dáil Éireann; si tratta di contesti in cui Cyril non è mai completamente inserito né partecipa a causa del suo segreto, ma che lo mantengono vicino alla Dublino che conta.

Un altro aspetto interessante del romanzo è il verificarsi di coincidenze implausibili non solo a Dublino, ma anche tra Amsterdam e New York, dove Cyril ritrova, con puntuale e quasi mitologica cadenza settennale, persone legate a lui e al proprio passato. La morte è una livellatrice che si inserisce tra le fatalità in modo spesso vignettistico, con simil-contrappassi

dalla tragicità beffarda: Mary-Margaret uccisa in un attentato dell'IRA proprio mentre fa arrestare Cyril; il collega insinuante, padre di famiglia, ritrovato nell'appartamento dove portava ragazzini "one hand chained to a radiator, half an orange in his mouth and his trousers wrapped around his ankles" (Boyne, 2017: 373); l'allegra Bridget, schiantata con l'auto contro un muro mentre l'insegnante di scuola guida allungava le mani.

Pseudobiblia e influenze metaletterarie

Nel romanzo sono citati decine di autori e opere letterarie e cinematografiche celebri, volti a ricreare l'atmosfera culturale del periodo: compaiono, per citarne solo alcuni, Solženicyn, McGahern, Edna O'Brian, Walter Macken, i film *Alfie* (1966), *Women in Love* (1969), *The Sting* (1973) e il romanzo per ragazzi *The Silver Sword* (1956) di Ian Serrailier. Cyril menziona *Ulysses* e *Finnegans Wake* solo una volta e a sproposito, quando tenta di sviare il suo insinuante collega – convinto di averlo visto la sera precedente in un parco malfamato, dove effettivamente si trovava – con la scusa di essere rimasto a casa a leggere Joyce.

Nel ricchissimo ed enciclopedico repertorio letterario che compare nel romanzo, la scrittrice acclamata all'unanimità come la migliore penna che l'Irlanda abbia mai avuto è la madre adottiva di Cyril, Maude Avery. Il suo strutturato apparato di *pseudobiblia* gode di dignità accademica (Alice, che insegna all'università, ne ha curato la biografia), ma anche di tridimensionalità editoriale: l'epigrafe del romanzo è infatti la pseudo citazione tratta dallo *pseudobiblion* più acclamato di Maude, corredato da uno pseudo riferimento bibliografico: "Maude Avery, *Like to the Lark*, (The Vigo Press, 1950)", (Boyne, 2017: 6). In un meccanismo di continui riferimenti metatestuali, il titolo dello *pseudobiblion* rimanda all'undicesimo verso del sonetto 29 di Shakespeare: come Cyril, la voce narrante, afflitta dal suo "outcast state" si risollewa dai suoi cupi pensieri "like to the lark at break of day arising", elevandosi al ricordo del giovane amato.

A dispetto dell'enorme successo postumo, l'avversione di Maude per la popolarità tocca punte farsesche e paradossali, come quando si infuria perché lo scandalo dell'evasione fiscale del marito ha impennato di riflesso le vendite dei suoi libri, o perché li trova esposti in vetrina, o perché teme che il suo ritratto finisca stampato in serie sugli asciugamani che si vendono nei negozi per turisti:

"Do you enjoy being a writer, Mrs Avery?" asked Julian.
"No, of course not," she said. "It's a hideous profession. Entered into by narcissists who think their pathetic little imaginations will be of interest to people they've never met."

... “Well, do you have a lot of readers?”

“Oh no. Heaven forefend. There’s something terribly crude about a popular book, don’t you think?” (62)

In altre occasioni, Maude rivendica di non leggere, giudicando i libri noiosi; quando il suo spirito appare nella visione di Cyril, ormai anziano, lo fa per parlare con irriverenza di Kafka e delle sue altre conoscenze nell’aldilà “You know, Emily Dickinson is here too. All she does is write poems about life all the time. The irony! She keeps asking me to read them. I refuse, of course. They days are long enough as it is.” (448). Oltre lo snobismo dissacrante, Maude e il suo mito si prestano ad articolare un discorso provocatorio sul ruolo dello scrittore nella società di consumo, che prosegue ben oltre la sua morte e arriva a toccare le dinamiche del mercato editoriale contemporaneo.

L’argomento non è nuovo alla narrativa irlandese. In *Fox, Swallow, Scarecrow* (2008) di Éilís Ní Dhuibhne, una rivisitazione di *Anna Karenina* nell’Irlanda contemporanea, la protagonista è una scrittrice in crisi, ansiosa di partecipare ad ogni evento letterario, oppressa dalle rivalità della sua cerchia, che decide alla fine del romanzo di prendere le distanze dalla mondanità dell’ambiente culturale dublinese e di riscoprire la scrittura partendo da sé stessa, nella tranquillità di una residenza isolata. Più recentemente, nel romanzo di Sally Rooney *Beautiful World, Where Are You?* (2021) la co-protagonista, una giovane scrittrice di successo internazionale che vive problematicamente la popolarità, la ricchezza e il fatto che la sua arte generi profitto, cerca di riprendersi da un esaurimento nervoso e dalla depressione allontanandosi dalla vita letteraria di Dublino e affittando una grande casa in un anonimo paesino di provincia.

In modo diverso, il personaggio di Maude, irriducibile nella sua elitaria ironia anti-*establishment*, ostinatamente isolata nel suo studio fumoso, tradisce lo stesso disagio di fronte al cospicuo impegno mondano richiesto dal mercato editoriale. Allo spettro opposto si colloca Ignac, che con grande soddisfazione del suo editore unisce alla professione di scrittore quella di *performer*:

By now he was experienced on stages, knew exactly how long an audience was prepared to listen and had a good sense of how to charm them with a few well-chosen and self-deprecating quips during the interview that followed. His publisher had lined up an enormous amount of newspaper, radio and television interviews (424).

Al di là del complesso apparato di strategie di promozione e autopromozione che richiedono all’autore contemporaneo competenze performative e un’immagine accattivante per interagire

con un pubblico esigente, il romanzo cerca di riportare, attraverso la provocazione di Maude, l'attenzione sulla possibilità di una scrittura paga di sé stessa:

Popularity didn't interest her. She had no desire for her novels to be read. She loved language, you see. She loved words. I think she only felt truly happy when she was staring at a paragraph for hours at a time and trying to refine it into a thing of beauty. She only published her books because she didn't like the idea of all that hard work going to waste (104).

L'esito naturale della *ars gratia artis* di Maude è l'indiscutibile qualità letteraria delle sue opere, un giudizio la cui oggettività è evidenziata astutamente attraverso situazioni in cui il giovane Cyril si schermisce agli omaggi resi al talento della madre adottiva da personaggi del calibro di Brendan Behan e Ingmar Bergman, per poi convenirne da adulto, come lettore raffinato e culturalmente consapevole.

The Heart's Invisible Furies non è propriamente un romanzo sulla ricerca d'identità, ma sulla ricerca dell'amore e dell'accettazione e sul loro potere trasformativo. Il problema più immediato e invalidante di Cyril, infatti, non è l'essere stato adottato da due genitori anaffettivi e classisti e il non sapere nulla della sua famiglia d'origine, ma l'essere omosessuale (un aspetto identitario di cui Cyril è da subito dolorosamente consapevole) in un contesto socioculturale in cui essere omosessuali è un reato e lo rimarrà fino al 1993. Da qui nasce il conflitto, la vergogna, l'auto-repressione e la concatenazione di errori, fino alla fuga verso contesti in cui gli sia finalmente possibile esprimere e ricevere amore.

È attraverso l'esperienza del sentimento che Cyril riesce a consolidare la sua identità e ad articolare la capacità d'amare, una volta tornato in Irlanda, anche nel contesto della famiglia allargata che non sapeva di avere, riuscendo nella difficile impresa di recuperare un rapporto di affetto e amicizia con Alice e con il figlio. Solo secondariamente, in modo quasi collaterale all'evoluzione personale raggiunta, Cyril scopre casualmente chi è sua madre, e quanto curiosamente le loro vite si siano sfiorate nel corso dei decenni senza mai veramente toccarsi. Anche la vicenda di Catherine sembra suggerire l'idea che il riscatto possa avvenire attraverso un percorso di trasformazione e realizzazione personale e non tanto tramite un regolamento di conti. Quando torna con Cyril nel villaggio da cui è partita incinta tanti anni prima, il prete che l'ha umiliata e cacciata è morto e non può essere confrontato; ma Catherine lo contraddice sposandosi a ottantasei anni, liberandosi dall'anatema limitante del religioso. Il racconto di Catherine su come sia rimasta incinta di Cyril, inoltre, non rientra nel *topos* della vittima sedotta e abbandonata:

...I liked how it made me feel and so I kept at it, making that man want me more than he'd ever wanted anyone before...And the poor man was tortured about the whole thing...Because the truth is, he loved my Auntie Jean and felt terrible about the things he'd done...He was, of course [responsible for his own actions]. But I don't think it would ever have crossed his mind to start something with me if I hadn't pushed and pushed and pushed. He wasn't the type. He was a good man; I believe that now (474-75).

Rispetto a quanto avverrà in *The Cruelty Men* (2018) di Emer Martin, la questione delle ragazze madri, obbligate dalla famiglia, dagli istituti o dalle circostanze ad abbandonare i figli neonati, è qui mostrata da un'angolatura diversa. In questo caso sin tratta del punto di vista della madre che teme di essere giudicata dal figlio abbandonato: "I've seen the documentaries and films. I daresay he would blame me for whatever went wrong in his life and I haven't the energy for that." (456). Una volta scoperta la sua identità, Cyril scriverà alla madre

making it clear that I needed nothing from her and that I was not one of those unfortunate souls seeking retribution for my abandonment many decades earlier. I simply wanted to talk to her, that was all...I'm looking for no argument nor do I want any unpleasantness. I'm too old for that. We both are." (466-468).

Cyril condivide con la madre un'onesta consapevolezza dei propri errori e la compassione per la fallibilità umana, che gli impedisce di essere giudicante mentre gli permette, pur nell'amarezza e nell'indignazione, di non soccombere totalmente al rancore e alla rabbia.

Ogni errore, ogni sofferenza che Cyril ha subito e inflitto a sé stesso e agli altri, le esperienze iniziatiche dell'esilio, dell'amore, della genitorialità, della violenza e della perdita hanno valore intrinseco e lo hanno reso ciò che è oggi. È questa onesta vulnerabilità che gli permette di ricostruire rapporti compromessi oltre il recuperabile e di instaurare indirettamente una sorta di virtuosa reazione a catena su chi ha intorno. Secondo Áine Mahon and Elizabeth O'Brien, il modo in cui Boyne tratta il tema della redenzione si avvicina al pensiero del filosofo americano Richard Rorty nella critica della religione convenzionale e nell'idea che l'essere umano sia l'unico artefice del proprio riscatto. Entrambi, inoltre, esprimono fiducia nella capacità della letteratura, e del romanzo in particolare, di dare senso all'esperienza umana. (Mahon e O'Brien, 2021: 300). Le innumerevoli coincidenze implausibili che percorrono il romanzo nella sua interezza e che sembrano indicare una causalità predeterminata ricordano la ricerca rortyana di senso. Le relazioni che costellano il percorso di Cyril sono portatrici di significato "by shaping accident into story" (296); in termini rortyani, l'impulso narrativo alla costruzione di significato evidenzia il bisogno umano di redenzione, di conciliare l'inconciliabile, di spiegare la complessità della vita in un contesto unitario, "a context that will

somehow reveal itself as natural, destined, and unique” (Rorty, 2007: 90, cit. in Mahon e O’Brien, 2012: 296).

3.3 Gli istituti di contenzione e il riscatto attraverso l'arte del racconto: *The Cruelty Men* (2018) di Emer Martin

Come rilevato nei due romanzi precedenti – *The Wonder* (2016) di Emma Donoghue e *The Heart's Invisible Furies* (2017) di John Boyne – anche in *The Cruelty Men* (2018) di Emer Martin⁷¹ l'attenzione è posta sulla capillarità del controllo esercitato dalla Chiesa e le sue devastanti conseguenze nella vita dei personaggi, in questo caso appartenenti ai ceti più disagiati. Rispetto ai testi analizzati nei primi due capitoli, la denuncia della disumanità della Chiesa è assoluta e pervasiva. La trama è molto complessa, e si snoda attorno una forte carica di violenza e tragedia: genitori scomparsi, coercizioni, internamenti, elettroshock, morti violente, maledizioni, un diffuso sadismo e il suicidio. Riemergono alcune tematiche comuni a *The Heart's Invisible Furies*, come la maternità extramatrimoniale e la separazione tra madre e figlio, private però della possibilità del lieto fine: nonostante la funzione conciliatoria delle storie, l'ineludibilità della violenza fisica e morale che si ripete senza via d'uscita è costantemente ribadita, unita all'idea di resistenza e di non-rassegnazione. *The Cruelty Men* si svolge principalmente tra il 1933 e il 1969, ma dedica alcuni capitoli iniziali all'invasione di Cromwell in Irlanda e alla *Great Famine*.

La storia narra le vicende degli O'Connaill, una famiglia di poveri contadini ricollocata dal governo dal Kerry a Co. Meath con lo scopo di diffondervi la lingua gaelica. Nel corso del romanzo vengono riproposte storie, poesie e antichi proverbi che intrecciano i miti e le leggende celtiche al contesto teocratico e repressivo dell'Irlanda di metà Novecento. Il romanzo è un omaggio alle numerose vittime delle strutture di contenzione gestite dal clero e presenta un intento correttivo, volto a rettificare pregiudizi e inesattezze storiche: i *Cruelty Men* setacciano le campagne in cerca di bambini di famiglie povere da affidare alle *industrial schools*; le donne rimaste incinte al di fuori del matrimonio e rinnegate dalle famiglie sono costrette ad abbandonare i figli nelle *Mother and Baby Homes*, e poi ad espiare la loro colpa lavorando nelle *Magdalene Laundries*, mentre gli individui non conformi alle aspettative della società vengono internati nei manicomi. Il romanzo intercetta l'arco temporale in cui è ambientato *The Heart's Invisible Furies* di Boyne, ma il contesto socioculturale è drammaticamente diverso da quello dell'alta società dublinese. Gli ordini religiosi gestivano infatti bambini di tre classi sociali: il

⁷¹ Emer Martin è nata a Dublino nel 1972. A diciassette anni ha lasciato l'Irlanda e ha vissuto a Londra, Parigi, in Medio Oriente e negli Stati Uniti. Oltre a scrivere, dipinge ispirandosi alle storie della mitologia. Nel 1997 ha fondato *Banshee*, un collettivo di artiste irlandesi attive tra Irlanda e Stati Uniti.

ceto medio-alto, la classe media, i poveri e la classe operaia, ciascuno in istituti e percorsi educativi ben distinti, perpetrando di fatto il divario sociale in un rigido sistema classista (Raftery, 2009: 23). Nonostante i bambini del ceto elevato (come Cyril nel romanzo di Boyne) ricevessero un trattamento nettamente migliore, il comune denominatore di questi diversi istituti è l'imposizione di un'intransigente morale cattolica, tanto repressiva quanto ipocrita, che ha tra gli effetti quello di esasperare le problematiche di diseguaglianza, il divario tra i sessi e l'abuso dell'infanzia. Il riscatto è possibile attraverso le storie, che permettono di restituire dignità e sacralità alle esperienze più dolorose e disperate. Come in *The Heart's Invisible Furies* di Boyne, *The Cruelty Men* esprime il bisogno di attribuire un senso esistenziale alla sofferenza, questa volta attraverso una dimensione mitica e pagana che viene fatta risalire al tempo dell'invasione di Cromwell.

La vicenda è raccontata in modo corale e i capitoli alternano le voci narranti dei vari personaggi. La prima parte ha luogo nel 1653 con il racconto di Connaire O Mac Tire, cacciato dalle terre di famiglia dagli inglesi di Cromwell che hanno bruciato boschi e arpe e costretto gli abitanti a rifugiarsi lungo le coste dell'ovest. Ultimo della sua dinastia, Connaire vive in simbiosi con i lupi, custodisce il sapere di antiche leggende e sa attraversare la soglia tra i mondi dove regna *Hag*, l'ancestrale madre d'Irlanda. Più pagano che cattolico, non prega Dio ma ulula alla luna, e conduce la sua banda di sopravvissuti in Co. Kerry:

I saw a drove of hares on this mountain and they signalled for me to follow. They brought me to a family in the village of Chill Rialaig, called the O Connails. One of the daughters invited me into her bed and I was welcomed. This was the strangest of time, when wolf and hare lay together. My name would live on. I had stories for them. They had stories for me. For though our English neighbours had gathered all the harps and burned them, the stories could not be burned, or cut down, or hunted. The stories were an unconquered place. (Martin, 2018: 13)

Il secondo capitolo è ambientato nel 1935 e narrato da Mary O'Conaill, che si evince essere una discendente di Connaire O Mac Tire. Mary è la prima di sei figli e vive nel villaggio di Chill Rialaig a Bolus Head, nella penisola di Iveragh, in Co. Kerry. In quel periodo, il governo offre terre fertili nel Meath ai contadini dell'ovest, con lo scopo di creare nuove *Gaeltacht* e diffondere il gaelico nel resto del paese. La famiglia O'Conaill accetta la proposta, e Mary parte con il padre e i fratelli (Seamus, Maeve, Brigit, Pádraig e Seán) per la loro nuova fattoria a Ráth Cairn, Co. Meath, mentre la madre, che è incinta del settimo figlio, rimanda il viaggio. Mary, che ha solo dieci anni, si prende cura della fattoria e dei fratelli come le ha promesso, mentre il padre diventa sempre più cupo e malinconico. Dopo mesi senza aver ricevuto notizie

della moglie, decide di andare a recuperarla, ma né lui, né lei, né il bambino faranno mai ritorno, e Mary prende in mano la gestione della famiglia. Patsey, il loro vicino originario di Connemara che offre spesso aiuto e consigli, li mette in guardia sui *Cruelty Men*, emissari del governo che, con la complicità del prete, vanno in cerca di bambini in situazioni familiari difficili per impiegarli nelle *industrial schools*. Mary, con astuzie e sacrifici, riesce a proteggere i suoi fratelli dai *Cruelty Men* per diversi anni. Bridget va in America, Maeve a servizio nella bottega di un paese vicino, ma la situazione precipita nel 1945, quando il brusco e rancoroso Seamus, che con la maggiore età è diventato erede della fattoria, decide di sposare Sheila, una ragazza pigra, presuntuosa e prepotente dalle origini oscure (Martin, 2018: 1-61). Sheila non tollera la presenza di Pádraig, che è innocuo ma ha disturbi comportamentali, e convince Seamus a disfarsene cedendolo al prete e ai *Cruelty Men* che lo porteranno al manicomio all'insaputa di Mary. Quando Mary lo scopre lascia la fattoria di Seamus e va a Trim, poco distante dal villaggio in cui vive Maeve, a servizio di una famiglia borghese, i Lyonses. In questo modo, Mary potrà guadagnare abbastanza da far studiare Seán, il più giovane e sensibile dei fratelli a cui è particolarmente affezionata. Ora che non c'è più Mary ad occuparsi di tutto, la vita di Seamus alla fattoria è dura; impaziente e inadatto al lavoro nei campi, perde un braccio e una gamba in due incidenti diversi, mentre la sua famiglia cresce e Sheila non è di nessun aiuto.

Mary è una governante perfetta e sa raccontare storie e leggende meravigliose che ha appreso a Bolus Head, come “The Children of Lir” e “Bull Bhalbhae”: nella famiglia per cui lavora, i Lyonses, tutti le vogliono bene, ma lei è particolarmente legata alla piccola Baby, che ama come una figlia (61-101). La casa dei Lyonses è frequentata da un prete vivace, Fr Lavin, e dalla sua giovane perpetua, Elizabeth, che non sa né cucinare né pulire perché è cresciuta in un istituto. Da piccola è stata separata dai fratelli e dalla madre perché questa, rimasta vedova, aveva un nuovo fidanzato. Elizabeth è ribelle, appassionata, e sogna l'America: sparirà portando con sé i soldi raccolti dalla Chiesa durante la festa di paese. Il testo lascia intendere che il bambino che Fr Lavin porta spesso con sé è figlio suo e di Elizabeth.

Maeve, al contrario della modesta sorella Mary, è uno spirito libero. Bella e affascinante, resta incinta del figlio di una ricca famiglia. Il ragazzo non subirà conseguenze, mentre Maeve, risucchiata dallo scandalo, da questo momento non è più padrona della sua vita e viene portata in una *Mother and Baby Home*. Dopo aver partorito, le viene detto che i suoi due gemelli (che ha chiamato Fionnuala e Conn come i personaggi di “The Children of Lir”) le saranno sottratti per essere adottati: devastata dalla notizia e persa brevemente la lucidità, Maeve pensa per un momento di annegarli. Torna subito in sé, ma il tentato gesto offre a Seamus l'occasione per farla rinchiudere in manicomio, mentre i figli vengono spediti in due istituti

diversi: a causa della presunta pazzia della madre, non sono più considerati idonei per l'adozione. Seamus, che teme l'ira di Mary, le fa credere che Maeve abbia raggiunto la sorella Brigit in America. Al manicomio Maeve riceve un nuovo nome, Teresa. Farà di tutto per mettersi in contatto con Pádraig, rinchiuso nello stesso istituto, ma al ragazzo, devastato dai trattamenti coatti e abusato dai preti, si spezza la schiena durante un elettroshock ed è costretto a letto. Mary va a trovarlo ma, per un disguido dovuto al cambio di nome, Maeve non riesce a farle sapere che anche lei è lì rinchiusa. Pádraig muore poco dopo in circostanze poco chiare, strozzato dall'ostia della comunione (101-226).

Il giorno del funerale Sheila, incinta di un altro figlio e furiosa perché Mary è andata a lavorare altrove invece di servire lei e Seamus, le rivela che Maeve non è mai andata in America ma è in manicomio, e cerca di ucciderla con una vanga davanti a tutti. Patsey, che assiste alla scena inorridito, le urla una maledizione in gaelico in cui le preannuncia che il figlio che porta in grembo avrà il cuore di una bestia e finirà impiccato, dopo aver fatto impiccare altri. Dopo una lunga degenza in ospedale Mary cerca Maeve, ma non riesce a trovarla perché Seamus l'ha fatta trasferire a tempo indefinito in una delle *Magdalene Laundries*.

Il figlio che Sheila porta in grembo, Ignatius, nasce podalico e cresce più selvatico e aggressivo dei suoi fratelli: i suoi genitori vogliono sbarazzarsi di lui e Seán, che nel frattempo è diventato membro della *Christian Brotherhood* e ha deciso di restare ad insegnare nella *Saint Joseph Industrial School* per migliorare le condizioni dei bambini, propone di farvelo studiare (226-293) Nell'istituto, Seán prende Ignatius sotto la sua protezione e gli offre lezioni private. Ignatius, al sicuro dalle violenze dei preti, migliora il suo profilo scolastico, ma presenta problematiche caratteriali preoccupanti ed è crudele e violento verso gli altri ragazzi. Durante le sue visite a Mary e ai Lyonses con lo zio Seán, Ignatius tenta più volte di raccontare agli adulti le sevizie a cui i preti sottopongono i ragazzini. L'unico a prenderlo sul serio è Seán: da piccolo, non avendo nessuno a difenderlo, ha subito maltrattamenti nella scuola ed è stato probabilmente abusato. Deciso a cambiare il sistema dall'interno, Seán presenta spesso denunce e rimostranze al vescovo, con l'unico esito di inimicarsi i suoi colleghi.

Una notte, Ignatius assiste alla morte di un bambino violentato da due preti della Confraternita. L'omicidio viene insabbiato, ma Ignatius racconta ciò che ha visto al fratello della vittima, e di fronte alla sua incredulità inizia a picchiarlo selvaggiamente. Seán, esterrefatto di fronte alla violenza del nipote, alla quale non ha mai voluto credere, interviene e lo riprende duramente. Ignatius gli rinfaccia di non aver fatto nulla di concreto per proteggere i ragazzini e di essersi macchiato di nepotismo nell'averlo favorito: Seán, sconvolto, perde il controllo e lo picchia furiosamente. È la prima volta che punisce fisicamente un bambino, una

cosa che si era ripromesso di non fare mai. Dopo questo episodio, gli altri Fratelli lo accolgono in refettorio tra applausi e ovazioni: finalmente è diventato uno di loro. Seán, sconvolto e disgustato da sé stesso, si uccide: Ignatius lo trova impiccato al lampadario della sua camera. Senza più la protezione di Seán, Ignatius è completamente solo, in balia del rancore di preti e compagni (293-350).

Intanto, nel 1956, all'insaputa di entrambe, Maeve e sua figlia Fionnuala si trovano a lavorare nelle *Laundries* fianco a fianco. Maeve ha cercato per anni di rintracciare sua figlia, ma l'imposizione di nuovi nomi, i divieti e le punizioni delle suore hanno reso la ricerca un'impresa impossibile. Maeve chiede a quella che non sa essere sua figlia (che non ha nome ma un numero, il 435) di scappare insieme nascoste in un camion delle consegne, ma Fionnuala rifiuta. Ha trascorso tutta la sua vita lì dentro e, per quanto infelice, non riesce ad immaginarne una diversa. Tuttavia, non è disposta a privarsi della presenza di Maeve, e quando questa decide di scappare con un'altra ragazzina appena arrivata, Fionnuala, gelosa, denuncia il loro piano alle suore. Da quel momento Maeve sarà crudelmente punita, tenuta costantemente sotto stretta sorveglianza, e ogni possibilità di scappare le sarà per sempre preclusa. La sua vivacità e vitalità si spengono inesorabilmente, e non rivolgerà più la parola a Fionnuala.

A quindici anni Ignatius è libero di lasciare la scuola. Senza nulla in tasca e senza aver imparato un vero mestiere, vaga per le strade di Dublino raccontando storie per pochi spiccioli e dormendo sotto i ponti. Una sera – siamo nel 1969 – viene avvicinato da Baby, ormai sposata, che lo cercava da tanto. Vorrebbe presentare Ignatius ad un suo amico che sta redigendo una raccolta sul folklore. Ignatius, risentito per non essere stato contattato prima (a causa di un disguido, nessuno sapeva che fosse già uscito dalla scuola) prima si nega, poi decide di seguirla, combattuto tra desiderio e rancore, violenza e attrazione, amore e odio. A Baby che gli chiede come mai non sia andato da loro una volta lasciata la scuola, risponde: “When have the well fed ever understood the hungry?” (387). Il romanzo termina con la chiosa con cui Mary concludeva ogni sua storia, una formula bardica tramandata da secoli (350-392).

La storia contesa degli istituti di contenzione

Nelle giornate del 27 aprile, 4 maggio e 11 maggio 1999 la rete nazionale *RTÉ* mandò in onda *State of Fear*, un documentario in tre parti diretto da Mary Raftery che mostrava, con testimonianze drammatiche e prove inconfutabili, l'estensione e la gravità degli abusi e delle violenze subite nel corso dei decenni da migliaia di bambini finiti nella rete delle *industrial*

schools, istituti statali gestiti per la maggior parte dagli ordini religiosi dei *Christian Brothers* e delle *Sisters of Mercy*. Durante una conferenza stampa indetta l'11 maggio dello stesso anno, sull'onda del pubblico scalpore suscitato dai documentari, il governo si scusò pubblicamente con le vittime a nome dello Stato e istituì una Commissione speciale per indagare sugli abusi (Raftery, 2009: 9). Grazie a questi documentari, si è aperta una faglia nel muro di silenzio ostinato che ha circondato per anni le strutture di contenzione, rivelando ferite ancora aperte, sacche di dolore mimetizzate nella recente memoria collettiva.

L'attività della Commissione si è distinta per un'estrema lentezza nella conduzione delle indagini, ostacolate da ostracismi burocratici e cavilli, e per la poca incisività nel determinare la responsabilità degli enti coinvolti. La legge ha creduto opportuno, in alcune occasioni, non perseguire gli abusi fisici o morali, ritenuti contestuali ai metodi dell'epoca, ma soltanto quelli sessuali; ulteriori scremature arbitrarie hanno limitato l'impatto penale di molte delle testimonianze raccolte durante le varie relazioni commissionate negli anni, e numerose vittime stanno ancora attendendo l'esito dei ricorsi per vedersi riconosciuto un risarcimento.

La questione delle *Magdalene Laundries*, in particolare, appare controversa, trattandosi per lo più di attività private per le quali lo Stato ha a lungo negato ogni responsabilità: il documentario *Sex In A Cold Climate*, prodotto da Steve Humphroes e andato in onda in Inghilterra su *Channel 4* nel 1998, è stato trasmesso in Irlanda da *RTÉ* solo nel 2013. L'istituzione di contenzione, che vede il suo culmine tra il 1930 e il 1970, resta dunque un capitolo spinoso, irrisolto e misconosciuto della storia irlandese e dalle implicazioni tutt'altro che remote, se si considera che molte delle strutture furono chiuse soltanto a partire dagli anni Novanta e che, secondo la *Ryan Report*, vi sono prove di abusi fino al 2003 (Pine, 2011: 44).

Nel saggio *Suffer The Little Children: The Inside Story of Ireland's Industrial Schools* (2009) Mary Raftery e Eoin O'Sullivan intendono rimediare alla diffusa disinformazione sulle strutture di contenzione sfatando miti diffusi, come quello, condiviso da molte vittime, che vuole i bambini ospitati dal clero per pura carità. Il sistema, regolato dal *Child Act* del 1908⁷², era in realtà interamente sotto la responsabilità statale e gestito dal Dipartimento dell'Educazione, che finanziava gli istituti con una somma pro capite non esosa, ma che sarebbe stata sufficiente a nutrire e vestire ogni bambino in modo adeguato (Raftery, 2009: 17). Nel romanzo di Martin, lo stato pietoso dei bambini che marciano per le strade del paese è sottolineato più volte, ad indicare come la popolazione fosse perfettamente al corrente delle loro condizioni di vita, un dato emerso da molte ricerche e testimonianze. Un altro mito diffuso

⁷² Il *Child Act* ha rappresentato per quasi tutto il Novecento il fondamento dei servizi all'infanzia (Raftery, 2009: 27).

assimilava le scuole a degli orfanotrofi, nonostante la maggior parte dei bambini, salvo rari casi, avesse ancora uno o entrambi i genitori e la percentuale di orfani effettivi fosse paradossalmente bassa (28), oppure a dei riformatori, a causa del coinvolgimento del tribunale nella pratica di inserimento. Gli ispettori della *National Society for the Prevention of Cruelty on Children* (NSPCC), conosciuti come *Cruelty Men*, fungevano infatti da intermediari notificando al tribunale casi di bambini in contesti domestici considerati inadeguati per “lack of proper guardianship” (27; 105). I singoli casi potevano venire segnalati dal prete della parrocchia, da parenti degli stessi bambini, o rilevati direttamente dai *Cruelty Men* tramite sopralluoghi e ispezioni.

Nel caso di bambini nati nelle *county homes* da madri sole o da famiglie in estrema povertà (i cosiddetti bambini *Poor Law*), il passaggio nelle *industrial schools* avveniva localmente tramite la parrocchia, senza passare per il giudice. Quando, negli anni Cinquanta, i tribunali iniziarono a mostrare riluttanza a commissionare nuovi bambini alle *industrial schools*, gli istituti religiosi compensarono la riduzione degli ingressi negli istituti limitando le uscite, finendo per bloccare quasi totalmente le adozioni e avvalendosi delle più snelle procedure parrocchiali di inserimento (29).

Buckley evidenzia come la priorità effettiva della NSPCC (che anteponeva morale e purezza al concetto di benessere) fosse non tanto di proteggere i bambini dalle azioni di genitori violenti o dipendenti dall'alcool, quanto di controllarli in strutture di detenzione preventiva punendo e disintegrando nuclei familiari visti come indegni, devianti ed essenzialmente poveri (Buckley, 2013: 24; 50; 248). Questo intento correttivo e preventivo è evidente nel caso di gravi problematiche domestiche come l'incesto. A partire dal *Children Act* del 1908, l'incesto non è più soltanto offesa alla morale, ma entra nell'ambito penale come reato minore: la vittima, tuttavia, continua ad essere considerata moralmente contaminata, e la sua condotta un rischio potenziale da monitorare costantemente (195-218). L'idea dominante vuole l'infanzia come qualcosa di mai completamente libero dall'eredità biologica, dalla povertà, dai peccati, dai vizi e dai crimini dei genitori: in un contesto in cui il bambino è visto sia come vittima che potenziale minaccia, le *industrial schools* rappresentano un'efficace opportunità di controllo (54).

Ed è così che, mentre l'Europa prendeva le distanze dal modello filantropico vittoriano e le strutture caritatevoli lasciavano posto ai primi tentativi di *welfare*, l'Irlanda repubblicana rafforzava e implementava la sua fitta rete di istituti, sancendo la collaborazione tra Stato e Chiesa e la presenza diretta di quest'ultima in ogni fase della vita della persona (70). La rigida imposizione dei precetti della morale cattolica, come la purezza e l'ubbidienza, richiede un diretto controllo dell'infanzia, dei costumi femminili e della famiglia: è questo il motivo per cui

– continua Buckley – nonostante la famiglia cattolica nucleare fosse ufficialmente celebrata dalla retorica nazionalista, i decenni post-indipendenza videro di fatto un indebolimento della potestà genitoriale a favore delle istituzioni e delle loro funzioni normative a tutela della fede e della morale. Gli ispettori della NSPCC entrano nelle case di migliaia di famiglie di estrazione popolare, povere e poverissime, a caccia di “intemperate mothers, fathers failing to provide for their families, children in the streets ...and others who fell short of meeting the ideals of the middle class home” (65). Le normative sull’obbligo scolastico, “...institutional provision, welfare and illegitimacy placed poor parents and children in impossible situations ... Although the sanctity of the family was being espoused from the pulpit and the parliamentary chamber, the reality of the family, or specifically the working class family, was not supported by the State” (Buckley, 2013: 4, cit. in Caneda-Cabrera, 2020:177).

In questo clima, i NSPCC, formalmente impegnati a tutelare l’infanzia, diventano i *Cruelty Men* che rastrellano famiglie in difficoltà per rifornire gli istituti statali, in special modo le scuole industriali “in themselves institutions characterized by inhumanity and cruelty” (Caneda-Cabrera, 2020: 177). Sorprende rilevare come già negli anni Quaranta fossero numerosi i pareri critici, sufficienti ad indicare una diffusa consapevolezza dell’inadeguatezza di tale sistema di fronte alle esigenze emotive e fisiche del bambino: come sintetizza Raftery, “The reality is that the Catholic Church and the State in partnership made certain choices, not so much out of ignorance but more for reasons of financial expediency” (Raftery, 2009: 20-21; 71).

Nelle *industrial schools* finivano bambini e bambine escluse dalla società, ma il sistema prevedeva altre strutture detentive femminili per donne al di fuori dei canoni accettabili. Ragazze incinte senza essere sposate, cacciate dalle proprie famiglie, finivano nelle *Mother and Baby Homes*, dove partorivano tra umiliazioni e colpevolizzazioni prima di vedersi strappare il bambino, per poi terminare l’espiazione nelle *Magdalene Laundries* in compagnia di altre donne ritenute un potenziale pericolo per gli uomini, a causa della loro bellezza o di una condotta considerata immorale. Diversamente dalle *industrial schools*, queste strutture non prevedevano la mediazione del tribunale e le donne potevano esservi rinchiusi dietro segnalazione di un membro della famiglia o del prete della parrocchia (Pine, 2011: 36). Pur trattandosi di istituti distinti e con caratteristiche diverse, *Mother and Baby Homes*, *Magdalene Laundries* e *industrial schools* erano strettamente interrelati e con una forte intermobilità (Raftery, 2009: 24).

L’importanza di *The Cruelty Men* risiede nel fatto che il tema di cui si occupa, l’abuso istituzionalizzato su donne e minori dagli anni Trenta agli anni Settanta, è ancora territorio

contestato, insidioso e rinnegato. La difficoltà a stabilire una storia fattuale del fenomeno degli istituti di contenzione, dovuta anche all'irreperibilità della documentazione delle vittime e alla collaborazione riluttante e discontinua degli ordini religiosi, comporta importanti lacune a cui Emilie Pine attribuisce effetti storcenti sulla *fiction* storica di denuncia. Oltre ad aumentare il rischio di applicare anacronisticamente principi etici odierni, le lacune fattuali rendono la ricostruzione soggetta a stereotipi, melodrammi e semplificazioni. Nel film *The Magdalene Sisters* (2002) di Peter Mullan le figure religiose sono personaggi piatti e sadici, mentre risultano assenti preti e suore fondamentalmente innocui, ma incapaci di incidere nel sistema, un elemento strutturalmente importante che emerge, invece, dalle testimonianze (Smith, 2007: 153-164; Pine, 2011: 47). Se è vero che la rappresentazione stereotipata del cattivo può avere sul pubblico un impatto catartico e recare un sollievo estemporaneo convogliando rabbia e indignazione, fare del passato un capro espiatorio riduce le implicazioni contestuali e sociali che riverberano ancora nel presente (Pine, 2011: 48). Senza la conoscenza e la comprensione profonda degli eventi storici, la funzione etica della memoria è limitata e il presente, isolato, guarda al passato con distacco (23), come un adulto che non sa riconoscere sé stesso nel bambino che era. *The Cruelty Men* restituisce questa dimensione storica, mostrando personaggi complessi all'interno di un sistema strutturato, rifuggendo la negazione e il distanziamento del passato, pratica che Pine definisce *anti-nostalgia*, e incoraggiando “a conciliatory reading of the silences of our past” (Caneda-Cabrera, 2020: 171) attraverso il potere salvifico delle storie.

Il romanzo di Martin, nella complessità delle sue vicende, attinge fortemente alle proiezioni della società del tempo e ai suoi paradossi, rettificando quelle imprecisioni sostanziali che ancora accompagnano la narrazione ufficiale del fenomeno degli istituti di contenzione e che si insinuano nell'esperienza delle stesse vittime e nei loro ricordi. Un simile intento correttivo, volto a rettificare pregiudizi e inesattezze storiche sull'epidemia di AIDS negli USA di Reagan, era già presente nel romanzo *The Heart's Invisible Furies* (2017) di John Boyne.

I *Cruelty Men* sono visti come cacciatori al soldo di un'entità vorace che va placata, tanto che Patsey, data l'insistenza degli ispettori, consiglia Mary di dare loro Pádraig: “If you gave him up to them maybe they'd get off your back” (Martin, 2018: 29). Ad essere responsabilizzati, inoltre, non sono soltanto lo Stato e la Chiesa, ma l'intera struttura culturale su cui esercitano un'influenza diretta, esemplificata nella famiglia patriarcale. È per volontà di Seamus, infatti, che Pádraig è internato e che Maeve, incinta e per questo esclusa dalla famiglia, è rinchiusa nei vari istituti, impossibilitata ad uscirne se non dietro esplicita richiesta del capofamiglia: parte della forza evocativa e disperante della vicenda di Maeve sta nel fatto che,

dato che il maschio in questione è il rancoroso e insensibile Seamus, l'exasperazione della durezza patriarcale, la sua liberazione è del tutto improbabile.

Il romanzo complica ulteriormente la relazione vittima-carnefice: Seamus agisce su insistenza di Sheila, il cui passato oscuro suggerisce che sia cresciuta a sua volta in una *industrial school*. È la storia di Elizabeth, l'eccentrica perpetua di Fr Lavin, a fornire a Mary gli strumenti per considerare la pigrizia e la cattiveria di Sheila da un diverso punto di vista. Le *industrial schools* non fornivano infatti una vera istruzione e non avviavano al lavoro né alla vita, neanche per le mansioni femminili dell'epoca: Sheila, esattamente come Elizabeth, non sa né cucinare, né gestire una casa, né prendersi cura degli altri, perché nessuno le ha insegnato come si fa. Ha però imparato ad aggredire e annientare prima di essere aggredita e annientata. Elizabeth risolve l'impossibilità di occupare un posto nella società esasperando la sua ricerca di libertà e indipendenza, mentre Sheila usa la propria aggressività, sessuale prima e verbale e fisica poi, per assicurarsi un matrimonio in un ambiente altrimenti ostile. Ad accomunarle, tuttavia, è un sostanziale egoismo. Il romanzo insiste sulle storture causate dall'abbandono e dall'assenza di amore, un tema evidente sia nel progressivo incattivirsi di Seamus, (irragionevolmente convinto che i suoi genitori non siano morti ma abbiano abbandonato lui e i fratelli per andarsene in America col neonato) che nei gemelli di Maeve: "She wants them but they have forgotten her. They have forgotten they were ever loved." (Martin, 2018: 202).

Per Fionnuala, che non ricorda altro se non la vita nell'istituto, questa radicale privazione d'amore familiare assume i toni di un'involuzione assimilabile a quella di un animale nato in cattività. Privata delle sue radici, del suo nome di nascita, identificata con un numero, Fionnuala è "like the lone house at the end of the lane that never got hooked to the electricity" (372). Convinta dalle suore della sua indegnità intrinseca e di come i suoi ricci rossi siano il marchio del peccato, cieca alla propria bellezza e al proprio valore, Fionnuala è completamente priva di strumenti di reazione e di realtà alternative a quelle imposte come assolute, e diventa complice delle suore, carceriera di sé e di Maeve: impreparata al mondo esterno, è incapace di desiderare la fuga. La crudeltà sistematica, la spoliazione del nome e dell'identità, rimpiazzati da generici e ripetitivi agionomastici, rendono quasi impossibile il riconoscimento tra madre e figlio; e anche quando questo avviene a livello sottile e istintivo, come nell'immediato avvicinamento tra Maeve e Fionnuala, il sistema di affetti e valori della ragazzina cresciuta in cattività è troppo compromesso per permettere altro che una simbiosi regressiva, disperatamente crudele ed egoista. Uccidendo il sogno di fuga di Maeve, un sogno che non può condividere, Fionnuala sceglie l'unica cosa che conosce, l'infelicità, e la impone ad entrambe.

Ignatius ribatte a chiunque tenti di giustificare i *Christian Brothers* e il vitto malsano e insufficiente che l'istituto percepisce soldi dallo Stato, ma si scontra con un muro di perbenismo. Quando racconta le crudeltà dei preti al mondano Fr Lavin e al suo assistente, la reazione è tiepida: “But it sure fell on deaf ears. They patted my head as if I was raving and said, ‘Haven’t you come on a great deal since going to that school? And the Brothers do their best for the poor unfortunate orphans boys. They’ve their work cut out for them’” (Martin, 2018: 334). Il luogo comune secondo cui “the religious, especially the nuns, were doing their best under difficult circumstances” (Raftery, 2009: 17), è sintomatico dei tentativi tuttora in atto di ridimensionare la gravità degli abusi avvenuti. La giustificazione per cui gli abusi sarebbero stati commessi da singoli individui e non dall'intero sistema, secondo quella che Raftery definisce “the bad apple theory” (21) e altre modalità assolutorie sono evidenti nella lettura che Baccolini dà del documento *Memory and Reconciliation: The Church and the Faults of the Past* emesso dal Vaticano nel 2000:

the document makes a distinction between the Church, which is always “holy and immaculate” and therefore never wrong, and individual Catholics, who can and do make mistakes (1.2). It also argues that “sin is ...always personal,” which means that today Catholics cannot be blamed for errors of the past, and, even more, that the Church is not responsible for personal sins...Only when there is “moral certainty” that what was done individually by certain “sons and daughters” of the Church was perceived by them as wrong “can it have significance for the Church of today to make amends for faults of the past” (Baccolini, 2003: 121).

Questa tendenza assolutoria è sintomo di una certa resistenza all'idea che abusi sistematici e gravissimi siano stati perpetrati sì a livello individuale, ma con l'autorità e l'impunità garantite dall'appartenenza all'istituzione religiosa, in un contesto culturale evidentemente fallace e che le stesse istituzioni (inclusa quella statale) hanno contribuito a istituire, rafforzare e ramificare.

La sola diffusione del fenomeno è sufficiente a confutare tali obiezioni: nonostante sia scorretto affermare che tutto il personale degli istituti fosse sadico, abusivo e violento, è inevitabile notare quanto poco sia stato fatto dagli elementi che non rientrano in tali categorie per impedire gli abusi dei colleghi (Raftery, 2009: 22). Un altro aspetto cruciale è l'indottrinamento. Nel recente documentario *Ireland's Dirty Laundry* (2022) colpisce la testimonianza di due ex suore che non negano di aver tenuto un atteggiamento severo verso le donne nelle *Laundries*, ma che rivendicano la propria buona fede, in base alla certezza che le lavoratrici sfruttate stessero espiando *per il loro stesso bene* la colpa di aver concepito al di fuori del vincolo matrimoniale, una convinzione che impediva al personale di provare qualsiasi

empatia. Tra le frasi pronunciate, ricorrono formule autoassolutorie come “I didn’t feel sorry for them. I do, now. We did our best. We did what we could”.

In *The Cruelty Men* questa retorica compiacente è espressa anche dai personaggi più positivi come i Lyonses, anticonformisti e progressisti e al contempo borghesemente ottusi e benpensanti, imbarazzati dalla presenza della trasgressiva Elizabeth, che non nasconde di essere cresciuta in una *industrial school*. Quando Elizabeth scappa portando con sé tutti i soldi che la parrocchia ha raccolto alla festa di paese, Seán avanza l’ipotesi che quel denaro costituisca per Elizabeth una sorta di risarcimento per gli abusi subiti, suscitando l’indignazione generale. In questo contesto, neppure la verità raccontata da Ignatius può trovare ascolto, se ad opporsi al male c’è solo un “perbene”.

Folklore e *storytelling*

Un altro elemento fondante del romanzo è lo *storytelling* di tradizione bardica e la funzione salvifica del racconto orale. Diversamente dall’uso che Sue Rainsford fa del folklore in *Follow Me To Ground*, Martin non attinge ad un immaginario generalizzato e mediato da varie influenze, ma si rifà a ciò che Éilís Ní Dhuibhne definirebbe “[a] specific and specialized [use of folklore]” (Ní Dhuibhne, 2014: 210). Le leggende sono archiviate in raccolte o fanno parte del repertorio di un singolo *storyteller*, tra cui Martin segnala *O Connail’s Book: Stories and Traditions from Iveragh* (1981), mentre la versione di “The Children of Lir” a cui l’autrice fa riferimento è presente nel volume *Celtic Wonder Tales* (1910) di Ella Young (Martin, 2018: 391).

La specificità geografica di queste storie fa sì che la tradizione orale stabilisca un legame tra l’ovest, gli O’Connail e il passato (Mary ripete infatti le stesse formule scaramantiche che Connaire O Mac Tire aveva appreso dalla madre tre secoli prima), mentre sancisce la loro alienazione culturale dal Meath, dove la spiritualità di Mary e il suo legame con la natura e con l’invisibile sono derisi e guardati con diffidenza. La terra stessa ha qualcosa di diverso: sembra divorare gli arti di Seamus quasi in aperta ostilità, ed è associata a un altro tipo di esseri invisibili, che Mary cerca di non offendere e di ingraziarsi. Come commenta spesso Seán, scherzando sulla devozione di Mary per la Vergine Maria e sul suo relativo disinteresse per la figura di Cristo, la sua sensibilità non può definirsi cristiana, ma pagana. Le qualità peculiari di Mary – la bontà, l’operosità, l’empatia, la generosità, la modestia e l’assenza di giudizio – sono svincolate dalla morale cattolica e ricondotte ad una purezza precristiana, più autentica e

genuina, un potere ancestrale di cui Maeve impersona invece il lato più sensuale e edonistico. La Vergine Maria rappresenta dunque per Mary un altro aspetto femminile della *Hag*, in un immaginario atavico in cui Gesù ha uno spazio limitato.

L'ultimo regalo di Seán a Ignatius è un libro intitolato *Zozimus*, soprannome del rimatore dublinese Michael J. Moran (1794 – 3 aprile 1846); nella sua disambiguazione di storico filopagano nella Costantinopoli del V secolo, il nome Zosimo invita al recupero di una dimensione areligiosa dell'esistenza, e con essa del senso profondo dell'arte del racconto e dell'indagine filosofica promossa da Seán. La dimensione mitica e pagana promuove sia la denuncia che il riscatto dagli abusi, dando voce a ciò che la Chiesa vorrebbe fosse taciuto. Quando assume la sua identità di bardo, Ignatius diventa Zozimus, ed è in questa veste che accetta di seguire Baby.

Ignatius rappresenta il potenziale della trasmutazione del dolore attraverso la parola: il suo stile narrativo non è più quello formulare tramandato a Mary dalla tradizione, ma ha qualcosa di creativamente folle e visionario che incorpora e intreccia elementi mitologici, personali, storici e mistici, e “ultimately becomes a powerful form of communication of untold stories which he hopes someone like Baby will collect” (Caneda-Cabrera, 2020: 180):

We gave them the children of the poor. Human sacrifices. Bog bodies. The hag that hungered for us ...The hag of Ireland? So many scooped up and locked away. So many bugged children abandoned. So much beauty wrung out in the laundries ... Did you ever hear tell of the Cruelty Men? All of us, legions of us, generations of us, poor children snatched away and made unlovable ...The boys and the girls, all of us said the same, that in all those years not one kind word, not one kind touch. That was the poison. (Martin, 2018: 429-434).

Il superamento della pulsione distruttiva e dell'attrazione-odio per Baby, che ricorda quella di Francie per Mrs. Nugent in *The Butcher Boy* (1992) di McCabe, avviene con la promessa di uno scambio di storie: Baby gli racconterà quella della sua famiglia d'origine, che lei conosce tramite Mary, e lui quella del “Bull Bhalbhae”. L'abbandono al disordine interiore e la perdita del senso della realtà che Geftter (2001: 115-117) rileva in Francie, anche lui ragazzino abusato dal sistema che finisce però per commettere un omicidio, nel caso di Ignatius è scongiurato dal potere delle storie, che impediscono all'odio, al dolore e al rifiuto di fare di Ignatius un assassino. Il fatto che il tramite delle storie di Mary sia proprio Baby, inoltre, sembra indicare una rinnovata conciliazione tra contesto popolare e dimensione borghese.

Il senso del *pastiche* che contraddistingue lo stile narratologico di Ignatius può essere rintracciato in una didascalia che accompagna una serie di dipinti dell'autrice ispirati a “Bull Balbhae”. La leggenda narra la sconfitta della *Hag* da parte di un toro magico e rappresenta

simbolicamente la vittoria del mondo agreste e della natura semi-addomesticata sull'archetipo selvaggio e ancestrale dell'anziana. Nonostante la vittoria del toro-maschio, la leggenda mostra diverse figure femminili significative che rivendicano la propria volontà oltre le aspettative della famiglia e del contesto, e che Martin si augura possano crescere e diventare potenti e sagge come la *Hag*: "I'd like my paintings to reenergize the legends. These stories are not fixed, this tradition is not closed. These paintings are a ghost dance, a summons, a re-emergence"⁷³.

Le leggende mitiche, con le loro risonanze attuali e universali, sottraggono la narrazione al pericolo di dislocazione tra presente e passato tipico dell'anti-nostalgia. Aggiungendo profondità metaforica ai drammi della separazione, dell'isolamento, dell'ingiustizia e della perdita, riescono a vibrare con le corde dell'inesprimibile portando conforto alle ferite della storia. Emer Martin offre una visione delle leggende simile a quella del mitografo Martin Shaw, in cui un limitato repertorio di storie, custodite gelosamente e ripetute infinite volte fino ad assorbirne ogni minima inflessione e sfumatura, scambiate come merce preziosa in occasioni speciali e che, per quanto legate al territorio d'origine in modo visceralmente ctonio, possiedono un'intrinseca qualità nomade che le rende capaci di attecchire in contesti diversi e di compiere la loro alchimia rigenerante. La loro identità locale coesiste con un potere più vasto e universale, come dimostra la profonda commozione delle compagne della *Magdalene Laundry* nel sentire Maeve raccontare le leggende del Kerry e quella dei figli di Lir, trasformati in cigni da una matrigna invidiosa, strappati al padre e costretti a nuotare tra le acque gelate per centinaia d'anni fino a ritrovarsi, finalmente liberi, in un mondo irriconoscibile ai loro ricordi. La vena mitologica che percorre il romanzo richiama anche l'idea di Manchán Magan: "We tended to regard both our history and our geography through a mythological lens, realising that myth could hold certain inalienable truths that we had seen corrupted by the colonising forces of the Church, followed by the Anglo-Normans and then the English" (Magan, 2022: 6).

La scansione sincronica dei capitoli in periodi temporali che riverberano l'uno nell'altro, fanno sì che vi sia una continuità tra passato, presente e futuro. Questo confluire di circuiti temporali si palesa nella visione di Maeve del 1954, quando le somministrano forzatamente la paraldeide. Le immagini che si accavallano spaziano da un passato ancestrale ad un futuro post-*Celtic Tiger* che non può ancora aver conosciuto:

I was going underground. Under my life. Under the country. Under the barely. Under the potatoes. Under the churches...Under the connivance of monks that took our stories and twisted them into their own. Under the Vikings...the Normans...Under the flight of the Earls who left us to ourselves...Under Cromwell who scoured the land of us...Under the blight. Under the boats that shipped corn to England...Under the people of 1916...Under

⁷³ Eimer Martin, pagina web dell'autrice. <https://www.emermartin.com/art-1/thebullseries>

the toll roads that they built to slice through a Neolithic world they refused to understand. Under the tribunals, the confessions, the recessions, the depressions. The brown bags of money under tables. Under the heroin, the flats, the dirty canals, the coke come downs, the cathedral shopping centers, the developers, the bankers, the crap, ugly buildings standing empty, the *Great Ongar*, the undladscaped blank green spaces in the sprawling housing estates built on floodplains, the unsignposted roundabouts. Which way now? Which way now? Under your shrivelled breast, oh hag, that I sucked and sucked, but it was too late to come to you for nourishment, so dried out were you with our necglet...the soil of this land took me for what it could suck out of me which, of course, wasn't much by then. Was it, Oh Ireland? (Martin, 2018: 259-261)

Ritorna la nota personificazione dell'Irlanda in una donna: "Ireland has long been imagined in terms of female images: Mother Ireland, wild Irish girl, gentle colleen, old hag" (Connolly, 2003: 3). La figura della *Hag*, saggia e decrepita, ricorre nel romanzo come una madre ancestrale e dimenticata, unica custode dell'autentico senso del sacro. La *Hag* di Eimer Martin è legata alle selvagge scogliere del Kerry, eppure segue gli O'Conaill e li accompagna nella loro missione bardica, richiamando l'idea di *aisling* di Martin Shaw:

There's an old Irish word, *aisling*, often translated as "dream vision" ... You go to the mountain and are led to a powerful place. The spirit of the place will arrive – often in the shape of a woman – and for a period of time will reveal something of the nature of the land. When you return to your village you, usually through poetry, reveal your instruction. It's a job for life. (Shaw, 2017: 44).

Nonostante gli O'Conaill, e in particolare Pádraig e Seán (che è anche in grado di vederla) intrattengano con la *Hag* un rapporto privilegiato, questo non è garanzia di salvezza: relegata in ere selvatiche, la *Hag* non può più proteggere i suoi prediletti se non con brutale tenerezza:

I picked him up, and nuzzled him. But I don't know my own strength. I forget what you are, what I am. I make mistakes. I held him close and whispered a web into him that caught his thoughts like flies. He had carved birds for me. He had wistled for me. He was my signaller. He was got. Him I could not help. Among so many others. (Martin, 2018: 234).

Oltre l'apparente autismo, la relazione di Pádraig col mondo si svolge su linee parallele a quelle visibili, in un articolato sistema archetipico che trova espressione nei suoi monologhi in un linguaggio sperimentale e ibrido, ricco di riferimenti mitici: così il prete che lo violenta è Crom Cruach, divinità precristiana dal culto sanguinario, mentre il medico è Balor, il terribile signore dei Fomori:

Dangerous the night he came to bedside, not Balor, the doctors were Balor. Crom Cruach, the priest. Could not crawl away – again – again he came. A man in black like a neat jackdaw came hopping – again – again. Crom Cruach gave the last rites, in a white collar. Pulled curtain around the bed with a metal screech (209).

Il fatto che il romanzo sia ambientato durante il piano di ingegneria sociale, volto a rimediare alla povertà e alla sovrappopolazione dell'ovest e a costruire un'identità anticoloniale promuovendo il gaelico nelle zone centrali dell'isola, pone inoltre un forte accento sull'uso della lingua. Gli O'Connail trapiantati nel Meath sono vittime di un paradosso di fondo: nessuno è veramente interessato al gaelico e la famiglia si trova non solo impossibilitata a diffonderlo, ma costretta dalle circostanze ad abbandonarlo e a comunicare in inglese.

Verso la fine del romanzo, con il revisionismo degli anni Sessanta, il gaelico ha perso la sua connotazione popolare e contadina e assume caratteri sinistri. Il fidanzato e futuro marito di Baby, Paddy (che l'ha conquistata procurandole una copia, poi sequestrata e bruciata, del proibito *Ulysses* di Joyce) lo associa "with the church and de Valera, and all the fascists, as he called them. He saw the language as an oppressive tool of the state" (369). L'assimilazione politica del gaelico a baluardo del conservatorismo e dell'oppressione, a fronte della ricchezza, della fantasia e della vivacità con cui Mary lo impiega per raccontare le leggende passionante e trasgressive del Kerry, costituisce dunque un ulteriore esempio dello snaturamento operato dalla Chiesa sul patrimonio culturale irlandese.

3.4 La rievocazione celebrativa: *The 13th Apostle: A Novel of a Dublin Family, Michael Collins, and the Irish Uprising* (2014) di Dermot McEvoy

Nei romanzi analizzati finora, ad emergere è la storia oscura del paese, tramite vicende crudeli che esigono denuncia e riscatto, da quella più recente della *Celtic Tiger* e dei *ghost estates*, a quella più remota di *The Cruelty Men*. Nel romanzo di Dermot McEvoy⁷⁴, *The 13th Apostle: A Novel of a Dublin Family, Michael Collins, and the Irish Uprising* (2014) viene invece celebrata la memoria di un importante personaggio nell'immaginario irlandese, in un periodo storico fondamentale per la storia nazionale. Il romanzo ricostruisce il periodo che va dalla *Easter Rising* del 24 aprile 1916 alla morte di Michael Collins il 22 agosto del 1922, e si colloca, in parte, all'interno della tradizione dell'epopea storico-familiare dai toni eroici e sentimentali sulla scia di *Trinity* (1976) di Leon Uris e di *The Red and The Green* (1965) di Iris Murdoch, di cui conferma alcuni *topoi*, come la divisione ideologica e il sospetto tra fratelli. La caratterizzazione dei personaggi avviene attraverso la modulazione dei ruoli di genere e l'espressione della sessualità. L'intento del romanzo è di celebrare la figura di Michael Collins per carisma, fermezza, integrità e intelligenza politica, contrapponendola a quella machiavellica di de Valera. Inserendosi inoltre nella diatriba del revisionismo storico, la vicenda rivendica l'operato della sua *Squad* come doloroso ma necessario, così come l'adesione al Trattato.

La storia si svolge su tre linee temporali. La vicenda storica che va dal 1916 al 1922 è contenuta in una cornice contemporanea dall'intento prevalentemente didascalico, in cui Johnny Three e sua moglie Diana, dopo aver seppellito l'ultracentenario nonno Eoin nel 2006, ritrovano il suo vecchio diario e rievocano episodi salienti della sua vita. Dai loro dialoghi si sviluppa anche la terza linea temporale, che si muove a balzi nell'America tra gli anni Venti e gli anni Sessanta, con vari aneddoti volti a esaltare l'integrità di Eoin e i suoi rapporti confidenziali con i maggiori esponenti dell'élite politica.

Morto alla veneranda età di 105 anni, Eoin ha partecipato alla Rivolta di Pasqua del 1916 diventando il prediletto di Michael Collins, nonché tredicesimo componente della temibile *Squad* di controspionaggio detta "I dodici Apostoli", addetto ai servizi segreti e sua guardia del

⁷⁴ Dermot McEvoy è nato a Dublino nel 1950. Oltre a *The 13th Apostle: A Novel of Michael Collins and the Irish Uprising*, è autore di *Terrible Angel: A Novel of Michael Collins in New York* (2002), *Our Lady of Greenwich Village* (2008), e due saggi, *Irish Miscellany* (2015) e *The Little Book of Irish Wisdom* (2014).

corpo. Alla morte di Collins nel 1922, Eoin e la moglie Róisín si sono stabiliti a New York, dove Eoin ha intrapreso un'importante carriera politica grazie all'influenza del sindaco Jimmy Walker e della Tammany Hall, diventando formatore della classe dirigente e intimo amico e consigliere di F. D. Roosevelt e di Kennedy. Una volta tornato in Irlanda, è stato eletto membro del Parlamento.

La trama storica ha inizio il 24 aprile del 1916. Il quattordicenne Eoin Kavanagh si imbatte in un gruppo di Volontari durante la proclamazione del Governo Provvisorio della Repubblica d'Irlanda, fa conoscenza del giovane Vinny Byrne e decide di mandare a casa i fratelli più piccoli e di unirsi alla rivolta. Eoin è un ragazzino coscienzioso e responsabile, che vive con la sua famiglia numerosa in uno degli *slums* più poveri di Dublino, in cui si sono trasferiti dopo che il padre, Joseph, ha dovuto chiudere la sua attività di barbiere. Sua madre, Rosanna, è malata di tubercolosi; tra i fratelli spicca Frank, di poco più giovane ma molto diverso da lui, inaffidabile ed egoista.

Durante la Rivolta di Pasqua, Eoin partecipa all'occupazione della fabbrica di biscotti Jacob's ed è poi mandato al GPO con una missiva per il giovane capitano Collins, che consegna prima di cadere svenuto per una ferita alla natica. È Michael Collins a prestargli i primi soccorsi e a chiamare Róisín, una giovane infermiera e militante femminista. Dopo la resa, Eoin è imprigionato con i suoi compagni, tra cui McDiarmada e Lemass, che diverrà suo intimo amico. Sarà rilasciato, ma resterà profondamente colpito dagli spari delle esecuzioni a Kilmainham (1-63).

Nel dicembre 1916 Eoin e Collins si incontrano per caso; Collins sta andando dalla famiglia nel West Cork per Natale ma ha perso il treno, ed Eoin lo invita a pernottare a casa sua per ripartire l'indomani. La famiglia Kavanagh accoglie Michael con calore, e vedendo la loro povertà, Collins ricambia con doni generosi. Accompagnandolo in stazione l'indomani, Eoin chiede di poter entrare a far parte della *Irish Republican Brotherhood* e pronuncia il giuramento nei bagni pubblici. Alla morte della madre di Eoin, Collins si fa carico delle spese del funerale e offre a Eoin un lavoro nella gestione del *National Aid and Volunteers Dependents Fund*, un fondo aiuti per i veterani della Rivolta di Pasqua e delle loro famiglie. Nello stesso periodo, Eoin incontra per caso Róisín, l'infermiera che lo ha curato al GTO, e la simpatia tra i due si consolida. Lavorando nell'ufficio di Collins, Eoin entra in contatto con le figure di rilievo della Rivolta ed è testimone dell'insofferenza di Collins per de Valera.

Eoin e la sua famiglia vengono coinvolti sempre di più nelle operazioni di spionaggio. Collins acquista, tramite i suoi intermediari, un palazzo poco distante dal Castello di Dublino: al piano terra predispone una bottega, *Castle Barbers*, in cui Joseph e Frank Kavanagh, il padre

e il fratello di Eoin, possono lavorare come barbieri e nel frattempo raccogliere informazioni sulle attività e gli agenti del Castello, fingendo simpatie monarchiche. La famiglia si trasferisce nel palazzo, all'ultimo piano del quale Collins tiene i suoi uffici segreti (64-108). Eoin ha poi l'idea di offrire una rasatura gratis a tutti gli impiegati del Castello, e con la promessa di future offerte promozionali riesce ad avere una prima lista di nomi e indirizzi di agenti e impiegati, una trovata molto apprezzata da Collins. Nel frattempo, il primo ministro inglese ha implementato la circoscrizione in Irlanda per la guerra, aumentando lo scontento. Collins è arrestato a Dublino per il discorso fomentatore tenuto a Longford e mandato in prigione a Sligo, dove ha tempo di organizzare i suoi piani futuri. Tra le priorità c'è l'eliminazione delle spie inglesi, del RIC e della *G-Division*. Ha già iniziato ad organizzare l'IRA nelle campagne, ma sa che la vera guerriglia si svolgerà nella capitale. E poi ha bisogno di raccogliere soldi e di rimediare un prestito nazionale (109-122).

Collins esce di prigione grazie a Eoin, che ha l'idea di creare un nuovo efficiente sistema di catalogazione e di intercettazione della posta inglese. La notte del 3 febbraio, Collins e Harry Boland liberano de Valera dalla prigione di Lincoln Gaol, con una copia delle chiavi che Eoin ha fatto forgiare da un calco. Una volta libero, de Valera trascorre una settimana nell'ufficio con Eoin e poi va in America con Harry Boland per un anno e mezzo, raccogliendo denaro e perorando la causa dell'Irlanda. In aprile, il Dàil elegge de Valera a Primo Ministro e Collins è nominato Ministro delle Finanze. Intanto, da Belfast è arrivato il detective Sebastian Blood, un protestante massone che odia profondamente i cattolici e con cui Londra spera di mettere fine alla ribellione una volta per tutte (109-182). Quando il sergente Blood va dal barbiere, Frank, il fratello di Eoin, si lascia sfuggire un'osservazione su Collins che lo insospettisce. Blood inizia ad indagare su di loro proprio mentre un filmino che invita ad investire nel *National Loan* per la liberazione dell'Irlanda, in cui compaiono Eoin e Collins, viene proiettato nei cinema ad ogni spettacolo.

Pedito dalla Squadra di Collins, Blood viene malmenato con l'intimazione di restare fuori dalla politica, ma ha già avuto modo di vedere il filmato di Collins ed Eoin e di ricollegare quest'ultimo al barbiere: il suo accanimento verso i Kanavagh e Collins aumenta. Può contare anche sull'aiuto di un esperto di antiterrorismo e fratello massone, Derek Gough-Coxe, detto lo Sceicco, arrivato dal Medio Oriente. Blood, non riuscendo ad ottenere informazioni su Eoin e Michael da Joseph nemmeno con la tortura, lo impiega come ostaggio legandolo ad una sedia sul carro della polizia che pattuglia le strade. Joseph morirà in seguito alle torture, ed Eoin si decide ad entrare a far parte attivamente della Squadra di Collins (183-264).

Blood viene ucciso dalla Squadra ed Eoin sottrae al cadavere un taccuino dal quale ricaverà importanti informazioni, scoprendo i nomi di spie e traditori della causa. Gough-Coxe, deciso a riprendere le tracce di Collins da dove Blood ha lasciato, ingaggia una nuova spia inglese che grazie all'intuito di Eoin viene fatta pedinare da Madeleine Dicker (Dilly) nel tragitto in nave fino a Londra, e poi smascherata. Gough-Coxe, nel frattempo, ha incaricato il magistrato Alan Bell di tracciare il *National Loan* istituito da Collins. Eoin e Vinny, intanto, pedinano Alan Bell nel suo tragitto in tram e predispongono l'attentato. Il 26 marzo 1920, Eoin fermerà il tram disconnettendo i cavi, e Alan Bell verrà giustiziato (265-348).

Eoin partecipa attivamente al fianco di Collins ad ogni tappa della storia; all'alba del 21 novembre 1920, mentre la *Squad* elimina l'intera *intelligence* inglese (la Banda del Cairo), Eoin uccide lo Sceicco. Al ritorno di de Valera nel Natale 1920, Collin lo manda in missione segreta a New York per vederci chiaro sulle spese sostenute da de Valera in America, dove John Devoy, leader del *Clan na Gael*, conferma i suoi sospetti sull'uso improprio dei fondi.

Dopo l'incendio alla Dogana di Dublino e la successiva tregua con gli inglesi, Collins viene inviato a Londra da de Valera per trattare con Churchill ed Eoin lo accompagna (349-528). Tornati a Dublino, il 7 gennaio 1922 la maggioranza del Dáil vota a favore del Trattato, secondo Collins l'unico modo di evitare una guerra con gli inglesi che l'Irlanda non sarebbe in grado di sostenere. La spaccatura all'interno del partito rivoluzionario diventa insanabile, e Frank aderisce al fronte opposto, ostacolando Eoin in tutti i modi. Róisín cerca di convincere Eoin ad andare definitivamente in America, ma Eoin non vuole abbandonare Collins in questo momento difficile. Scoppiata la guerra civile, Eoin è a fianco di Collins come sua guardia del corpo il 22 agosto 1922. Collins non sta bene, ha una forte tosse, ma non smette di lavorare e di presenziare alle tappe che si è prefisso. Eoin è preoccupato: la zona gli è sconosciuta, è piena di pericoli e non sa di chi può fidarsi. A una curva, a Béal na mBlàt, una scarica di colpi su abbatte sulla loro vettura. Eoin intima all'autista di proseguire a tutta velocità, ma Collins insiste per scendere e affrontare gli Irregolari e muore, colpito alla testa (529-590). Dopo il suo funerale, Eoin e Róisín lasciano Dublino e vanno in America: l'Irlanda, per ora, non li riguarda più. Eoin lascia una nota finale in cui affida i diari a suo nipote, ripercorre gli anni del suo ritorno in Irlanda da celebrità e rivede la sua posizione sulla Chiesa. Da i suoi appunti, Johnny Three trarrà un romanzo, *The 13th Apostle* (591-609).

La rievocazione di Michael Collins, tra storia e proiezione

La longevità di Eoin funge da pretesto per toccare vari temi dell'Irlanda contemporanea, come la pedofilia nella Chiesa cattolica e l'imminente crisi finanziaria sulla quale Eoin mette in guardia il nipote, in tempi non sospetti:

Johnny was heeding the old pol's advice, because Eoin Kanavagh had learned the facts of economic life from Michael Collins himself. The old man had looked at the "Celtic Tiger" and was fond of quoting Joseph P. Kennedy, the president's father, who pulled all his money out of Wall Street two months before the 1929 crash. "This is too good to be true," Kennedy had said, and he was right. Deputy Kavanagh, TD, felt the same way about the Irish economy. "I'm watching 30-years-old imbeciles," Eoin had commented, "a generation removed from some fookin' bog, referring to themselves as "real estate entrepreneurs!" Holy Jaysus protect us! (McEvoy, 2014: 82).

Al di fuori di questi brevi riferimenti, volti a conferire a Eoin una certa aura di profetica lungimiranza, l'elemento che emerge più chiaramente dal romanzo è il culto della personalità di Michael Collins, con la cui morte si conclude l'esperienza di Eoin nella lotta per l'Indipendenza. Morto Collins, non c'è più niente in Irlanda per cui valga la pena restare. Il percorso che Eoin intraprende successivamente sembra essere una prosecuzione della visione di Collins – come se la classe, il carisma, l'intelligenza politica e l'eroismo, frustrati dalla sua morte precoce, venissero traslati su Eoin, abbandonando l'Irlanda ed esprimendosi in America, rispondendo in parte all'annosa domanda su come sarebbero andate le cose se Collins non fosse morto e avesse potuto partecipare alla costruzione del paese, o di un paese. Questo sembra essere il senso dell'aneddotica che, di decennio in decennio, vede Eoin impiegare le sue doti nella formazione dell'esecutivo americano, da Roosevelt a Kennedy, accostando il romanzo al filone volto a valorizzare l'identità irlandese lungo le tappe fondamentali della storia americana ⁷⁵. Altri elementi sembrano ammiccare ad un pubblico internazionale, prevalentemente americano di origine irlandese: le espressioni in gaelico, ad esempio, vengono prima esplicitate come tali, e poi tradotte. Gli intermezzi contemporanei in cui Johnny Three spiega a Diana i retroscena storico-politici, inoltre, hanno un chiaro intento meta-didattico, mentre la narrazione che attraversa multiple linee temporali sembra essere pensata per una resa cinematografica.

La rappresentazione di Collins e della Rivolta, come nel film di Jordan, avviene attraverso le convenzioni del cinema *gangster*, "replete with its emphasis on betrayals, as

⁷⁵ Per una approfondita analisi sul tema cfr. Cristopher Dowd, (2010), *The Construction of Irish Identity in American Literature*, New York: Routledge.

assassinations, vendetta, and factionalism” (Morgan, 1998: 29), rendendo relativamente semplice suscitare simpatia per i ribelli, perfino in una società moralmente a disagio con l’uso della violenza come quella contemporanea. Del resto, la consapevolezza che gli inglesi si siano assicurati il controllo delle colonie ricorrendo ampiamente all’uso della forza e della paura è ormai un dato di fatto largamente accettato, come quello che agli irlandesi fosse rimasta poca scelta se non di reagire con le armi. Se tra i revisionisti c’è chi considera la squadra di Collins un gruppo di assassini, a livello narratologico l’avvincente operazione di controspionaggio risulta avere un senso strategico. Da questo punto di vista, Eoin è un personaggio che con la sua riflessività torna utile a McEvoy: passando dall’adolescenziale ricerca dell’azione agli scrupoli etici e religiosi, Eoin veicola il messaggio che “Shooting people is not fun” (McEvoy, 2014: 140) e che l’omicidio stesso (e non solo l’essere uccisi) è un sacrificio che gli agenti di Collins assumono su di sé, accettando di portarne il peso per la vita, in nome di una giusta causa. McEvoy compie un’approfondita indagine storica su fonti e testimonianze dirette per restituire a Collins il merito della sua integrità. L’ordine di uccidere è dato solo dopo numerosi avvertimenti e intimidazioni, perché l’uccisione è un’operazione da impiegare lucidamente e con precisione chirurgica. Quando Eoin, dopo la morte del padre, chiede di essere assegnato all’unità operativa, Collins gli ricorda paternalisticamente che nella *Squad* non c’è posto per la sete di vendetta. Magnanimo, versa la pensione alle famiglie dei traditori, proteggendo la loro memoria agli occhi delle famiglie. Quando Eoin, al funerale di un gruppo di ribelli, vorrebbe esporre le torture sui loro corpi per sollevare indignazione e aumentare il consenso, Collins si oppone per rispetto verso i parenti delle vittime.

Alcune delle frequenti obiezioni sollevate al culto di Collins, per esempio il fatto che se ne stesse dietro la scrivania mandando a combattere i suoi, o che esigesse totale obbedienza, sono prima espressi e poi smentiti dallo stesso Eoin in virtù dell’affetto, della stima e delle innegabili qualità umane e strategiche del capo, in un’efficace operazione neutralizzante. Altri difetti che gli rimprovera Eoin sono riconducibili in realtà a qualità eroiche e edificanti, come il nobile sprezzo del pericolo, l’irresponsabilità con cui si espone a situazioni rischiose e la noncuranza con cui si lascia fotografare. Dopo averlo liberato a Sligo, gli ricorda il dovere di mantenersi fuori di prigione, dato che molti a Dublino hanno criticato il pagamento della cauzione e avrebbero preferito vederlo tenere il punto con gli inglesi dietro le sbarre: “You keep acting like this, and you’ll end up...just like Dev. Dev would rather have a good protest in prison than change things on the outside...that’s the kind of Sinn Féin thinking we are dealing with here. We are not dealing with IRB here” (McEvoy, 2014: 130).

Più difficile, secondo un simile meccanismo che Eileen Morgan rileva nella rappresentazione cinematografica di Michael Collins nell'omonimo film di Neil Jordan, è suscitare simpatia per il Collins della guerra civile post-Trattato. Gli eventi narrati in questa ultima fase, rispetto alla guerriglia, hanno sempre qualcosa di fumoso, nonostante rappresentino la fase più documentata della vita pubblica di Collins (Regan, 1995: 18). Morgan attribuisce quest'*impasse* narrativa allo stesso motivo che rende Collins un così facile oggetto di romanticizzazione: il fatto che a un'immagine di forte impatto (molto è stato scritto sulla fotogenicità di Collins e sul suo rapporto con la fotografia) non corrisponda un altrettanto consistente e definito corpus di idee. Di Collins restano frammenti, discorsi, aneddoti, riflessioni, ma non un pensiero politico strutturato, e le motivazioni del suo agire e delle sue contraddizioni possono essere soltanto congetture (Morgan, 1998: 36). In questi casi, McEvoy ricorre agli intermezzi della sua coppia contemporanea di *American-Irish* lasciando che sia il nipote di Eoin, Johnny Three, a interpretare e istruire la moglie Diana sulle presunte intenzioni del leader.

Come sostiene John Regan, mentre l'idea che de Valera ha dell'Irlanda è chiara e definita ("rural, Roman Catholic, unified, inverted and Gaelic"), l'Irlanda di Collins "was a promise located in the rhetoric of his speeches and public utterances. There it has remained unrealised, unidentifiable and unchallenged", lasciando spazio alla proiezione e all'idealizzazione collettiva (Regan, 1995:18).

La lettera scritta da Eoin al nipote è l'ultimo saluto di un anziano che non ha niente da perdere, e McEvoy ne approfitta per inserire le seguenti esternazioni:

Mick is loved by 99.9 percent of the Irish, not only here in Ireland, but worldwide. Of course, now there are the revisionists, as they call the guys who make up their own versions of history. I was amused by a recent article in the Irish Independent by this young shite of a columnist named Kevin Mayers or something – the latest member of the Conor Cruise O'Brien wing of the Royal Society of Irish Eunuchs – who wrote that the men of the Squad were "a bunch of serial killers." Apparently, he was shocked that we had to shoot the British to make them leave Ireland. All I can say, he's lucky this old serial killer is short is Webley (McEvoy, 2014: 602).

McEvoy sta rispondendo a tono all'articolo del controverso giornalista Kevin Mayers, che a proposito di Michael Collins esordiva: "There are two kinds of national myth. One is a eunuch, which, no matter how martial it seems, has no further application outside its own time. The other is priapic, and usually ends in rape and tears"⁷⁶.

⁷⁶ Kevin Mayers, "Michael Collins was a wretched failure. So he killed a few British agents -- then what?", *Independent.ie*, 21 agosto 2012.

<https://www.independent.ie/opinion/columnists/kevin-myers/kevin-myers-michael-collins-was-a-wretched-failure-so-he-killed-a-few-british-agents-then-what-26889488.html>

A conferma dell'elusività e della plasticità della sua immagine, la demitizzazione di Collins non arriva soltanto da destra. In un articolo per la rivista *Irish Marxist Review*, pubblicato in occasione della commemorazione per il centenario della morte di Michael Collins, Kieran Allen lo definisce un controrivoluzionario e un pro-capitalista:

Griffith and Collins' endorsement of the Treaty did in fact lead into a greater entanglement with their former imperial masters. This became abundantly clear when they agreed to work closely with the British to crush their former republican comrades. They claimed that they were merely restoring law and order, but it was an order where the poor knew their place and where there would be no more talk of land redistribution or better conditions for workers. With the first shot of the Civil War, the Irish counter-revolution had begun. (Allen, 2019: 4)

Gli argomenti di Allen, come la redistribuzione della terra, non sono presi in considerazione nel romanzo che fa propria l'affermazione di Collins "Whoever controls Dublin controls Ireland" e limita il suo interesse agli avvenimenti nella capitale. Nonostante Collins stesso fosse un *culchie* del West Cork, il mondo rurale e tutto ciò che è al di fuori di Dublino è smitizzato e quasi assente. Quando Eoin va a Gorey, nel Wexford, per una missione — eliminare il comandante Lea Wilson, distintosi per crudeltà alla Rotunda nel 1916 — vi trova "some local IRA muscle who has a simple, homely mug that only a mother could love...I didn't tell them that Collins thought they were a bunch of slacking shites because things were too, too quiet in Wexford. The Commandant-General wants action" (McEvoy, 2014: 375).

Va notato che Wexford era stato teatro di un'importante ribellione nel 1798, ma l'uccisione di Wilson nel 1920 è ricordata come l'unica rappresaglia violenta in zona nel periodo della Rivolta. McEvoy prende questo dato, lo somma alle testimonianze storiche sulla scena del delitto (sembra che Wilson avesse continuato a correre per una ventina di metri, dopo aver ricevuto i primi due dei cinque colpi) e crea la situazione di un goffo agguato, malriuscito per colpa degli inetti del luogo, a cui Eoin il dublinese pone pazientemente rimedio. Tornato a Dublino, Eoin lascia intendere a Collins che i ribelli campagnoli sono degli incapaci: "I didn't want to get them in trouble, but I had to be honest with Mick. 'Next time, send the full Squad.' Collins nodded that he understood." (McEvoy, 2014: 378). L'unica occasione in cui Collins chiede che gli siano portati dei *culchie* dalla campagna è quando ha bisogno di bravi cecchini, "a marksman who can kill a racing jackrabbit at tow hundred yards" (270). Ma l'immagine celebrata è quella del "real Dubliner, the fellow who was the seventh generation born in the Liberties, who worked as a cooper and had never been further north than Parnell Square or south than the canal" (Smyth, 2000: 21). Al di là dalla necessità di avere uomini in grado di sapersi muovere perfettamente tra le strade, il riproporre la contrapposizione tra città e

campagna caratterizzando Collins come uomo di Dublino, è indirettamente funzionale a enfatizzare la polarizzazione tra Collins e il successivo ruralismo di de Valera, così come la nota differenza tra il diretto pragmatismo del primo e il machiavellismo del secondo. A questi classici piani di confronto tra il *Big Fellow* e il *Long Fellow*, il romanzo aggiunge esplicitamente quello del carisma sessuale.

Un tema che accomuna *The 13th Apostle* a *Trinity* (1976) e *The Red and The Green* (1965), infatti, è la sessualità nel contesto della Rivolta, dove la ricerca di libertà politica diventa anche espressione di libertà sessuale. Se McEvoy esaspera la componente sessuale nella linea temporale di Johnny e Diane, fino a farne un riempitivo pretestuoso per i loro intermezzi, nella linea temporale di Eoin e Collins la sessualità è evocata più sottilmente, non tanto a fini voyeuristici quanto come strumento di definizione dei personaggi.

Eoin rappresenta un maschile responsabile, riflessivo, segnato dalla malattia della madre e intimorito dall'altro sesso come i protagonisti maschili di *The Red and The Green*. La sua lenta e cauta iniziazione al corteggiamento coincide con l'adesione alla causa irlandese quando, ferito alla natica, è curato dalla più esperta Róisín. Più avanti nel romanzo, il sesso permette ad Eoin di sfogare occasionalmente la tensione del pericolo costante; costituzionalmente morigerato e troppo assorbito da Collins e dalla causa per concedersi una vita personale, dopo ogni missione pericolosa o esperienza di morte cerca da Róisín un contatto fisico che è prima affettivo, e poi sessuale. In questi casi il sesso non è associato tanto alla sfera della violenza, come invece accade nella *fiction* nordirlandese dei *Troubles* (Pelaschiar, 1998: 42), quanto al lutto e al senso di perdita, ad esempio dopo il funerale di Collins.

A differenza di Jordan, che nel film presenta un Collins monogamo mettendo a tacere “the rumors about his playboy lifestyle” (Morgan, 1998: 36, nota 23), McEvoy sembra più interessato, tramite le parole di Eoin, a smentire quelli su una presunta omosessualità: “As we used to say in days gone by, yeah, Mick was a bugger, but he wasn't that kind of bugger! And after seeing him in action with Kitty Kiernan and Lady Lavery, I think I can safely vouch for his heterosexuality. It's all silly nonsense.” (McEvoy, 2014: 603). Collins è quindi un maschio dominante, “the first Irish sex symbol of the twentieth century”, contrapposto a de Valera, “who was a sexual ascetic...so dreary-looking, almost asexual” (455). Collins è consapevole di essere fotogenico e del fascino esercitato sulle donne, con le quali crea spesso situazioni di tensione sessuale. Oltre al fidanzamento con Kitty Kiernan, il romanzo lascia intendere situazioni ambigue con Madeline Dicker e Hazel Lavery. Perfino Eoin, che ha conosciuto la fidanzata Róisín proprio tramite Michael, è a tratti assalito dalla gelosia. Tuttavia, a differenza del film di Jordan in cui Collins tende a instaurare rivalità con le altre figure maschili (Morgan, 1998:

33), nel romanzo questo tratto è ridimensionato – o meglio, nessuno può seriamente competere con Collins, né Harry Boland che gli contende Kitty, né de Valera che gli contende il potere –, e una possibile tresca tra Collins e Róisín è smentita proprio perché “Their Type-A-driven personalities didn’t match” (McEvoy, 2014: 556), rinforzando di fatto l’immagine di Collins come maschio alfa. Tuttavia, la sua decisa eterosessualità non è mai priva di buon gusto: a questo proposito Eoin produce l’aneddoto di un ricevimento a Londra in cui Collins si trova a declinare le *avances* aggressive della cugina di Churchill, lady Deamatrice, un’appariscente mangiatrice di uomini.

Diversamente da quanto avviene nel film di Jordan, dove l’azione si svolge prevalentemente ad opera dei personaggi maschili, il romanzo di McEvoy rende merito al fondamentale contributo delle donne alla lotta per l’indipendenza documentato dalla storica femminista Margaret Ward in *Unmanageable Revolutionaries: Women and Irish Nationalism* (1996) e, più recentemente, nel volume *Women and the Irish Revolution* (2020) curato da Linda Connolly. Come in *Trinity* di Leon Uris, le eroine di McEvoy sono affascinanti, disinibite e vivono la sessualità liberamente: Róisín è dichiaratamente anticlericale e a New York diventerà una famosa scrittrice e teorica femminista, con i suoi *pseudobiblia* *GPO Nurse* e *Fenian Woman*. Tuttavia, coerentemente con certa *fiction* di genere, l’autore sembra utilizzare la presenza di donne forti e libere come alibi per sessualizzarne impunemente l’immagine, con esiti spesso stereotipanti.

Il romanzo menziona anche la questione del voto, concesso dal *Representation of the People Act* nel 1918 alle donne sopra i trent’anni, prima del suffragio universale del 1922. Non si menziona, tuttavia, la paradossale situazione creatasi in quest’occasione. Dopo il rifiuto del Trattato da parte delle donne più politicamente attive nel Dáil Éireann e delle dirigenti del *Cumann na mBan*, un’organizzazione paramilitare femminile di supporto ai Volontari, tra i favorevoli si diffuse la convinzione che le donne, specialmente quelle giovani, avrebbero votato contro il Trattato. In base a questo assunto, nel marzo 1922, al momento di deliberare sulla possibilità di far votare le donne sopra i 21 anni, Éamon de Valera si mostrò improvvisamente favorevole all’emancipazione femminile mentre Griffith e Collins, fino a quel momento a favore dell’uguaglianza tra i sessi sancita dalla dichiarazione del 1916, si opposero con la motivazione che i registri elettorali non sarebbero stati aggiornati in tempo per le elezioni (McCarthy, 2014: 193-195)⁷⁷. L’incarcerazione di massa di donne Repubblicane ebbe inizio poco dopo la morte di Collins, dopo mesi di feroci critiche e insinuazioni sul giornale del *Free*

⁷⁷ Cit. in “Collins, Women and Gender Dynamics – Michael Collins House, pagina web.
<https://www.michaelcollinshouse.ie/media/articles-research/collins-women-and-gender-dynamics>

State. L'estensione del coinvolgimento di Collins nella campagna contro le donne rivoluzionarie resta uno dei tanti aspetti inesplorati della sua politica e della sua personalità (218-221).

Conclusioni

Il presente studio ha analizzato, in chiave prevalentemente tematica e tramite un confronto critico dialettico e contrastivo tra generi e testi, alcune delle *fiction* più rilevanti della letteratura *Post-Millennial* irlandese. Alla luce di tale articolata disamina, sembra possibile giungere alla conclusione che a prevalere siano tre generi letterari particolarmente significativi e relativamente innovativi rispetto alla tradizione letteraria irlandese del Ventesimo secolo. L'analisi critica di questi tre generi ha evidenziato le caratteristiche proprie di ciascun genere e alcune peculiarità relative ai testi oggetto di studio.

Il primo genere esaminato, la fantascienza irlandese *Post-Millennial*, si mostra orientato verso la distopia critica. Coerentemente con la maggior parte delle distopie contemporanee, l'evento apocalittico tende a non essere svelato e neppure menzionato, ma rappresenta il grande rimosso attorno al quale possono svilupparsi malinconie stratificate e indefinite, che permeano i romanzi di nostalgiche suggestioni retrò e in cui riecheggia ancora lo *struggle* del passato storico del paese. Anche nei contesti più futuristici permangono atmosfere divisive, barbare e tribali e un generale senso di regressione. Nella maggioranza dei casi è evidente un forte interesse per le problematiche sociali e ambientali affrontate in modo intersezionale, con una chiara denuncia delle dinamiche del capitalismo neoliberista. La figura del *new Irish* ricorre come apporto costruttivo alla comunità, all'interno di una società impegnata a rinegoziare il localismo e il ruolo globale dell'Irlanda quale sede di importanti multinazionali.

La questione di genere è presente sia come critica al post-femminismo, che come rinegoziazione della tradizionale associazione tra donna e natura alla luce di un incipiente post-umanesimo. Gli stereotipi di genere vengono decostruiti secondo le linee più attuali della teoria culturale, condensando alcuni dei temi più controversi che ruotano attorno le aspettative della società riguardo la femminilità e il corpo della donna, riproponendo in chiave fortemente distopica ed esasperata dinamiche spesso implicite alla base dei rapporti di genere. Tra i temi trattati emerge il *male gaze* alla luce della retorica consumistica del post-femminismo, unito alla contestualizzazione dei disturbi alimentari nell'ottica del *fat-shaming* e alla decostruzione delle contraddizioni di un immaginario erotomane e al contempo sessuofobo, riassumibile nello *slut-shaming*. Tutto ciò si somma al problema dell'egemonia culturale nell'imporre canoni di bellezza, alla scarsa rappresentazione dell'omosessualità femminile nei media popolari e alla rivendicazione della naturalità del corpo attraverso episodi scatologici. L'assenza del lieto fine e lo svilimento della trama romantica sono funzionali a eliminare provocatoriamente ogni concezione consolatoria.

L'ambiente rurale è ricorrente, ma invaso da politiche di sfruttamento del territorio che devastano il concetto tradizionale di *soil* e in alcuni casi l'Irlanda appare stravolta, esoticamente desertificata, topograficamente irriconoscibile. I contesti distopici offrono lo spunto per attualizzare il rapporto con un mondo rurale dai contorni stranianti, sfruttato da politiche rapaci e parassitarie, secondo una critica riconducibile a riflessioni anticapitaliste. Sulla campagna irlandese sono infatti visibili gli effetti dello spopolamento, dello sfruttamento intensivo della terra, della mercificazione degli spazi abitativi, ma anche i segni causati dall'inquinamento ambientale e dal cambiamento climatico. In questo nuovo paesaggio, la classica tensione tra città e campagna è fortemente ridiscussa: la distopia urbana mostra città contraddittorie, pervase da un attaccamento morboso e patologico al passato, in bilico tra localismo e internazionalizzazione, divise tra la violenza esplosiva e scenografica degli scontri settari e quella micidiale, ma silenziosa, dello sfruttamento ambientale. Dublino è apertamente declassata, sommersa dal mare, devastata da epidemie, o semplicemente omessa di fronte al rilievo assunto da altre città-stato, mentre la massa urbana diventa spesso bersaglio di un'ironia che suona quasi come una cinica rivalse della campagna, portatrice, invece, di istanze di ribellione e resistenza.

L'opposizione tra ruralità e ambiente urbano funge anche da pretesto per riflettere su ulteriori opposizioni binarie, come quella tra natura e tecnologia. I temi classici della fantascienza, come il *cyborg*, il *robot* e il post-umano, esprimono l'ansia nei confronti della pervasività della rivoluzione digitale, evidente nella dialettica tra città tecnocrate e un'imperfetta utopia bucolica. Il tema del *cyborg* diventa anche motivo per mettere in discussione l'identificazione della donna con la natura, secondo il *cyberfemminismo* di Donna Haraway.

Inoltre, la generale condanna delle figure di potere (incluse quelle parentali) come inadeguate ed egoiste richiama, per analogia, quella delle autorità responsabili la cui leggerezza, durante gli anni del *boom* economico, ha determinato la crisi il cui costo è ricaduto sulla popolazione.

Se, fino ai primi anni Duemila, elementi riconducibili al gotico sono spesso utilizzati in romanzi prevalentemente realisti per raccontare gli abusi di Chiesa, istituzioni e famiglia in vicende ambientate negli anni Cinquanta e Sessanta, dopo la crisi della *Celtic Tiger* il gotico sembra recuperare i classici temi spettrali e soprannaturali. Il folklore, nel quale compaiono spesso donne agli estremi opposti della scala morale, diventa un espediente per mettere in discussione stereotipi di genere e rifuggire categorizzazioni manicheistiche e moralizzanti, e il

personaggio femminile riacquista spessore e imprevedibilità, rinnegando la missione altruistica e vivendo pienamente il proprio desiderio fisico.

Spesso i motivi del *folk horror*, traslati dal tradizionale contesto rurale, si trovano riproposti in quello suburbano: l'ambientazione prevalente di queste nuove narrazioni gotiche è infatti la periferia urbana di recente costruzione, che l'avvento della crisi e l'interruzione delle opere edilizie hanno trasformato in un luogo spettrale e liminale. Il tema del doppio, caratteristico del gotico classico, è riproposto in questo contesto di alienante pianificazione suburbana modulare, dove le case sono identiche l'una all'altra e le ansie contemporanee si addensano attorno l'abitazione di periferia e a quartieri apparentemente impeccabili, che celano invece realtà grottesche.

In questo panorama, i *ghost estates*, rovine prive di storia, sostituiscono il paradigma gotico del passato che torna a perseguire il presente con quello di futuri che infestano l'oggi, simbolo di ciò che avrebbe potuto essere e non è mai stato. Se la rovina romantica rappresentava la natura che si riappropria dei segni dell'antropizzazione, il *ghost estate* richiama, all'opposto, la deturpazione del paesaggio e del territorio con tracce umane inutili e inutilizzabili in cui hanno luogo strani fenomeni. Come avviene per molti altri testi degli anni 2010, anche queste narrazioni sono ambientate prevalentemente durante estati eccezionalmente calde: il sole cocente conferisce alle vicende contorni quasi distopici, evocando atmosfere inquietanti riconducibili al *southern gothic*. All'interno del degrado dato dalla speculazione sul territorio, precursore dello sgretolamento del senso di comunità, si inserisce anche la figura del prete sinistro e inaffidabile, a sancire una sostanziale sfiducia nella Chiesa e nel suo ruolo di guida.

È evidente, inoltre, una resa caricaturale della pubblicità immobiliare della *visual economy* e delle figure chiave del *boom*, tra cui la classe dirigente e l'alta finanza dublinese, rappresentate come grottescamente avidi all'interno di una situazione faustiana. Dublino è raffigurata come città ostile e proibitiva, sede di un metaforico e mefistofelico patto tra aziende, B&B e un immondo mostro dai tratti *weird*.

Il romanzo storico *Post-Millennial* irlandese, a differenza da quanto emerso nella fantascienza e nel gotico, conserva una trama tradizionale e conclusa, ricca (a volte sovraccarica) di colpi di scena, coincidenze implausibili, *deus ex machina* e agnizioni che non lasciano nulla in sospeso. Diversamente da quanto visto precedentemente, inoltre, la Dublino del passato, non toccata dalle dinamiche del capitalismo contemporaneo, è tendenzialmente idealizzata e romanticizzata. L'esilio è visto come tappa fondamentale, ma l'estero è fortemente smitizzato a fronte di una celebrazione affettiva della capitale, che emerge come città

culturalmente fervida al centro di un paese bigotto e oscurantista. Le vicende sono spesso mosse da intenti didascalici e correttivi, intesi a sfatare miti e pregiudizi storici e a denunciare i soprusi e le repressioni perpetrate dalla Chiesa e dalle istituzioni sia a livello individuale che sulla mentalità collettiva. Il passato è un luogo traumatico e, nel tentativo di evitare l'anti-nostalgia, gli autori ricorrono spesso ad un pacificatorio lieto fine che assicuri, in certa misura, riscatto e redenzione dagli abusi subiti.

La versione irlandese del romanzo neo-vittoriano presenta temi propri dell'isola, come la Grande Carestia e l'opposizione binaria tra irlandese superstizioso e impulsivo e inglese razionale e pragmatico. Quando l'intento del romanzo è di denunciare il bigottismo culturale e gli abusi di istituti gestiti dal clero, la finestra temporale teatro delle vicende è invece quella dell'influenza di de Valera, che va dagli anni Trenta agli anni Settanta del Novecento. Questo ampio arco temporale permette di affiancare all'evoluzione dei personaggi quella nazionale del paese. La critica è spesso mirata alle tre istituzioni fondanti e rappresentative del controllo ecclesiastico e statale sulla popolazione: *industrial schools*, *Mother and Baby Homes* e *Magdalene Laundries*, per la comprensione delle quali sono stati utilizzati gli studi di Mary Raftery e Sarah-Anne Buckley. Il motivo della maternità, collegata al controllo oppressivo della Chiesa sulla vita della donna, è quasi onnipresente, sia nella rivendicazione del dolore di ragazze madri umiliate, rinnegate e private dei figli, che nella scelta di una maternità elettiva e surrogata a fronte di quella biologica. Unitamente al controllo sui costumi sessuali, emerge anche il tema dell'omosessualità repressa e negata dalle istituzioni. L'arte del racconto è funzionale al recupero di una tradizione mitica e folklorica in grado di riscattare l'individuo dalle oppressioni di un cattolicesimo bigotto.

Parallelamente ad un atteggiamento critico verso le istituzioni storiche del paese, tuttavia, permane un immaginario affettivamente e nostalgicamente legato al passato nazionalista e ai suoi patrioti, fortemente ostile al revisionismo che ha interessato la storiografia irlandese degli ultimi decenni.

Bibliografia

- Abraham, N., Török M., (1994). *The Shell and the Kernell*, Chicago: Chicago University Press.
- Allen, K., (2019). Michael Collins: patriot hero or counterrevolutionary? *Irish Marxist Review*. 8 (25).
- Andrews, K., (2011, 14 luglio). “Aideen Barry – Exploring Gothic Terror in Suburbia”, *The Galway Advertiser*. <https://www.advertiser.ie/galway/article/41704/aideen-barry-exploring-gothic-terror-in-suburbia>
- Angenot M., (2017). “The Absent Paradigm: An Introduction to the Semiotics of Science Fiction”. In *Science Fiction Criticism: An Anthology of Essential Writings*, Bloomsbury. London. Pp. 128-138.
- Anson, J., (1977). *The Amyville Horror*. New York: Bantam.
- Appadurai, A. e Breckenridge, C. A., (1988). Why Public Culture, in *Public Culture*, a. 1, (1), pp. 5-9. Cit. in Brioni e Comberati, p. 13.
- Asimov, I., (2013). *I, Robot*. New York: HarperVoyager.
- Atwood M., (2001). *The Handmaid's Tale*. Philadelphia: Chelsea House.
- Baccolini R., (2003). “A useful knowledge of the present is rooted in the past”: Memory and Historical Reconciliation in Ursula K. Le Guin's *The Telling*. In R. Baccolini e T. Moylan (ed.), *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*. New York: Routledge. 113-134.
- Baccolini, R. e Moylan, T., (ed.) (2003) “Critical Dystopia and Possibilities”. In *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*). New York: Routledge.

- Badinter, E., (1980). *L'Amour en plus: histoire de l'amour maternel (XVIIe au XXe siècle)*. Paris: Flammarion.
- Banville, J., (1989). *The Book of Evidence*. London: Vintage.
- Barnes, M., (1975). *Linguistics and Language in SF - Fantasy*. New York: Arno Press.
- Barry, K., (2011). *City of Bohane*. London: Vintage.
- (2010). *There Are Little Kingdoms*. Dublin: Stinging Fly Press.
- (2015). *Beatlebone*. New York: Doubleday Books.
- (2013). *Dark Lies the Island*. Minneapolis: Graywolf Press.
- (2019). *Night Boat to Tangier*. New York: Doubleday Books.
- (2020). *That Old Country Music*. New York: Doubleday Books.
- Bartky, S. L., (1990). *Femininity and Domination: Studies in the Phenomenology of Oppression*, London: Routledge.
- Baume, S., (2019). Talismans. *Elementum Journal*, V.
- Beizer, J., (1994). *Ventriloquized Bodies: Narratives of Hysteria in Nineteenth-Century France*. Ithaca and London: Cornell University Press. cit. in Davies. p. 9.
- Bennett, O., (2000). *Cultural Pessimism: Narratives of Decline in the Postmodern World*. Edinburgh: Edinburgh University Press. p. 23.
- Berger, J., (1999). *After the End: Representations of Post Apocalypse*. Minneapolis: University of Minnesota Press. p. xiii. citato in Tate. p. 7.
- Bollas, C., (2018). *Meaning and Melancholia: Life in the Age of Bewilderment*. New York: Routledge.
- Booker, K., (1994). *The dystopian impulse in modern literature. Fiction as social criticism*. Westport Greenwood Press.

- Bordo, S., (1995). *Unbearable Weight. Feminism. Western Culture. and the Body*. Berkley: University of California Press.
- Botting, F., (2002). “Aftergothic: consumption. machines and black holes”. In J. E. Hogle (ed.) *The Cambridge Companion to Gothic*. Cambridge: Cambridge University Press. 277-298.
- Bourke, A., (2002). “Legends of the Supernatural”, in A. Bourke et al. (ed.), *Field Day Antology of Irish Writing. Volume IV: Irish Women’s Writing and Traditions*. Cork: Cork University Press. pp. 1284-7. cit. in Fulmer, p. 96.
- Boyd, D., (2014). *It’s Complicated: The Social Life of Networked Teens*. New Haven. CT. Yale University Press. Cit. in Bollas, 2018: 56.
- Boyne, J., (2006). *The Boy In The Striped Pyjamas*. London: David Fickling Books.
 (2014). *A History of Loneliness*. New York: Doubleday.
 (2019). *My Brother’s Name is Jessica*. London: Puffin.
 (2016). *The Heart’s Invisible Furies*. Penguin. Kindle edition.
- Braun, H., (2017). “Invisibility and (Dis)Embodiment in Louise O’Neill’s Only Ever Yours”. In R. Harde e L. Kokkola (ed.), *The Embodied Child: Reading in Chidren’s Literature and Culture*, New York: Routledge.
- Brian, O’, G., (2000). “The Aesthetic of Exile”. In L. Harte e M. Parker (ed.), *Contemporary Irish Fiction. Themes Tropes. Theory*. (eds.). Basingstoke: Palgrave & Macmillan. pp. 35-53.
- Brilli, A., (2014). “Prefazione: un romanzo familiare”. in *Vita e Opinioni di Tristram Shandy*. op. cit. pp. 1-14.
- Brioni S. e Comberiatì D., (2019). *Ideologia e Rappresentazione. Percorsi attraverso la fantascienza italiana*. Mimesis: Milano

- Bröckling, U., (2007). *Dasunternehmerische Selbst: Soziologie einer Subjektivierungsform*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 102-12. cit. in Murnane. p.60.
- Brontë, C., (2006). *Jane Eyre*. New York: Penguin Classics.
- Bruhm, S., (2002). "The Contemporary Gothic: Why we need it". in Jerrol E. Hogle (ed.). *The Cambridge Companion to Gothic*. Cambridge: Cambridge University Press. pp. 259-276.
- Buchanan, J., (2017). «Ruined Futures: Gentrification as Famine in Post-Celtic Tiger Irish Literature». *MFS Modern Fiction Studies* 63. n. 1. Spring 2017 (s.d.): 50–72.
<https://doi.org/DOI: https://doi.org/10.1353/mfs.2017.0004>.
- Buckley, S. A., (2013). *The cruelty man. Child welfare. the NSPCC and the State in Ireland. 1889-1956*. Manchester: Manchester University Press. Kindle edition.
- Butler, J. (2003)., "Afterword: After Loss. What Then?". In D. L. Eng e D. Kazanjian (ed.). *Loss: The Politics of Mourning*. Berkley: The University of California Press. p. 468. Cit. in Long. 9.
- Callaghan, O', C., (2016). *Nothing on Earth*. Dublin: Doubleday Ireland.
 (2020). *We Are Not In The World*. Dublin: Doubleday Ireland.
- Callaghan, O', C., (2013). "Ghost Estates: Spaces and Spectres of Ireland after NAMA". In C. Crowley e D. Linehan (ed.), *Spacing Ireland*. Manchester University Press. pp. 13-31.
- Caneda-Cabrera, M. T., (2020). Breaking Consensual Silence through Storytelling: Stories of Conscience and Social Justice in Emer Martin's *The Cruelty Men*. *Miscelánea: a journal of english and american studies* 62. 167-185 ISSN: 1137-6368.
- Čapek, K., (2004). *R.U.R. (Rossum's Universal Robots)*. Penguin Classics.
- Carol, M., (2004). "Haunted House/Haunted Heroine: Female Gothic Closets in "The Yellow Wallpaper". *Women's Studies*. 33:47–75. p. 54 Copyright DOI:

- Caronia, A., (1991). "Robot tra sogno e lavoro". Pubblicato in *Occhio meccanico braccio meccanico. I robot nelle fotografie d'oggi* (catalogo della mostra. ABB. Museo della scienza e della tecnica. Milano).
- (2008). *Il Cyborg*: Milano: ShaKe.
- Caruth, C., (ed.). (1995). *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore. Maryland: The Johns Hopkins University Press.
- (1996). *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore. Maryland: The Johns Hopkins University Press.
- Carville, J., (2018). "The Narrow Margins: Photography and the *Terrain Vague*". In E. Smith and S. Workman (ed.). *Imagining Irish Suburbia in Literature and Culture. New Directions in Irish and Irish American Literature*. Cham. Switzerland: Palgrave MacMillan. pp. 249-274.
- Cavalcanti, I., (2003) "The Writing of Utopia and the Feminist Critical Dystopia: Suzy McKee Charnas's Holdfast Series". In R. Baccolini e T. Moylan. (eds). *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*. New York: Routledge. 47-67.
- Chen, D., Jaenicke EC., Volpe RJ., (2016). Food Environments and Obesity: Household Diet Expenditure Versus Food Deserts. *Am J Public Health*. May;106(5):881-8. doi: 10.2105/AJPH.2016.303048. Epub 2016 Mar 17. PMID: 26985622; PMCID: PMC4985118.
- Childs, A., M. M., (2014) "Kirkis Reviews; The incompatibility of female friendship and rebellion". Day. Green-Barteet. Montz (eds) in *Female Rebellion in Young Adult Dystopian Fiction*. Farnham: Ashgate.
- Clark, A., (2003). *Natural Born Cyborgs: Minds, Technology and the Future of Human*. New York: OUP USA.

- Collins, S., (2011). *The Hunger Games*. New York: Scholastic Press.
- Connail, O', S., (1981). *Seán Ó Conaill's book: Stories and traditions from Iveragh*. Comhairle Bhéaloideas Éireann. An Coláiste Ollscoile.
- Connolly, C., (ed.) (2003). "Introduction: Ireland in theory". In *Theorizing Ireland*. 1–13. New York: Palgrave Macmillan.
- Connolly, L., (ed.) (2020) *Women and the Irish Revolution: Feminism. Activism. Violence*. Dublin: Irish Academic Press.
- Connor, O', A., (1988). Images of the Evil Woman in Irish Folklore. *Women's Studies Int. Forum*. 11 (4). pp. 281-285.
- (1991) *Child Murderess and Dead Child Traditions: A Comparative Study*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia. Academia Scientiarum Fennica. p.25.
- (2012) "Beyond cradle and grave: Irish folklore about the spirits of unbaptized infants and the spirits of women who murdered babies". in *She said she was in the family way: Pregnancy and infancy in modern Ireland*. Elaine Farrell (ed.). University of London Press; Institute of Historical Research Stable. 223-238. URL: <https://www.jstor.org/stable/j.ctv51308f.21> JSTOR 223-239
- Cooksey-Stowers, K. Schwartz MB. & Brownell KD., (2017, 14 novembre). Food Swamps Predict Obesity Rates Better Than Food Deserts in the United States. *Int J Environ Res Public Health*.14(11):1366. doi: 10.3390/ijerph14111366. PMID: 29135909; PMCID: PMC5708005.
- Corcoran, M. P., (2018). "The Irish suburban Imagery" in E. Smith. S. Workman (ed.). *Imagining Irish Suburbia in Literature and Culture*. New Directions in Irish and American Literature. Cham: Springer Nature (Palgrave MacMillan).
- Corigliano, F., (2020). *La letteratura weird*. Milano: Mimesis.
- Cornillon, C., (2016). *Lost: A Kaleidoscopic Fiction*. TV/Series [Online]. *Hors séries* 1 | 2016. Trad. Chloe Farrell. Online since 01 December 2020. connection on 05 December 2020.

URL : <http://journals.openedition.org/tvseries/> 4958 ; DOI : <https://doi.org/10.4000/tvseries.4958>

- Cox, J. (2019)., *Neo-Victorianism and Sensation Fiction*. Cham: Switzerland. Palgrave MacMillan.
- Crouch, C., (2004). *Post-Democracy*. Cambridge: Polity. cit. in Murnane. p. 59.
- Crowley. C. e Linehan. D., (ed.) (2016) *Spacing Ireland: Place. society and culture in a post-boom era*. Manchester: Manchester University Press.1-14.
- Daly, M., (2016). *Gyn/Ecology. The Metaethics of Radical Feminism*. Boston: Beacon Press.
- Danah, B., (2014). *It's Complicated: The Social Life of Networked Teens*. New Haven. CT. Yale University Press. Cit. in Bollas, p. 56.
- Davies, H., (2012). *Gender and Ventriloquism in Victorian and Neo-Victorian Fiction. Passionate Puppets*. Basingstoke. UK: MacMillan.
- Davis, R. D., (1996). Famine Ghosts and the Fiar Gortach: A Strand of Irish Belief. *Folklore Forum*. 27: 2. p. 42.
- Davison, C. M., (2004). Haunted House/Haunted Heroine: Female Gothic Closets in “The Yellow Wallpaper”. *Women’s Studies*. 33:47–75. p. 54 Copyright DOI: 10.1080/00497870490267197 47
- Day, S. K., Green-Barteet & M. Montz, (2014). *Female Rebellion in Young Adult Dystopian Fiction*. Farnham: Ashgate.
- Day, S. K., (2014). “Docile Bodies. Dangerous Bodies: Sexual Awakening and Social Resistance in Young Adult Dystopian Novels”. In S. K. Day, M. A. Green-Barteet & A. L. Montz (ed.), *Female Rebellion in Young Adult Dystopian Fiction*. Farnham: Ashgate.

- Dean-Ruzicka, R., (2014). "Of scrivens and sparks: girl geniuses in Young adult dystopian Fiction". In *Female Rebellion in Young Adult Dystopian Fiction*, op. cit.
- Dektar, M., (2020, 21 gennaio). "A Mystical Healer, Her Ailing Crush and the Desire That Undoes Them Both" *The New York Times*.
<https://www.nytimes.com/2020/01/21/books/review/sue-rainsford-follow-me-to-ground.html>
- Dennehy, E., (2016). Placeless Dead?: Finding Evidence for Children in the Irish Landscape. *The Journal of the History of Childhood and Youth*. 9 (2). Spring. pp. 213-231. John Hopkins University Press. <https://doi.org/10.1353/hcy.2016.0044>
- Deursen, Van, A. J. A. M., Bolle. C. L., Hegner. S. M., & Kommers. P. A. M. (2015). Modeling habitual and addictive smartphone behavior. *Computers in Human Behavior*. 45. 411–420. doi:10.1016/j.chb.2014.12.039
- Dillon, B., (2014). *Ruin Lust*. London: Tate Publishing.
- Diplacidi, J., (2018). *Gothic Incest: Gender, Sexuality and Transgression*. Manchester: Manchester University Press. DOI:10.1080/00111619.2018.1432558
- Donawerth, J., (2003). "Genre Blending and the Critical Dystopia". In R. Baccolini R. e T. Moylan (ed). *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*. New York: Routledge.
- Donoghue, E., (2001) *Slammerkin*. Boston: Mariner Books.
 (2010). *Room*. Boston: Little, Brown and Company.
 (2014). *Frog Music*. Boston: Little, Brown and Company.
 (2016). *The Wonder*. Boston: Little, Brown and Company. Kindle edition
- Donnell, O', K., (2018). "Academics Becoming Activists: Reflections on Some Ethical Issues of the Justice for the Magdalenes Campaign". In P. Villar-Argáiz. (ed.) *Irishness on the Margins: Minority and Dissident Identities*. London and New York: Palgrave Macmillan: 77-100.

- Dowd, C., (2010), *The Construction of Irish Identity in American Literature*, New York: Routledge.
- Eagleton, T., (1995). *Heathcliffe and the Great Hunger*. London/New York: Verso. p. 188. Cit. in Mikowski. p. 104.
- Elices, J. F., (2016). Othering Women in Contemporary Irish Dystopia: The Case Of Louise O’Neill’s *Only Ever Yours*. *Nordic Irish Studies*. 15 (1). *SPECIAL ISSUE: Discourses of Inclusion and Exclusion: Artistic Renderings of Marginal Identities in Ireland*. pp. 73-86 Published by: Dalarna University Centre for Irish Studies. <https://www.jstor.org/stable/44363745>
- Emmerich, N., (2019). “Isaak Asimov’s Robot Series (1939-1985) and Ted Chiang’s The Lifecycle of Software Objects (2010) – Robots”. In J. Fennell (ed.), *Sci-Fi: A Companion*. Oxford: Peter Lang. 49-56.
- Enright, A., (2007). *The Gathering*. New York: Grove Press.
- Eoghan, S. e Workman S., (ed.) (2018). *Imagining Irish Suburbia in Literature and Culture* Basingstoke. UK: Palgrave Macmillan.
- Fagan, O., (2016) *Hostages*. Dublin: New Island Books.
(2019). *Nobber*. London: JM Original. 2019.
- Fahey, T., (2017). “Haunted by the Ghost”. In L. Blake e A. Soltysik Monnet (ed.), *Neoliberal Gothic: International Gothic in the Neoliberal Age*. Manchester: Manchester University Press.
(2018a). *The Unheimlich Manouvre*. London: Sinister Horror Company.
(2018b). *New Music For Old Rituals*. Kent: Black Shuck Books.
(2018c). “And This is Where My Anxiety Manifested Itself...” Gothic Suburbia In Contemporary Irish Art. In E. Smith, S. Workman (ed.) *Imagining Irish Suburbia in Literature and Culture*. Cham: SpringerNature (Palgrave MacMillan).
- Falci, E. e Reynolds P., (ed.). (2020). *Irish Literature in Transition, 1980-2020*. Cambridge:

Cambridge University Press.

Fennell, J., (2014). *Irish Science Fiction*. Liverpool University Press.

(2022). *Rough Beasts. The Monstrous in Irish Fiction. 1800-2000*. Liverpool: Liverpool University Press.

Ferriter, D., (2020). "Faith, Secularism, and Sacred Institutions". In E. Falci e P. Reynolds (ed.), *Irish Literature in Transition, 1980-2020*. Cambridge: Cambridge University Press.

Ferguson, M. E., (2016). Paying the Devil His Due: Alcoholism and the Faustian Bargain in Claire Kilroy's Novels. *Nordic Irish Studies* 15 (2). pp. 57-78 Published by: Dalarna University Centre for Irish Studies.

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/44363844>

Fessler, P. & Schürz. M., (2021, 23 febbraio). "Housing and the American Dream: Is a House Still a Home?". *Institute for New Economic Thinking*.

<https://www.ineteconomics.org/perspectives/blog/housing-and-the-american-dream-is-a-house-still-a-home>

Figs, E., (1982). *Sex & Subterfuge: Women Writers to 1850*. New York: Persea Books. p. 75.
Cit. in Davison.

Fisher, M., (2009). *Capitalistic Realism*. New Alresford. Hampshire: Zer0 books.

(2014). *Ghosts of My Life. Writing on depression, hauntology and lost futures*.

New Alresford: Zer0 Books.

(2016). *The Weird and the Eerie*. London: Repeater.

Fitting, P., (2003). "Unmasking the Real? Critique and Utopia in Recent SF Film". in *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*. New York: Routledge.

Foster, R. F., (ed). (1989). "Ascendency and Union." In *The Oxford Illustrated History of Ireland*. Oxford and New York: Oxford UP.

Foucault, M., (1975). *Surveiller et punir: Naissance de la prison*. Paris: Gallimard.

- Fritz, S. S., (2014). "Girl Power and Girl Activism in the Fiction of Suzanne Collins, Scott Westerfeld, and Moira Young". In S. K. Day, M. A. Green-Barteet & A. L. Montz (ed.), *Female Rebellion in Young Adult Dystopian Fiction*. Farnham: Ashgate. pp. 17-32.
- Froud, M., (2017). *The Lost Child in Literature and Culture*. London: Palgrave MacMillan.
- Fulmer, J., (2007). *Folk Women and Indirection in Morrison, Ni Dhuibhne, Hurston, and Lavin*. Burlington: Ashgate.
- Galvin, A., (2018). Post-crash fiction and the aesthetics of austerity in Kevin Barry's *City of Bohane*. *Critique: Studies in Contemporary Fiction*. 59: 5, 578-595.
- Gataveckaite, G., "Home Hownership by the age of 30 nearly halved in space of a generation". 11 maggio 2021. *Independent.ie*. <https://www.independent.ie/business/personal-finance/property-mortgages/home-ownership-by-the-age-of30-nearlyhalved-in-space-of-a-generation-40411353.html>
- Ghosh-Dastidar, B., Cohen D., Hunter G., et al., (2014). "Distance to Store. Food Prices. and Obesity in Urban Food Deserts". *Am J Prev Med*. 2014 Nov; 47(5): 587–595.
- Gefter, R., (2001). *Romanzi Contemporanei d'Irlanda*. Trieste: Edizioni Parnaso.
- Gilbert, S. M. e S. Gubar, (1979). *The Madwoman in the Attic*. New Haven. CT: Yale University Press.
- Gleeson. J., Kitchin., R.O'Callaghan, (2012). Unfinished estates in Post-Celtic Tiger Ireland. *NIRSA Working paper serie*. n. 67. feb. Online source. 1-9.
- Graham, C., (2001). *Deconstructing Ireland: identity. theory. culture*. Tendencies. Edinburgh: Edinburgh University press. 141.

- Green-Barteet, M., (2003). “‘I’m beginning to know who I am’: The Rebellious Subjectivities of Katniss Everdeen and Tris Prior”. In R. Baccolini e T. Moylan (ed.), *Dark Horizons*. New York: Routledge. 33-49.
- Greene, M., (2019). “ECB”. in E. Maher, E. O’Brien & B. Lucey (ed.), *Recalling the Celtic Tiger*. Oxford: Peter Lang. 103-104.
 “Economists”. in *Recalling the Celtic Tiger*. Oxford: Peter Lang. 105-106.
- Griffin, S. M., (2016). *Spare and Found Parts*. New York: Greenwillows Books.
- Grosz, E., (1991). Freaks. *Social Semiotics*. 1. (2). pp. 22-38.
- Halberstam, J., (1995). *Skin Shows. Gothic Horror and the Technology of Monsters*. London: Duke University Press.
- Hamill, P., (2012) “Auld Times”. The New York Times. 29 marzo 2012.
<https://www.nytimes.com/2012/04/01/books/review/city-of-bohane-by-kevin-barry.html>
- Hammond, W. A., (1879). *Fasting Girls; Their Physiology and Pathology*. New York: G. P. Putnam’s Sons.
- Haney, W. S., (2006). *Cyberculture. Cyborgs and Science Fiction: Consciousness and the Posthuman*. Amsterdam: Rodopi.
- Hanna, A., (2020). “Habitation: Space, Place, Real Estate”. In E. Falci e P. Reynolds (ed.), *Irish Literature in Transition, 1980 – 2020*. Cambridge: Cambridge University Press. 121-135.
- Haraway, D., (1991). “A Cyborg Manifesto: Science. Technology. and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century”. in *Simians. Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature* New York: Routledge.
- Harman, G., (2012). *Weird Realism. Lovecraft and Philosophy*. Winchester: Zero Books. p. 234. Cit in Corigliano, (2020) p. 128.

- Harvey, D., (2004). 'The "New" Imperialism: Accumulation by Dispossession'. *The Socialist Register*. 40. 63–87. p. 66. Cit. in Carville, 252.
- Harvey, E. D., (1992) *Ventriloquized Voices: Feminist Theory and English Renaissance Texts*. London and New York: Routledge. cit. in Davies. p. 19.
- Haslam, R., (2007a). "Irish Gothic". in C. Spooner e E. McEvoy (ed.) *The Routledge Companion To Gothic*. London: Routledge. pp. 83-91.
- (2007b, 17 marzo) Irish Gothic: A Rhetorical Hermeneutics Approach. *Irish Journal of Gothic And Horror Studies*. 2: 3-26.
- <https://www.proquest.com/openview/75fb29163ff862f76e3e58c995ae17a6/1?pq-origsite=gscholar&cbl=2035804>
- Haynes, R., (2014). Whatever happened to the "mad, bad" scientist? Overturning the stereotype. *Public Understanding of Science*. Sage Publications. DOI: 10.1177/0963662514535689
- Heaney, S., (1969). "A Lough Neagh Sequence". In *Door into the Dark*. Faber & Faber. Kindle edition. pp. 37-42.
- Helleiner, J., (2001). *Irish Travellers. Racism. and the Politics of Culture*. University of Toronto.
- Herbert, F., (2005), *Dune*, London: Hodder & Stoughton.
- Hock Soon Ng, A., (2015). *Women and Domestic Spaces in Contemporary Gothic Narrative*. New York: Palgrave MacMillan.
- Hogue, B., (2016). "Florida: 'Shadows in the Sunshine State'". in *The Palgrave Handbook of the Southern Gothic*. Castillo Street S. e Crow L. C. (eds). London: Palgrave. p. 189
- Horgan-Jones, J., (2019, 6 aprile). "Ireland is undergoing a shift from owning to renting. What does it mean for people?". *The Irish Times*.

<https://www.irishtimes.com/news/ireland/irish-news/the-changing-face-of-irish-home-ownership-who-wins-who-loses-1.3850954>

Jacobs Brumberg, J., (1988). *Fasting Girls. The Emergence of Anorexia Nervosa as a Modern Disease*. London and Cambridge, MA: Harvard University Press. p. 63. cit. in Šlapkauskaitė. p. 244.

Jacobs, N., (2003). “Posthuman Bodies and Agency”. In R. Baccolini e T. Moylan (ed.), *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*. New York: Routledge.

James, H., (1994). *The Turn of the Screw*. London: Penguin.

Jameson, F., (1975). “World-reduction” in le Guin: The Emergence of Utopian Narrative. *Science-Fiction Studies* 2. 221-30. Cit. in Cavalcanti (2003: 53).

Jay, M., (1993). “The Apocalyptic Imagination and the Inability to Mourn” in *Force Fields: Between Intellectual History and Cultural Critique*. London. Routledge. p. 84–98. Citato in Mussnug (2015: 6).

Jolly, A., (2015). “Kill Lists: The occult, paganism, and sacrifice in cinema as an analogy for political upheaval in the 1970s and 2010s” in *Folk Horror Revival: Field Studies*. Wyrd Harvest Press: Durham. P. 278. cit. in Scovell.

Jordan, J., (2016, 15 luglio). “*Nothing on Earth* by Conor O’Callaghan review – a disturbing, elusive debut”. *The Guardian*.

<https://www.theguardian.com/books/2016/jul/15/nothing-on-earth-by-conor-ocallaghan-review>

Joyce, J., (2011). *Dubliners*. London: Harper Press.

(1939). *Finnegans Wake*. London: Faber and Faber.

(1922). *Ulysses*. London: Vintage.

- Kelly, S., (2022, 3 agosto) “GUBU: a Taoiseach. a murderer and a political scandal”. *RTE*.
<https://www.rte.ie/brainstorm/2022/0802/1313477-1982-gubu-charles-haughey-malcolm-macarthur-patrick-conolly/>
- Kiberd, D., (2005). *The Irish Writer and the World*. Cambridge: Cambridge University Press.
 p. 278. cit. in Minowski. p. 94.
 (2018). *After Ireland*. London: Head of Zeus. p. 492.
- Killeen, J., (2017, 28 aprile) “How the Celtic Tiger’s death led to a gothic revival”. *The Irish Times*.
<https://www.irishtimes.com/culture/books/how-celtic-tiger-s-death-led-to-a-gothicrevival-1.3065069>
- (2020). “Irish Gothic Fiction”. In L. Harte (ed.), *The Oxford Handbook of Modern Irish Fiction*. Oxford: Oxford University Press.
- Kilroy, C., *All Summer* (2003). London: Faber & Faber.
Tenderwire (2006). New York: Harcourt Books.
 (2009). *All Names Have Been Changed*. London: Faber & Faber.
 (2012). *The Devil I Know*. Faber and Faber. Kindle edition.
- Kincaid, J., (1998). *Erotic Innocence: The Culture of Child Molesting*. Durham and London: Duke University Press.
- Kitchin, Rob, O’Callaghan & Gleeson, (2014) “The New Ruins of Ireland? Unfinished Estates in the Post-Celtic Tiger Era.” *International Journal of Urban and Regional Research* 38.2: 1069–80.
- Kohlke, M. e Gutleben C., (2008). Introduction: Speculations in and on the Neo-Victorian Encounter. *Neo-Victorian Studies*. 1:1 (Autumn 2008). p. 7. cit. in Cox. p. 145.
 (2010). “Introduction: Bearing After-Witness to the Nineteenth Century”. In M. Kohlke e C. Gutleben (ed.), *Neo-Victorian Tropes of Trauma: The Politics of Bearing After-Witness to Nineteenth-Century Suffering*. Amsterdam: Rodopi.
- Kristeva, J., (1982). *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press. cit. in Stacey. 2010: 47-48.

- Lefebvre, H., (1968) "Right to the City". Ristampato in (1996) E. Kofman e E. Lebas (ed. e trad.), *Writings on Cities: Henri Lefebvre*. Oxford: Blackwell. p. 148. cit. in Smyth 22. (1992). *The Production of Space*. trad. by Donald Nicholson-Smith. Oxford: Blackwell. pp. 75–76. Cit. in Carville 251.
- Levitas, R. e Sargisson. L., (2003) "Utopia in Dark Times: Optimism/Pessimism in Utopia/Dystopia". in *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*. Baccolini R. e Moylan. T. (eds). New York: Routledge.
- Lewis, M., (2010). *The Monk*. London: Penguin Books Limited.
- Lilge, T., (2012). *Du sollst: Kapitalismus und Religion un seine Performer*. Berlin: Merve. cit. in Murvane. p. 60.
- Linehan, D., (2013). "Reading the Irish motorway: landscape. mobility and politics after the crash". In Crowley C. e Linehan D. *Spacing Ireland. Place. society and culture in a post-boom era*. Manchester: Manchester University Press. pp. 75-87.
- Lloyd, D., (2003). 'The Memory of Hunger'. In D. Lloyd e D. Kazanjian (ed.). *Loss: The Politics of Mourning*. Berkley: The University of California Press. p. 219. Cit. in Long. p. 2.
- Locke, T., (2017). *Tales of the Irish Hedgerows*. Cheltenham: The History Press. pp. 63-4.
- Lonergan, P., (2013, 21 giugno). "Claire Kilroy's the Devil I Know, Faust and post-Celtic Tiger literature". https://patricklonergan.wordpress.com/2013/06/21/claire-kilroys_-the-devil-i-know_-and-post-celtic-tiger-literature/
- Long, M., (2015). *Black bile in Bohane: Kevin Barry and melancholia*. Textual Practice. DOI: 10.1080/0950236X.2015.11105864
- Lovecraft, H.P., (1968). *Selected Letters II: 1925-1929*, A. Derleth e D. Wandrei (ed.), Sauk City: Arkham House Publishers. Cit. in Fisher (2016: 16).

Luckhurst, R., (2013). *The Shining*. London: Palgrave Macmillan.

Macfarlane, K., (2019) “Market value: American Horror Story’s housing crisis”. In L. Blake e A. Soltysik Monnet (ed.) *Neoliberal gothic: International Gothic in the Neoliberal Age*. Manchester: Manchester University Press. p. 146.

Magan, M., (2022). *Listen to the Land Speak*. Gill Books. Kindle edition.

(2017, 9 agosto). “Fairy forts: Why these ‘sacred places’ deserve our respect”, *The Irish Times*, 9 agosto 2017.

<https://www.irishtimes.com/culture/heritage/fairy-forts-why-these-sacred-places-deserve-our-respect-1.3181259>

Mahon, Á. & O’Brien, E., (2021) “Rorty’s Literary Culture: Reading, Redemption, and *The Heart’s Invisible Furies*”. In D. Rondel (ed.), *The Cambridge Companion to Rorty*. Cambridge: Cambridge University Press. pp. 284-302.

Maignant, C., (2019). “Internet”. In B. Lucey, E. Maher, E. O’Brien (ed.), *Recalling the Celtic Tiger*. Oxford: Peter Lang.

Major, B., Hunger, J. M., Bunyan, D. P., & Miller, C. T., (2014). “The ironic effects of weight stigma”. *Journal of Experimental Social Psychology*.51. 74-80.

Marcinkoski, C., (2016). *The City That Never Was: Reconsidering the Speculative Nature of Contemporary Urbanization*. New York: Princeton Architectural Press. p. 18. Cit. in Workman (2021: 268).

Martin, A., (1984). “Novelist and City: the Technical Challenge”. In M. Harmon (ed.), *The Irish Writer and the City*. Gerrards Cross: Colin Smythe. pp. 37–51. cit. in Smyth (2000) p. 18.

Martin, E., (2018). *The Cruelty Men*. Dublin: Lilliput Press. Kindle edition.

“The Bull Series”. Pagina web dell’autrice. <https://www.emermartin.com/art-1/thebullseries>

- Maturin, C. R., (2000). *Melmoth The Wanderer*. London: Penguin Books.
- McBride, E., (2013). *A Girl is Half-Formed Thing*. London: Galley Beggar Press.
- McCabe, P., (1992) *The Butcher Boy*. London: Picador. Kindle edition.
- McCarthy, C., (2014). *Cumann na mBan and the Irish Revolution*. Cork: Collins Press (2° ed.)
- McCarthy, K. T., (2014). “Eels and People in Ireland: From Mythology to International Eel Stock Conservation”. In Tsukamoto e M. Kuroki (ed.). *Eels and Humans. Humanity and the Sea*. Springer Japan. pp. 13-40.
- McCormack. W.J., (1991) “Irish Gothic and After (1820-1945)”. In Seamus Deane (ed.), *The Field Day Anthology of Irish Writing*. 3 vols. Derry: Field Day. p. 883.
- McCracken, E., (1993). *Decoding Women’s Magazines: From Mademoiselle to Ms*. London: Palgrave Macmillan. cit. in Muraveva.
- McEvoy, D., (2002) *Terrible Angel: A Novel of Michael Collins in New York*. New York: The Lyons Press.
- (2008) *Our Lady Of Greenwich Village*. New York: Skyhorse (Norton).
- (2014). *The 13th Apostle: A Novel of a Dublin Family. Michael Collins. and the Irish Uprising*. Skyhorse Publishing. New York: Kindle edition.
- (2014). *The Little Green Book of Irish Wisdom*. New York: Skyhorse.
- (2015). *Irish Miscellany*. New York: Skyhorse.
- McGahern, J., (2002). *The Dark*. London: Penguin Books.
- McGettrick, O’Donnell, O’Rourke, Smith & Steed, (2021). *Ireland and the Magdalene Laundries. A Campaign for Justice*. London: I.B. Tauris.
- McGowan, J., (2006). *Echoes of a Savage Land*. Sligo: Aeolus Publications. p. 88

- McWilliams, D., (2006, 1 ottobre). "A Warning from Deserted Ghost Estates." *Sunday Business Post*. <https://davidmcwilliams.ie/a-warning-from-deserted-ghost-estates/>
- Mianowski, M., (2016). *Post Celtic Tiger Landscapes in Irish Fiction*. New York: Routledge.
- Mikowski, S., (2017). Gothic and Noir: the Genres of the Irish Contemporary Fiction of 'Containment'. *Études irlandaises* [Online]. 42-2 | 2017. Online since 29 November 2017.
- Moll, C. S., (2018). "Feminist Dystopia and Young Adult Fiction: A Critical Analysis of Louise O'Neill's *Only Ever Yours*" *oai:dspace.uib.es:11201/149326*.
- Molony, S., (2014). "House and Home: Structuring Absences in post-Celtic Tiger Documentary". In D. Negra e Y. Tasker (ed.), *Gendering the Recession: Media and Culture in an Age of Austerity*. Durham: Duke University Press. p. 184. cit in Negra. 2014: 45.
- Montz, A.L., (2014) "Rebels in Dresses: Distraction of Competitive Girlhood in Young Adult Dystopian Fiction". in *Female Rebellion in Young Adult Dystopian Fiction*. Farnham: Ashgate. 106-120.
- Morales-Ladrón, M. et al., (2016) "Introduction: Home. Family and Dysfunction in the Narrative and Filmic Discourses of Ireland". M. Morales-Ladrón (ed.) *Family and Dysfunction in Contemporary Irish Narrative and Film*. Bern: Peter Lang. pp. 1-2
- Morgan, E., (1998). Ireland's Lost Action Hero: "Michael Collins", a Secret History of Irish Masculinity. *New Hibernia Review / Iris Éireannach Nua*. 2. (1). 1 (Spring). pp. 26-42
Published by: University of St. Thomas (Center for Irish Studies) Stable URL:
<http://www.jstor.org/stable/20557467>.
- Morrissy, M., (1995). *Mother of Pearl*. London: Scribner.
(2017, 10 aprile). "Nothing on Earth: a kind of ghost story on a ghost estate". *The Irish Times*. <https://www.irishtimes.com/culture/books/nothing-on-earth-a-kind-of-ghost-story-on-a-ghost-estate-1.3043587>

- Moynahan, J., (1982). "The Politics of Anglo-Irish Gothic: Maturin. Le Fanu and Return of the Repressed". in H. Kosok (ed.). *Studies in Anglo-Irish Literature*. Bonn: Bouvier Verlag. cit. in Haslam. p. 84.
- Mulhall, A., (2013). "A Cure for Melancholia? Queer Sons, Dead Mothers, and the Fantasy of Multiculturalism in McCabe's and Jordan's *Breakfast on Pluto(s)*". In N. Giffney e M. Shildrick (ed.), *Theory on the Edge. Irish Studies and the Politics of Sexual Difference*. New York: Palgrave MacMillan. pp. 221-240.
- Mulvey, L., (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16 (3). pp. 6-18.
- Muraveva, E., (2018). Beauty Magazines' Discourse in the Dystopian World of Louise O'Neill's *Only Ever Yours*. *Estudios Irlandeses*. Special Issue 13.2. pp. 120-137.
- Murdoch, I., (1965). *The Red and The Green*. New York: Vintage.
- Murnane, B., (2017). "Staging spectrality: capitalising (on) ghosts in German postdramatic theatre". in L. Blake e A. Soltysik Monnet (ed.) *Neoliberal Gothic: International gothic in the neoliberal age*. Manchester: Manchester University Press.
- Murphy, B. M., (2009). *The Suburban Gothic in American Popular Culture*. Basingstoke: Palgrave Macmillan. p. 4. Cit. in Fahey (2018c: 211).
- Mussnug, F., (2012). Naturalizing Apocalypse: Last Man and Other Animals. *Comparative Critical Studies*. Edimburgh University Press. 9.3. 333-347.
- Myers, K., (2012, 21 agosto). "Michael Collins was a wretched failure. So he killed a few British agents – then what?". *Independent.ie*.
<https://www.independent.ie/opinion/columnists/kevin-myers/kevin-myers-michael-collins-was-a-wretched-failure-so-he-killed-a-few-british-agents-then-what-26889488.html>
- Nabokov, V., (2010). *Lolita*. London: Knopf Doubleday.

- Nedeljković, V., (2019) “Direct Provision Diary”, *Studies in Arts and Humanities* 4(2), 184-191. doi: <https://doi.org/10.18193/sah.v4i2.149>
- Negra, D., (2014, 20 dicembre). “Adjusting men and abiding mummies: gendering the recession in Ireland”. *Gender. Sexuality & Feminism*. 1 (2). pp. 42–58.
- Neill, O’, L., (2014). *Only Ever Yours*. Quercus. Kindle Edition.
 (2015). *Asking For It* London: Quercus.
 (2018). *Almost Love* London: Riverrun.
 (2018). *The Surface Breaks*. London: Scholastic.
- Ní Dhuibhne, É., (2002). *The Bray House*. Cork: Attic Press.
 (2008). *Fox. Swallow. Scarecrow*. Belfast: Blackstaff Press.
 (2014). “‘Some hardcore storytelling’: Uses of Folklore by Contemporary Irish Writers”. In A. Markey e A. O’Connor (ed.), *Folklore and Modern Irish Writing*. Sallins. Kildare: Irish Academic Press. pp. 204-216.
- Nixon, R., (2011)., *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Cambridge. MA: Harvard UP. Citato in Galvin. 6-7.
- Orlando, F., (2017). *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*. A cura di S. Brugnolo, L. Pellegrini e V. Sturli. Torino: Einaudi.
- Paciorek. A., (2015). *Folk Horror Revival: Field Study*. London: Wyrld Harvest Press. cit. in Scovell. 108.
- Palen, J., (1995). *The Suburbs*. New York: McGraw-Hill. Cit. in Corcoran p. 43.
- Pelaschiar, L., (1998). *Writing the North. The Contemporary Novel in Northern Ireland*. Trieste: Parnaso.
- Pepperell, R., (2005, 2 febbraio). The Posthuman Manifesto. *Kritikos*. vol. 2.
<https://intertheory.org/pepperell.htm>

- Perocco, F., (1999) Il New Age come paradigma sociale. *Quaderni di Sociologia* [Online].
online dal 30 novembre 2015. consultato il 18 gennaio 2021. URL:
<http://journals.openedition.org/qds/1450>; DOI: <https://doi.org/10.4000/qds.1450>
- Pettersson, L. E., (2017). Neo-Victorian Incest Trauma and the Fasting Body in Emma Donoghue's *The Wonder*. *Nordic Irish Studies*. (16). pp. 1-20 Published by: Dalarna University Centre for Irish Studies Stable URL:
<https://www.jstor.org/stable/10.2307/26486974>
- Pine, E., (2011). *The Politics of Irish Memory. Performing Remembrance in Contemporary Irish Culture*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Plakias, A., (2019). *Thinking Through Food. A Philosophical Introduction*. Peterborough: Broadview Press. cit. in Šlapkauskaitė. p. 242.
- Plaquet, K., (2012). Breaking the rules': Identity and Americanness in *The Cider House Rules, A Prayer For Owen Meany* and *A Widow For One Year* by John Irving. *Caliban. French Journal of English Studies*. (31). pp. 59-71. <https://doi.org/10.4000/caliban.381>
- Poole, D., (1997). *Vision. Race. and Modernity: A Visual Economy of the Adeán Image World* Princeton. New Jersey: Princeton University Press. p. 8. Cit. in Carville. 2018: 252.
- Raftery, M. e O'Sullivan, E., (2009). *Suffer The Little Children: The Inside Story of Ireland's Industrial Schools*. Dublin: New Island Books. Kindle edition.
- Rainsford, S., (2019). *Follow Me To Ground*. London: Doubleday.
(2021). *Redder Days*. London: Transworld Digital.
- Regan, J., (1995). Looking at Mick Again: Demilitarising Michael Collins. *History Ireland*. Vol. 3. No. 3 (Autumn). pp. 17-22. Published by: Wordwell Ltd. Stable URL:
<http://www.jstor.org/stable/27724265>.

- Reilly, O' A., (2004). "Mothering against Motherhood and the possibility of Empowered Maternity for Mothers and Their Children". in A. O'Reilly (ed.). *From motherhood to mothering: the legacy of Adrienne Rich's Of Woman Born*. Albany. NY: State University of New York Press.
- Rich, A., (1986). *Of Woman Born*. New York: Norton & Company. (1° ed. 1976).
- Rìo, C. del, (2019). What makes for a grievable life?:" *Nothing on Earth* by Conor O'Callaghan. Unpublished paper 18th AEDEI International Conference Universitat de les Illes Balears.
- Rooney, S., (2021). *Beautiful World. Where Are You?*. New York: Farrar. Straus and Giroux.
- Rorty, R., (2007). *Philosophy as Cultural Politics: Philosophical Papers*. (4). New York: Cambridge University Press. cit. in Mahon e O'Brian (2021: 296).
- Rosenheim, E., (1971). "The Satiric Spectrum". In R. Paulson (ed.), *Satire: Modern Essays in Criticism*. ed. Ronald Paulson. New Jersey: Prentice Hall. 323. Citato in Elices. p. 74.
- Ross, J., (2016, 4 dicembre). "Oisìn Fagan. Interview". *Storgy Magazine*.
- Ryan Report. "Conclusions: Emotional Abuse". Volume 5. n. 43.
<https://www.gov.ie/en/publication/3c76d0-the-report-of-the-commission-to-inquire-into-child-abuse-the-ryan-re/>
- Ryan, D., (2012). *The Spinning Heart*. Dublin: Transworld Ireland.
- Saguy, A., Gruys K. (2010). Morality and Health: News Media Constructions of Overweight and Eating Disorders. *Social Problems*. Volume 57. Issue 2. 1 May 2010. Pages 231–250. <https://doi.org/10.1525/sp.2010.57.2.231>
- Sapolsky. R., (2017). *Behave*. New York: Penguin Press.

- Savage, M., G. Bagnall, & B. Longhurst. (2005). *Globalization and Belonging*. London: Sage. p. 45.
- Scovell, A., (2017). *Folk Horror: Hours Dreadful and Things Strange*. Liverpool: Liverpool University Press. Kindle edition. p. 78.
- Sebold, G., (2013). "Underground", in J. Edwards e J. Barber (ed.), *The Alchemy Press Book of Urban Mythic*. Cheadle, Staffordshire: The Alchemy Press.
- Seed, D., (2003). "Cyberpunk and Dystopia: Pat Cadogan's Network". in *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*. New York: Routledge.
- Sennett, R., (2006). *The Culture of the New Capitalism*. New Haven: Yale University Press. cit. in Murnane. p. 60.
- Serraillier, I., (1956). *The Silver Sword*. London: Jonathan Cape.
- Shaw, K., (2015). *Crunch Lit*. Chennai: Bloomsbury.
- Shaw, M., (2017). *Scatterlings. Getting Claimed in the Age of Amnesia*. Ashland, OR: White Cloud Press. Kindle edition.
- Sibley, D., (1995). *Geographics of Exclusion* London: Routledge. cit. in Corcoran. p. 43.
- Sivils, M.W., (2016) "Gothic Landscapes of the South". In S. Castillo Street e C. L. Crow (ed.), *The Palgrave Book of Southern Gothic*. London: Palgrave. 83-92.
- Šlapkauskaitė, R., (2020). Ghost, host, hostage: a poet(h)ics of vulnerability in Emma Donoghue's *The Wonder*. *European Journal of English Studies*. 24:3. pp. 241-254. DOI: 10.1080/13825577.2020.1876611 <https://doi.org/10.1080/13825577.2020.1876611>
- Slavin, M., (2017). Ghost Stories. *Ghost Estates: Melancholia in Irish Recession Literature*. *C21 Literature: Journal of 21st-Century Writings* 5. n. 1. 2017. <https://doi.org/10.16995/c21.16>.

- Smith, J. M., (2007). *Ireland's Magdalene Laundries and the nation's architecture of containment*. Notre Dame. IN: University of Notre Dame Press. Kindle edition.
- Smith, N., (2010). *Uneven Development: Nature, Capital and the Production of Space*. London: Verso. p. 7. Cit. in Carville, 252.
- Smyth, G., (2000). "The Right to the City: Re-presentation of Dublin in Contemporary Irish Fiction", In L. Harte e M. Parker (ed.), *Contemporary Irish Fiction. Themes Tropes. Theory*. Basingstoke: Palgrave & Macmillan. pp. 13-34.
- Sokoloff, N. B., (1989). Narrative Ventriloquism and Muted Feminine Voice: Agnon's In the Prime of Her Life. *Prooftexts*. (9.) pp. 113–37. cit. in Davies. 19.
- Spivak, G., (1978). Feminism and Critical Theory. *Women's Study International Quarterly*. 1(3). pp. 241-246.
- Spooner, C., (2006). *Contemporary Gothic*. London: Reaction Books. pp 125-153.
- Stacey, J., (2010). *The Cinematic Life of the Gene*. Duke University Press. pp. 36-65.
- Stephenson, L., (2020) "British 'Hoodie' Horror". In C. Bloom (ed.), *The Palgrave Handbook of Contemporary Gothic*. London: Palgrave. pp. 193-208.
- Stephenson, N., (2003). *Snow Crash*. New York: Spectra. (1°ed. 1992).
- Sterne, L., (2014). *Vita e Opinioni di Tristram Shandy*. Milano: Rizzoli.
- Stone, S., (2019). *UnDoing Buildings: Adaptive Reuse and Cultural Memory*. Routledge. p. 10.
- String, S., (2019). *Fearing the Black Body: The Racial Origins of Fat Phobia*. New York: New York University Press.

- Sugden, E., (2016). "The Globalization of the Gothic South". in *The Palgrave Book of Southern Gothic*. London: Palgrave. 69-78.
- Sulleabhàin, O' S., (1942). *A Handbook of Irish Folklore*. Sinnina Tree Press. Detroit. MI. (2a ed. 1970).
- Suvin, D., (2017). On the Poetics of the Science Fiction Genre. In R. Latham (Ed.), *Science Fiction Criticism. An Anthology of Essential Writings*. Bloomsbury. (1° ed. 1972).
- Svensson, P., (2020). *The Book of Eels*. New York: Harper Collins.
- Swift, J., (2003). *Gulliver's Travels*. London: Penguin.
- Tacey, D., (2004) *The Spirituality Revolution: The Emergency of Contemporary Spirituality*. New York. Routledge.
(2001). *Jung and the New Age*. London: Routledge.
- Tate, A., (2017). *Apocalyptic Fiction*. New York: Bloomsbury.
- Tóibín, C., (2008). "Selling Tara. Buying Florida". *Éire-Ireland*. Volume 43:1-2.
Earrach/Samhradh / Spring/Summer. pp. 11-25 (Article). Published by Irish-American Cultural Institute DOI: <https://doi.org/10.1353/eir.0.0002>
- Tomiya. A. J. e Mann. T., (2013). If shaming reduced obesity. there would be no fat people. *The Hastings Center Report*. 43(3). 4-5.
- Tomiya. A. J., Carr. D., Granberg et. al., (2018). "How and why weight stigma drives the obesity 'epidemic' and harms health". *BMC medicine*. 16(1). 123.
- Tower Sargent, L., (2003). "The Problem of the 'Flawed Utopia': A Note on the Cost of Eutopia". In R. Baccolini e T. Moylan (ed.), *Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination*. New York: Routledge.

- Tsung Chi (Hawk), C., (2020). *Traditions and Difference in Contemporary Irish Short Fiction Ireland. Then and Now*. Singapore: Springer.
- Uris, L., (1976). *Trinity*. New York: Doubleday.
- Vidler, A., (2013). “Buried Alive”. in De Blanco e E. Pereen (ed.), *The Spectralities Reader*. New York: Bloomsbury. pp. 403-414.
- Vogel, L., (2019, 10 giugno). “Fat shaming is making people sicker and heavier”. *CMAJ*. Vol. 191. i. 23. DOI: <https://doi.org/10.1503/cmaj.109-5758>
- Voth, Harman, K., (2004). “Immortality and Mortality in Contemporary Reworkings of the Demeter/Persephone Myth”. In A. O’Reilly (ed.), *From motherhood to mothering: the legacy of Adrienne Rich’s Of Woman Born*. Albany. NY: State University of New York Press. pp. 136-159.
- Ward, A. F., Duke. K., Gneezy. A. & Bos. M. W., (2017). Brain Drain: The Mere Presence of One’s Own Smartphone Reduces Available Cognitive Capacity. *Journal of the Association for Consumer Research*. 2(2). 140–154. doi:10.1086/691462
<https://www.journals.uchicago.edu/doi/abs/10.1086/691462>
<https://doi.org/10.1086/691462>
- Ward, M., (1996). *Unmanageable Revolutionaries: Women and Irish Nationalism*. London: Pluto Press.
- Winslow, R., (2004). Troping Trauma: Conceiving (of) Experiences of Speechless Terror. *JAC [The Journal of Advanced Composition]*. Special Issue. Part 2: Trauma and Rhetoric 24(3): 607-633. cit. in Kohlke. 2010: 30.
- Wolf, N., (2002). *The Beauty Myth*. New York: Harper Perennial.
- Workman, S., (2021). From Chimera to Catastrophe: Speculative Urbanization and Contemporary Irish Culture. *Éire-Ireland*. Vol. 56. 1-2. Spring/Summer. pp. 266-296 (Article) p. 268. Published by Irish- American Cultural Institute DOI:For additional

information about this article [Access provided at 1 May 2022 17:03 GMT from
Universita degli Studi di Udine] <https://doi.org/10.1353/eir.2021.0009>

Yeats, W.B., (1888). “The Irish Fairies from Fairy and Folk Tales of The Irish Peasantry”.
Writings on Irish Folklore. Legends and Myth. Penguin Twentieth-Century Classics.
Kindle edition. pp. 40-50

(1889). *The Wandering of Oisín and Other Poems*. Kessinger Publishing. (ed. 2004).

Young, E., (1910). *Celtic Wonder Tales*. Mineola, NY: Dover Publications. Kindle edition.

Žižek, S., (2006). *The Parallax View*. Cambridge, MA: MIT Press. p. 62. Citato in Long. 7.

FILMOGRAFIA

ABC (Produttore). (2004-2010). *Lost* [Serie TV]. (2004-2010).

Haggard, P., (1971). *The Blood on Satan's Claw*. [Film]. UK: Tigon British Film Productions.

Hardy, R., (1973). *The Wicker Man*. [Film]. UK: British Lion Films.

Hill, R., (Regista). (1973). *The Sting* [Film]. USA: Universal Pictures.

Humphreys, S., (Produttore). (1998). *Sex In A Cold Climate*. [Documentario].

Jeunet, J. P., (1997). *Alien. Resurrection*. [Film]. USA: 20th Century Studios.

Jordan, N., (1996). *Michael Collins* [Film]. USA: Warner Bros.

Kubric, S., (Regista). (1980). *Shining* [Film]. CA: Warner Bros.

Lewis, G., (Regista). (1966). *Alfie* [Film]. UK: Sheldrake Films.

Mullan, P., (Regista). (2002). *The Magdalene Sisters* [Film]. UK: Momentum Pictures.

Murphy, R. e Brennan I., (Autori). (2022). *The Watcher* [Serie TV]. USA: Ryan Murphy
Productions.

New Decade (Produttore). (2022). *Ireland's Dirty Laundry* [Documentario]. IE: RTÉ.

Raftery, M., (Regista). (1999). *State of Fear* [Documentario]. IE: RTÉ

Reeves, M., (Regista). (1968). *Witchfinder General*. [Film]. UK: Tigon British Film
Productions.

Russell, K., (Regista). (1969). *Women in Love* [Film]. UK: Brandywine Productions.

