

# L'ANALISI LINGUISTICA E LETTERARIA

FACOLTÀ DI LINGUE E LETTERATURE STRANIERE  
UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

2

ANNO XV 2007

L'ANALISI  
LINGUISTICA E LETTERARIA

---

FACOLTÀ DI SCIENZE LINGUISTICHE  
E LETTERATURE STRANIERE

UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

2

ANNO XV 2007

PUBBLICAZIONE SEMESTRALE

L'ANALISI LINGUISTICA E LETTERARIA  
Facoltà di Scienze linguistiche e Letterature straniere  
Università Cattolica del Sacro Cuore  
Anno XV - 2/2007  
ISSN 1122-1917

---

**Direzione**

GIUSEPPE BERNARDELLI  
LUISA CAMAIORA  
SERGIO CIGADA  
GIOVANNI GOBBER

**Comitato scientifico**

GIUSEPPE BERNARDELLI - LUISA CAMAIORA - BONA CAMBIAGHI - ARTURO CATTANEO  
SERGIO CIGADA - MARIA FRANCA FROLA - ENRICA GALAZZI - GIOVANNI GOBBER  
DANTE LIANO - MARGHERITA ULRYCH - MARISA VERNA - SERENA VITALE - MARIA TERESA  
ZANOLA

**Segreteria di redazione**

LAURA BALBIANI - GIULIANA BENEDELLI - ANNA BONOLA - GUIDO MILANESE  
MARIACRISTINA PEDRAZZINI - VITTORIA PRENCIPE - MARISA VERNA

© 2008 Università Cattolica del Sacro Cuore - Diritto allo studio  
Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.72342235 - fax 02.80.53.215  
*e-mail:* editoriale.dsu@unicatt.it (*produzione*); librario.dsu@unicatt.it (*distribuzione*);  
*web:* www.unicatt.it/librario

*Redazione della Rivista:* redazione.all@unicatt.it

Questo volume è stato stampato nel mese di novembre 2008  
presso la Litografia Solari - Peschiera Borromeo (Milano)

## JOHN BANVILLE E LA POETICA DELL'EPIFANIA: "SPERIMENTANDO IL PASSATO" NELLA NARRATIVA IRLANDESE POST-JOYCIANA<sup>1</sup>

GIULIANA BENDELLI

L'opera di John Banville ha un impianto decisamente sperimentale come risulta evidente dall'analisi delle primissime opere, *Long Lankin* (1970), *Nightspawn* (1971), *Birchwood* (1973), all'interno delle quali si sviluppa un tema che diventa ricorrente nella sua produzione successiva e che consiste essenzialmente nell'insinuare il sospetto che la narrazione non sia in grado di rappresentare fedelmente la realtà. Questo motivo viene in seguito approfondito in una serie di romanzi, *Doctor Copernicus* (1976), *Kepler* (1981), *The Newton Letter* (1982) e *Mefisto* (1986), nota come tetralogia della scienza poiché ambientata nell'ambito della ricerca scientifica e centrata sulla forte esigenza di ordine e razionalità che la caratterizza. Sono tutti testi nichilistici incentrati sul problema della scienza e della conoscenza e dell'angosciosa, poiché delusa, ricerca di certezze che la stessa scienza non sa garantire. Le figure di questi scienziati sono quelle di uomini messi in crisi dal riscontro di una totale mancanza di equivalenza tra il linguaggio e la realtà e per i quali l'indicibilità (di marca beckettiana: ricorrente è infatti il tema dell'obiettività della memoria) si pone quale ineluttabile esito della loro ricerca. Il protagonista di *Mefisto* non è uno scienziato famoso, bensì un genio matematico contemporaneo impegnato in una ricerca faustiana di una formula numerica che garantisca l'ordine e il senso della realtà. Singolare è la tecnica narrativa di questi romanzi, caratterizzata da un andamento poco lineare dovuto al sovvertimento dell'ordine temporale, alla frequente intrusione di ricordi e di citazioni e alla confusione tra i due piani narrativi, quello del narratore e quello del protagonista. Lo stile di *Doctor Copernicus*, "caratterizzato da frasi, citazioni e immagini che ricorrono come echi"<sup>2</sup>, prelude all'opera di poco successiva, *The Book of Evidence* (1989), romanzo non più calato nel mondo della scienza bensì in quello della realtà quotidiana narrata nella forma di testimonianza autobiografica ricostruita da un assassino in carcere attraverso ricordi, sogni, riflessioni. Il narratore si serve delle parole non per dare spiegazione del crimine commesso apparentemente in modo gratuito ma per riempire il vuoto di senso e la futilità della sua vita<sup>3</sup>. Tutto appare insensato, non c'è distinzione tra bene e male e la scrittura diventa l'unico strumento per ricomporre i dettagli sparsi e riproporli, benché in modo

<sup>1</sup> Premessa necessaria a questo saggio è costituita dalle sette pagine introduttive contenute nel saggio Cfr. G. Bendelli, *Elizabeth Bowen: "Sperimentando la storia" nella narrativa irlandese post-joyciana*, "L'Analisi Linguistica e Letteraria", XIII, 2005, 2, Vita e Pensiero, Milano, p. 419-448.

<sup>2</sup> Cfr. M. Cataldi, *Dopo Joyce: La Letteratura Anglo-Irlandese, 1940-1990*, in *Storia della Civiltà Letteraria Inglese*, vol. III, UTET, Torino 1996, p. 770.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 771.

fittizio, secondo una nuova realtà, che non è comunque verità. La scrittura, al pari della scienza, diventa uno strumento prezioso per sistematizzare il caos imperante e per creare una forma di realtà attraverso l'immaginazione, come succede anche nel romanzo successivo, *Athena* (1996). Protagonista è di nuovo un assassino che al tempo stesso è tante altre cose: poeta, critico d'arte, *voyeur*, truffatore e soprattutto, come ogni personaggio banvilliano, inguaribile nostalgico della verità. La narrazione in prima persona accentua in questo romanzo il tono ossessivo e ipnotico che è quello riflesso dalla mente del protagonista, prigioniero volontario in una casa in cui è unico abitante, fatta eccezione per la presenza simbolica di una donna che egli chiama Athena, come la dea figlia di Zeus nata dalla testa del padre e dunque simbolo dell'immaginazione incarnata. Questi due ultimi romanzi, insieme a *Ghosts* (1993), costituiscono la cosiddetta trilogia dell'arte alla quale segue e idealmente appartiene *The Untouchable* (1997). Gli ultimi romanzi di Banville sono i due *romans à clef* *Eclipse* (2000) e *Shroud* (2003) e il più recente *The Sea* (2005) valso all'autore il conferimento del prestigioso *Booker Prize*.

Si ritiene di dover precisare fin da ora che, all'interno di questa ampia produzione, nel presente studio si è operata una scelta limitata a quelle opere rivelatesi particolarmente esemplificative rispetto al tema proposto, ben consapevoli di quanto utile materiale venga offerto anche da quelle escluse dall'analisi. Tale scelta, che copre un arco temporale relativo alla prima produzione dell'autore e a quella centrale arrivando a considerare come ultima un'opera del 1989, *The Book of Evidence*, trova giustificazione nella constatazione del graduale e costante processo di distacco dell'autore rispetto ai modelli tradizionali verso una rielaborazione e una riappropriazione sempre più originali e autonome.

Malgrado la riluttanza dell'autore a inserirsi nella tradizione letteraria irlandese, l'opera di John Banville è frequentemente affrontata dalla critica alla luce della sua eredità nei confronti dei due grandi maestri: James Joyce e Samuel Beckett.

L'opera di Samuel Beckett, analogamente a quella di Joyce, ha operato un influsso spesso imprescindibile sugli autori venuti dopo. Fondamentale sembra infatti essere, per alcuni, la sua poetica basata sul principio che la narrazione migliore sia quella che non viene raccontata, così come la sua pratica di scrittura che rivela il romanzo come un genere alla deriva, dove fabula e coerenza narrativa vacillano e il linguaggio stesso assume un aspetto disarticolato. Beckett è soprattutto responsabile dell'elaborazione di un'estetica del fallimento che ha permeato le opere degli autori che gli sono succeduti anche ben al di fuori dei patrii confini, proprio perché Beckett era a sua volta permeato di quell'umore di esistenzialismo nichilistico che si andava diffondendo dalla Francia (sua patria adottiva) sul resto dell'Europa. Ed è questo un tratto che, insieme ad analogie stilistiche ed evidenti rimandi intertestuali, connota fortemente tutta l'opera di John Banville. Il debito del primo Banville verso Beckett non è passato inosservato benché la sua influenza sulle opere successive non sia stata adeguatamente evidenziata dalla critica, come lamenta un recente saggio volto a rilevare sostanziali tracce beckett-

tiane nella cosiddetta trilogia dell'arte<sup>4</sup>. Lo stesso Banville ha dichiarato: "Nightspawn is very much influenced by Beckett. Much too much so"<sup>5</sup>. Nella serena ammissione di questo eccesso si deve cogliere la scontata, e quindi ovvia, rilevanza di tale eredità, che consiste in una naturale adesione da parte dell'autore agli aspetti più manifesti dell'arte beckettiana che cela la vera eredità strutturale, quella mediata da Joyce, che soggiace alla sua opera informandola 'obliquamente'. Proprio come lo stesso Banville ha più volte dichiarato a proposito dell'irlandese, la sua è una lingua obliqua che, al contrario dell'inglese, lingua pragmatica e tecnica, non dice mai le cose direttamente. Ed è con questa ambiguità che si esprime in un saggio scritto per commemorare il centenario della nascita di James Joyce nel quale reagisce all'ingombrante presenza di "The Dead Father" spostando l'attenzione su Beckett, "Joyce's was one way of writing, but not the only way"<sup>6</sup>, delineando le differenze tra i due autori: la tendenza di Joyce a mettere dentro tutto e quella di Beckett a eliminare, l'influenza della religione cattolica e della dottrina tomista sull'opera di Joyce e quella della versione della Bibbia di re Giacomo sull'opera di Beckett. Differenze ribadite più recentemente: "These differences are complicated but important. Because every Irish writer has to take one of these two directions, you have to go into the Joycean direction or the Beckettian direction. And I go in a Beckettian direction"<sup>7</sup>.

Qualunque sia il modello che ammette di seguire, quel che è certo è che Banville sceglie di seguire un tipo di scrittura sperimentale, come appare evidente fin dai suoi primissimi romanzi. È infatti in questi che appare più manifesta, o meno abilmente camuffata e più ingenuamente esibita, l'intenzione dell'autore di 'giocare', spesso parodiando, con la forma del romanzo tradizionale rivisitata nelle sue varie manifestazioni. Fin dal suo primo apparire, l'opera di Banville è stata salutata dalla critica come espressione di un umore neo-gotico e di una letterarietà estrema, aspetti evidenziati come squalificanti. Seamus Deane, nel famoso saggio del 1975 '*Be assured I am inventing*': *The Fiction of John Banville*, definisce Banville:

a *litterateur* who has a horror of producing 'literature'. This horror is equalled only by his amusement at the notion that literature might (by accident or innate capacity) reproduce life. He rejects mimetic realism by practising it in the avowed consciousness of its incompetence. Various authors betray their influence on his writings – Nabokov, Henry Green, Hermann Hesse – [...] Like some of those authors mentioned, he joyfully commits technical narcissism over and over again, photographing every mutation of the self in the act of mutation, reproducing in words a wordless process, recording for ever a fugitive experience...<sup>8</sup>

<sup>4</sup> Cfr. E. D'Hoker, *Self-Consciousness, Solipsism, and Storytelling: John Banville's Debt to Samuel Beckett*, "Irish University Review", 36.1, Spring-Summer 2006, pp. 68-70.

<sup>5</sup> R. Imhof, *An Interview with John Banville*, "Irish University Review" 11.1, 1981, p. 11.

<sup>6</sup> J. Banville, *The Dead Father*, "Irish University Review", 12.1, 1982, p. 65.

<sup>7</sup> H. Schwall, *An Interview with John Banville*, "The European English Messenger", 6.1, 1997, p. 17.

<sup>8</sup> S. Deane, '*Be Assured I am Inventing*': *The Fiction of John Banville*, in *The Irish Novel in Our Time*, P. Raffroidi – M. Harmon ed., Publications de l'Université de Lille III 1976, pp. 329-30.

Seamus Deane evidenzia l'aspetto metanarrativo dei tre romanzi fino a quel momento scritti da Banville, *Long Lankin*, *Nightspawn*, *Birchwood*, sottolineando come essi siano dominati da una forte seduzione operata dalla natura della *fiction*. Aspetto che Deane tuttavia connota come negativo affermando che Banville ha finora prodotto solo "prolegomena to *fiction*"<sup>9</sup>. Numerosi sono gli scrittori che echeggiano nell'opera di Banville e talvolta questa dipendenza può risultare irritante o addirittura parassitaria, tuttavia non si tratta mai di un semplice *pastiche*, piuttosto della particolare natura del suo sperimentalismo. L'operazione artistica di Banville in queste prime opere infatti non si identifica tanto con quella di uno scrittore di romanzi, bensì con quella di uno scrittore impegnato a sviscerare e verificare fino all'esasperazione le infinite possibilità del mezzo di cui si serve. È pur vero che l'attrazione verso la natura stessa della *fiction* che pervade l'opera di Banville, non corrisponde a una preoccupazione esclusivamente formale.

Può essere a questo proposito interessante citare l'epigrafe, tratta da *L'Immoraliste* di Gide, alla novella *The Possessed* (*Long Lankin*, Parte II):

Take me away from here and give me some reason for living. I have none left. I have freed myself. That may be. But what does it signify? This objectless liberty is a burden to me<sup>10</sup>.

Affiora spesso in Banville l'idea della immaginazione come di una facoltà che permette la creazione di una sorta di libertà assoluta e inutile, contrastata solo dal mondo della necessità, dal mondo del tempo. C'è un passo in *Birchwood* che ci comunica l'effetto dell'immaginazione che opera sul mondo reale:

Such scenes as this I see, or imagine I see, no difference, through a glass sharply. The light is lucid, steady and does not glance in spikes or stars from bright things, but shines in cool cubes, planes and violet lines and lines within planes, as light, trapped in polished crystal will shine. Indeed, now that I think of it, I feel it is not a glass through which I see, but rather a gathering of perfect prisms. There is hardly any sound, except for now and then a faint ringing chime, or a distant twittering, strange, unsettling. Outside my memories, this silence and harmony, this brilliance I find again in that second silent world which exists, independent, ordered by unknown laws, in the depths of mirrors. This is how I remember such scenes. If I provide something otherwise than this, be assured that I am inventing<sup>11</sup>.

Il fatto è che l'autore deve inventare e questo mondo indipendente, enunciato per il lettore in immagini di specchi e prismi, secondo una modalità percettiva che è prevalentemente astratta, deve essere, purtroppo, colonizzato dal mondo reale di dolore e

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 332

<sup>10</sup> J. Banville, *The Possessed in Long Lankin*, Part II, Secker & Warburg, London 1970, p. 99. Le successive citazioni da quest'opera verranno indicate nel testo, tra parentesi, con la sigla LL e il numero di pagina.

<sup>11</sup> J. Banville, *Birchwood*, Picador, London 1998, p. 21. Le successive citazioni da quest'opera verranno indicate nel testo, tra parentesi, con la sigla B e il numero di pagina.

tormento. Quando Banville descrive questo mondo, talvolta lo rende come il mondo dell'oggetto fenomenico ed esatto che carica chi lo percepisce (l'uomo) del suo stesso dolore rifratto<sup>12</sup>.

C'è un altro passo in *Nightspawn*:

I thought of that four-letter word of which Heraclitus was so fond. Things fluctuate, merge, nothing remains still. A late September day, say, and you pause in a deserted corner of a strange town. There is a white sunlit wall, and a patch of dark shadow. Dandelions nod among sparse grass. All is silent, but for an intimation of music somewhere, just beyond hearing. The leaning lid of a dustbin beckons you around the corner. You step forward, and come suddenly, breathtakingly upon the river, far below, calm and blue, with a small white cloud swimming in it. You think that this has all been arranged, that some hand has set up the props, that wall, those flowers, all of them exact and perfect and inimitable, so that you may catch a strange memory of something extraordinary and beautiful. It never reaches you, but you walk on, down to the river, smiling, enriched by the mere knowledge that such a memory exists and may some day be caught. You have touched the mystery of things. In time that moment in a strange town becomes itself a memory, and merges with the one which eluded you. Life goes on. Spring sunshine wrings your heart, spring rain. Love and hate eventually become one. I am talking about the past, about remembrance. You find no answers, only questions. It is enough, almost enough. That day I thought about the island, and now I think about thinking about the island, and tomorrow, tomorrow I shall think about the thinking about thinking about the island, and all will be one, however I try, and there will be no separate thoughts, but only one thought, one memory, and I shall still know nothing. What am I talking about, what are these ravings? About the past, of course, and about Mnemosyne, the Lying whore. And I am talking about torment<sup>13</sup>.

Banville dunque, definisce l'atto della scrittura e la tesaurizzazione della cosa scritta, come un attrito tra immaginazione e tempo, con tutte le sue varianti di Memoria, Sogno e Fantasia. La sua opera sarebbe, secondo Seamus Deane, un'altra versione di quella sorta di auto-coscienza che ha rappresentato una caratteristica distintiva di una tradizione fondamentale della narrativa irlandese che comprende autori quali Joyce, Flann O'Brien e Beckett. Autori tutti che talvolta dominano la noia prodotta dall'autocontemplazione, da un solipsismo portato a un grado di precisione scientifica, altre volte ne sono dominati.

Sempre secondo Seamus Deane, Banville apparterebbe a una tradizione singolare, in quanto non si tratterebbe affatto di una letteratura politica e tuttavia neppure di una letteratura senza politica in quanto il suo distacco dal mondo pubblico esprime

<sup>12</sup> Cfr. Deane, *'Be Assured I am Inventing'*, p. 333

<sup>13</sup> John Banville, *Nightspawn*, The Gallery Press, Oldcastle 1993, pp. 101-2. Le successive citazioni da quest'opera verranno indicate nel testo, tra parentesi, con la sigla N e il numero di pagina.



una profonda disillusione, non solo nei confronti della politica irlandese. Si potrebbe quasi arrivare ad affermare che la presenza di materiale introspettivo nella principale produzione narrativa irlandese del nostro secolo sia direttamente proporzionale al grado di delusione politica<sup>14</sup>. Sia *Nightspawn* che *Birchwood*, con la loro complessa ambientazione politica, sono chiari esempi di ciò.

Resta comunque difficile collocare l'opera di Banville all'interno della produzione narrativa contemporanea; essa infatti non sembra appartenere a nessuna corrente principale, né all'interno né all'esterno dell'Irlanda. Senza dubbio è fortemente radicata nell'approccio modernista al romanzo e all'arte in genere, il che, secondo alcuni, rende ragione di un certo atteggiamento di diffidenza da parte della critica nei suoi confronti. Rüdiger Imhof, nel saggio del 1981 *John Banville's Supreme Fiction*<sup>15</sup>, osserva come l'approccio modernista alla *fiction* sappia sempre di sperimentale e il termine "sperimentale" applicato a un'opera d'arte implichi quasi inevitabilmente che si tratti di un'opera tediosa, non degna di essere letta e di qualità inferiore. Inoltre, un'opera sperimentale richiede una reazione creativa e una partecipazione attiva da parte del lettore. Banville stesso ha più volte dichiarato che un letterato oggi non può prescindere dalla lezione del modernismo, che un romanziere non può ritornare al 'realismo' e scrivere come se niente di rilevante fosse accaduto nel periodo intercorso tra *The Ambassador* di Henry James e *The Unnamable* di Samuel Beckett<sup>16</sup>. Ha inoltre sostenuto che la principale preoccupazione dei romanzieri del XX secolo sia stata "to cut the novel free from the clutter of its Victorian inheritance – ethics, manners, didacticism"<sup>17</sup> o di superare "the baggy monstrosity of the 19<sup>th</sup> century novel"<sup>18</sup>. Secondo Imhof, Banville avrebbe imparato bene la lezione del modernismo senza diventare un iconoclasta e gran parte della sua opera rappresenterebbe la concretizzazione della convinzione eliotiana che ogni scrittore è in debito nei confronti della tradizione. Ha ammesso di essere stato da subito affascinato dai *Dubliners* di Joyce, poiché lo incuriosiva il fatto di scoprire una forma di narrativa che si discostava da quella dei racconti di avventura che avevano rappresentato la lettura esclusiva della sua infanzia. I suoi primissimi scritti consistono perciò di imitazioni dei racconti dei *Dubliners* e per molti anni ha continuato a scrivere imitando i libri che stava leggendo. In questo modo, benché fosse consapevole di quanto poco originale fosse questa forma di scrittura, sviluppava e appagava il suo interesse per le varie forme di letteratura. In realtà è sempre stato molto più interessato alla forma che al contenuto e non ha mai pensato che la narrativa dovesse essere

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 334.

<sup>15</sup> R. Imhof, *John Banville's Supreme Fiction* in *John Banville Special Issue*, "Irish University Review", vol. 1, n° 1, Spring 1981, pp. 52-86.

<sup>16</sup> J. Banville, *Fowles at the Crossroads* (review of John Fowles, *Daniel Martin*), "Hibernia", 14 October 1977, p. 27.

<sup>17</sup> J. Banville, *It Is Only a Novel* (review of Robert Martin Adams, *Afterjoyce*; Hermann Broch, *The Death of Virgil*), "Hibernia", 11 November 1977, p. 23.

<sup>18</sup> J. Banville, *Recent Fiction* (review of Margaret Drabble, *The Ice Age*; Thomas Keneally, *A Victim of Aurora*; Olivia Manning, *The Danger Tree*; Marian Engel, *Bear*), "Hibernia", 16 September 1977, p. 20.

espressione di questioni sociali o politiche<sup>19</sup>. Non ha neppure mai ritenuto di doversi occupare necessariamente della 'questione irlandese', si è sempre piuttosto considerato uno scrittore internazionale con lo sguardo rivolto alla produzione narrativa mondiale piuttosto che ai suoi predecessori irlandesi. Neppure con gli altri scrittori internazionali suoi contemporanei condivide temi nel senso tradizionale del termine poiché i suoi romanzi non trattano, in generale, di persone in situazioni sociali riconoscibili. È anche definito un romanziere gotico sulle orme di Le Fanu, un raffinato stilista ed essenzialmente uno scrittore non-irlandese. Si tratta di definizioni tutte in parte pertinenti benché insufficienti a cogliere il significato profondo dell'arte di Banville.

Francis C. Molloy suggerisce come alle sue prime tre opere possa essere applicato il termine "fabulation" nell'accezione indicata in *The Fabulators*, opera in cui l'autore Robert Scholes dimostra l'esistenza di un movimento, all'interno della *fiction* contemporanea, che si discosta dal realismo mimetico<sup>20</sup>:

Fabulation, then, means a return to a more verbal kind of fiction. It also means a return to a more fictional kind. By this I mean a less realistic and more artistic kind of narrative: more shapely, more evocative; more concerned with ideas and ideals, less concerned with things<sup>21</sup>.

Banville infatti si è spesso dichiarato contrario all'idea che un romanzo vada considerato come un riflesso della realtà e propende per un genere di *fiction* che possiamo definire più 'artistica' che 'realistica', per il forte interesse manifestato nei confronti delle varie forme artistiche e nelle possibilità di costruire un sistema complesso di simboli e immagini, oltre che per il frequente ricorrere di osservazioni sulla natura della *fiction*.

In *Birchwood* Gabriel scopre che l'armonia della forma è per l'artista il modo per contrastare il caos e l'anarchia potenziali della vita moderna. Banville, ancora una volta sembra seguire le orme di Beckett quando affermava: "What I am saying does not mean that henceforth there will be no form in art. It only means that there will be a new form and this form will be of such a type that it admits the chaos"<sup>22</sup>. Come Beckett, anche Banville e il protagonista di *Birchwood*, Gabriel Godkin, hanno fiducia nella forma artistica<sup>23</sup>. Gabriel, il quale vede se stesso come "a knight errant" (B,112), alla fine riconosce che non sarebbe in grado di continuare la sua ricerca di Rose, la sorella

<sup>19</sup> J. Banville, *Interview*, R.T.E., 20 luglio 1978.

<sup>20</sup> F. C. Molloy, *The Search for Truth: The Fiction of John Banville*, "Irish University Review", Spring 1981, p. 29.

<sup>21</sup> R. Scholes, *The Fabulators*, Oxford University Press, New York 1967, p. 21.

<sup>22</sup> T.F. Driver, *Beckett by the Madeleine*, "Columbia University Forum", 4, Summer 1961, p. 23.

<sup>23</sup> Risultano illuminanti a questo proposito le parole pronunciate da Banville sulla fondamentale eredità lasciata da Beckett: "His work rises through the mire of our times like a buried testament. He knows, with Kafka, that so long as we can say, here is the worst, then the worst has not yet arrived. Out of such scant hopes he has built his aesthetic. To look things in the face and not to flinch. To shun accumulation, valuing depth over breadth. To find forms that will accommodate the chaos. To work always out of darkness. To go on. His courage has been exemplary, his success a revelation. We stand rapt, like Sapo before the flight of the hawk, fascinated by such extremes of need, of pride, of patience and of solitude." In *Out of the Abyss*, "Irish University Review", 14.1, 1984, p. 102.

che sente di aver perso e che diventa la metafora della ricerca artistica della perfezione, se non fosse per Prospero, il mago e il proprietario del circo stesso. Prospero rappresenta l'immaginazione da cui deriva la creatività degli altri membri del circo e che è anche il mezzo attraverso il quale l'artista persegue la Bellezza. Tuttavia, Gabriel deve continuare la sua ricerca, in altre parole, deve continuare a usare l'immaginazione per perseguire la Rosa della Bellezza, per quanto inconcludente possa essere il suo perseguimento: "so I became my own Prospero, and yours" (B,172). Il narratore qui allude al fatto che il libro che ha creato è un prodotto della sua immaginazione e il lettore è invitato a interpretarla alla luce di ciò che Gabriel ha scoperto durante il suo viaggio e cioè che, benché la ricerca della perfezione sia infinita, alla fine è frustrata e frustrante. Le opere d'arte prodotte dall'immaginazione non possono mai rappresentare interamente ciò che hanno la pretesa di rappresentare.

Questa convinzione porta l'autore e il lettore a considerare i limiti della narrativa realista. In *Birchwood* – un romanzo apparentemente incentrato su una storia personale e sociale – il narratore esplora l'incapacità dello scrittore di ricreare il passato. La facoltà della memoria non è affidabile e ci può dare solo un quadro imperfetto degli eventi accaduti:

We imagine that we remember things as they were, while in fact all we carry into the future are fragments which reconstruct a wholly illusory past. (B, 12)

Perciò Gabriel conclude che "the past is incommunicable" (B, 29).

In *Birchwood* Banville si definisce esplicitamente un autore di *fiction* e non uno scrittore sociale e afferma:

So here then is an ending, of a kind, to my story. It may not have been like that, any of it. I invent, necessarily. (B,174)

Anche in *Birchwood* la storia, i personaggi e i temi sono pura invenzione, pura fabbricazione e il romanzo è certamente un'opera sperimentale<sup>24</sup>.

### *Birchwood* quale metaromanzo

*Birchwood* è un'opera fondamentale e funziona come un ottimo raccordo esplicativo tra le prime opere di cui fa parte e la successiva produzione banvilliana, in particolare quella immediatamente successiva, la cosiddetta tetralogia della scienza, *Doctor Copernicus*, *Kepler*, *The Newton Letter*, *Mefisto*. È essenzialmente un romanzo parodistico che si inserisce dunque all'interno di quella tradizione sperimentale e inventiva la cui origine può essere rintracciata in Sterne e che nel XX secolo annovera tra i suoi massimi interpreti autori quali Flann O'Brien e Beckett. I formalisti russi hanno indicato come l'innovazione in letteratura sia determinata dallo sviluppo organico della parodia, che

<sup>24</sup> Cfr. F.C.Molloy, *The Search for Truth*, pp. 39-44.

comporta nuove strategie testuali e la conseguente affermazione di un nuovo genere. Questo generalmente si verifica quando un genere letterario è all'apice della sua realizzazione ed è quindi più esposto all'utilizzo parodico delle sue ormai collaudate convenzioni.

Il metodo parodico-innovativo si afferma nella misura in cui le sue strategie compositive diventano il materiale di forme paraletterarie a loro volta oggetto di parodia tesa a rivelare la loro natura esaustiva. È così che, secondo Rürger Imhof va intesa la parodia di Banville<sup>25</sup>:

*Birchwood* is a 'tale of mystery and imagination'. The pun on Poe is intended. *Birchwood* is a tale of mystery, reminiscent of the romantic Poe story, because of its exploiting romantic modes and their latter-day successors – the quest romance, the gothic novel, the detective story as a development of the rationalised gothic – as well as stylistic features pertaining to these *fictional* types. *Birchwood* is a tale of imagination – in Coleridge's sense of the term – because of the way in which it weaves these *genres* and, in addition, a number of others into a symposium of narrative conventions and motifs with the intention of commenting on the nature of art and of opening up new vistas to reality<sup>26</sup>.

Sempre Imhof osserva come la struttura di *Birchwood* ricordi il complicato schema a scatole cinesi di *At Swim-Two-Birds* di Flann O'Brien e procede nell'analisi, che seguirò qui da vicino, all'individuazione di almeno cinque livelli nella composizione del romanzo: il modello della ricerca proustiana, il *Big House novel*, il *romance*, il genere gotico con la sua successiva derivazione di *detective story* e il *bildungsroman*. Questi cinque generi sono uniti attraverso una rete molto complessa di *leitmotive*, accenni, allusioni, riferimenti, indizi o, come dice lo stesso protagonista, Gabriel Godkin, "echoes bound to cause confusion".

Già nel primo capitolo si assiste al sapiente coesistere dei principali motivi tematici del romanzo e niente viene affermato che non sia in stretta relazione con quanto segue. Inoltre le prime pagine definiscono la narrazione come una ricerca proustiana: come Marcel in *A la recherche du temps perdu*, Gabriel è in "search for time misplaced". Egli racconta la sua storia con lo scopo di recuperare il senso della sua vita e lo fa attingendo alla sua memoria. Questo procedimento porta in primo piano l'inaffidabilità dei ricordi e la difficoltà di comunicare la propria esperienza attraverso il linguaggio, un tema che sarà di primaria importanza in *Doctor Copernicus*:

Some of these memories are in a language which I do not understand, the ones that could be headed, *the beginning of the old life*. They tell the story which I intend to copy here, all of it, if not its meaning, the story of the fall and rise of Birchwood, and of the part Sabatier and I played in the last battle. (B,11)

<sup>25</sup> Cfr. R. Imhof, *John Banville's Supreme Fiction*, "Irish University Review", Spring 1981, p. 63.

<sup>26</sup> *Ibidem*

Come osserva Imhof, il fondamentale impulso a ricordare deriva dall'imperativo di Descartes che nel testo appare così modificato: "I am, therefore I think" e siccome per Gabriel "all thinking is in a sense remembering" (B,11), egli è ineluttabilmente tenuto a ricordare. I suoi tentativi di discernere la *thing in itself* kantiana, ricordando il passato, sono offuscati dalla consapevolezza che ciò che può essere stato non è che un'astrazione, una mera possibilità in un mondo di speculazione. Le riflessioni di Gabriel sul potere corrosivo del tempo sono significative per più di un motivo. Innanzitutto, l'insistenza sulla natura fittizia della memoria porta il lettore alla consapevolezza della natura fittizia di quanto sta leggendo; le domande ricorrenti nel testo fanno sì che anche il lettore si interroghi e lo coinvolgono direttamente nella ricerca di risposte. Inoltre, questi vari tentativi di richiamare il passato attivano il secondo livello narrativo, quello relativo alla *Big House*. Il motivo della *Big House* si sviluppa poi in un *romance* che mette in atto le convenzioni di un altro genere, quello del *gothic novel* e del suo erede moderno, la *detective story*. Qui Banville crea una deliberata mistificazione e introduce dei *riddles* ben congegnati nell'ultimo paragrafo. Imhof evidenzia una stretta somiglianza con *Uncle Silas* di Le Fanu soprattutto nel modo in cui misteri irrisolti sono creati attraverso ellissi e affermazioni enigmatiche. Inoltre entrambe le trame sono risolte nell'ultimo capitolo ed entrambe le storie sono narrate in retrospettiva. Il livello ultimo, quello del *bildungsroman*, si esplica attraverso la combinazione degli altri, in quanto il romanzo essenzialmente tratta dell'esperienza di Gabriel e del suo venire ai patti con la sua vita e con le vite di coloro che ha conosciuto. La stessa ricerca della sorella gemella va interpretata come la ricerca della propria identità, soprattutto perché Gabriel considera la sorella come una parte sottratta di sé stesso e una fantasia necessaria a dare un senso alla sua vita. Oltre all'identità e a un senso, Gabriel cerca armonia e bellezza e questa ricerca anticipa il fervore epistemologico di *Kepler*. Il suo viaggio picaresco comporta un'iniziazione e il suo è un processo di disillusione da una salda credenza nell'esistenza della sorella al riconoscimento della natura illusoria di questa certezza. Egli passa dalla iniziale convinzione cartesiana di essere al senso di disperazione di Wittgenstein quando è costretto ad ammettere che il suo tentativo di conoscere la verità sulla sua vita attraverso la scrittura di essa non l'ha portato molto più in là:

There is no form, no order, only echoes and coincidences, sleight of hand, dark laughter, I accept it. (B,174).

Un tale esercizio di stili e convenzioni evidenzia la natura metanarrativa del romanzo insieme al tono eroicomico, all'umore gotico continuamente minato da incidenti comici e soprattutto a elementi dichiaratamente metaletterari. Il tono eroicomico della parte relativa alla *Big House* rivela l'intenzione parodica che soggiace all'utilizzo delle strategie testuali. Gabriel parla di una "intricate farce being enacted" sotto il tetto di Birchwood. Ecco allora che, attraverso il tono eroicomico e l'atmosfera gotica minata, la storia del "rise and fall" della *Big House* diventa una parodia del genere. L'aspetto comico è evidente nella Part I, mentre tende ad essere assente in quelle successive dove

il carattere parodistico è ottenuto sfruttando certi modelli di *fiction* per metterne a nudo le convenzioni.

Questi elementi dichiaratamente metanarrativi evidenziano delle caratteristiche che sono diventate indispensabili in questo tipo di romanzi e possono essere fatte risalire all'opera assurda a classico del genere, il *Tristram Shandy* di Sterne. Tali caratteristiche si esplicano sotto la forma di commenti al processo compositivo. Gabriel riflette sul suo modo di narrare, espone la sua storia come fittizia, esprime giudizi di valore sul suo stile, corregge il flusso narrativo, si rivolge spesso al lettore e parla della difficoltà di controllare il proprio materiale narrativo. Talvolta interrompe la storia, gioca con il lettore e ingloba nel testo curiosità stilistiche e tipografiche. Essenzialmente, comunque, *Birchwood* assume un carattere metanarrativo adottando strategie testuali e convenzioni letterarie con lo scopo di creare *fiction* dalla *fiction*. In un certo senso, la teoria che Banville sembra aver applicato qui è quella espressa dal protagonista di *At Swim-Two-Birds* in una delle prime pagine di questo romanzo-*pastiche* per eccellenza:

a satisfactory novel should be a self-evident sham to which the reader could regulate at will the degree of his credulity. [...] The entire corpus of existing literature should be regarded as a limbo from which discerning authors could draw their characters as required, creating only when they failed to find a suitable existing puppet. The modern novel should be largely a work of reference. Most authors spend their time saying what has been said before – usually said much better<sup>27</sup>.

Infatti, alla fine della sua storia, Gabriel rivela la sua strategia e ammette:

No Prospero either, there never is. O but I wanted to keep that withered wizard, with his cloak and his black hat... And I did, and so I became my own Prospero and yours. (B,172)

Qui il narratore toglie la maschera come un mago che, come il Prospero shakespeariano, ha allestito per il lettore l'illusione della realtà<sup>28</sup>.

### *Doctor Copernicus*

*Doctor Copernicus*, pubblicato nel 1976, apre la cosiddetta tetralogia della scienza che sarà completata, nell'ordine cronologico, da *Kepler*, *The Newton Letter* e *Mefisto*.

Benché, come vedremo, si tratti di un'opera totalmente diversa, sono tuttavia evidenti analogie tematiche e strutturali tra *Doctor Copernicus* e l'opera appena precedente, *Birchwood*. Innanzitutto, anche Copernicus è ossessionato dall'ansia di discernere la "thing itself", cioè la verità sull'universo. Inoltre, anche qui siamo di fronte a una complicata tessitura di echi, ripetizioni, allusioni e riferimenti incatenati che conferiscono al romanzo un movimento circolare. Il narratore poi, come Gabriel in *Birchwood*, spes-

<sup>27</sup> F. O'Brien, *At Swim-Two-Birds*, Penguin, London 1967, p. 25.

<sup>28</sup> Cfr. R. Imhof, *John Banville's Supreme Fiction*, pp. 63-69.

so esprime commenti sulla sua opera e interagisce con il lettore. Perciò, osserva sempre Imhof<sup>29</sup>, anche *Doctor Copernicus* è, in una certa misura, un'opera parodica e la sua parodia si attua essenzialmente nei confronti delle convenzioni della biografia storica applicando il metodo narrativo di Fielding, soprattutto in *Tom Jones*, e lo stile epistolare settecentesco.

L'unico discepolo del Copernico della storia, Joachim von Lauchen, era intenzionato a scrivere una biografia del famoso astronomo ma l'opera non fu mai pubblicata e il manoscritto andò perduto. Il narratore fittizio in *Doctor Copernicus* è appunto Joachim von Lauchen, perciò Banville, in un certo senso, ha fornito la biografia mancante. Si tratta dunque di un romanzo storico, soprattutto nel suo aspetto parodico, anche se il principale intento tematico non è quello di fornire la vera storia di Copernicus bensì di indagare l'attualità di una posizione epistemologica assunta da un astronomo del '500. L'importanza del romanzo infatti, non sta nella rappresentazione del dramma psichico di Copernico quale figura di astronomo solitario e scontroso, bensì nell'idea epistemologica espressa attraverso il processo di disillusione al quale è sottoposto. L'idea riguarda la natura relativa della realtà, Copernico cioè si rende conto che la verità non può essere detta e che la vera essenza non può mai essere percepita.

L'inizio del romanzo offre la chiave di lettura sul modo in cui l'uomo percepisce la realtà: attraverso la lingua, per mezzo del proprio sistema linguistico:

At first it had no name. It was the thing itself, the vivid thing.

[...]

Look, Nicolas, look! See the big tree!

Tree. That was its name. And also: the linden. They were nice words. He had known them a long time before he knew what they meant. They did not mean themselves, they were nothing in themselves, they meant the dancing singing thing outside. In wind, in silence, at night, in the changing air, it changed and yet was changelessly the tree, the linden tree.

That was strange.

Everything had a name, but although every name was nothing without the thing named, the thing cared nothing for its name, had no need of a name, and was itself only...<sup>30</sup>

Dunque il linguaggio rappresenta un sistema di segni arbitrari per rappresentare le idee, e la percezione di ciò che noi definiamo realtà comporta un inganno, una valutazione soggettiva delle parti costitutive della realtà. Secondo Wittgenstein, i limiti della nostra lingua corrispondono ai limiti del nostro mondo. Senza un nome, l'oggetto che Copernicus vede fuori dalla finestra è la "thing itself", ma quando a questa cosa viene dato il nome di "tree", la diversità delle sue caratteristiche viene falsata, in quanto quel nome non è in grado di render conto dei cambiamenti a cui quell'oggetto è sottoposto quando le condizioni mutano. Perciò, Copernicus passa dalla certezza di conoscere la

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>30</sup> J. Banville, *Doctor Copernicus*, Picador, London 1999, p. 3. Le successive citazioni da quest'opera verranno indicate nel testo, tra parentesi, con la sigla DC e il numero di pagina.

“vivid thing” alla perdita di questa certezza nel momento in cui il suo approccio alla realtà è mediato dal linguaggio. E lotterà per tutta la vita per tornare alla condizione di armonia pre-linguistica.

Copernicus, alla fine della sua esistenza, dovrà ammettere il suo fallimento che consiste essenzialmente nel rendersi conto che, quanto doveva essere il frutto di un'osservazione empirica, in realtà era il risultato di categorie percettive soggettive fornite dal suo sistema linguistico. La sua teoria quindi gli appare come il frutto di un circolo vizioso, provocato da due operazioni ingannevoli, quella percettiva e quella espressiva.

Banville dunque vede Copernicus come il capostipite della filosofia della disperazione. La sua posizione epistemologica, infatti, ben si inserisce nel contesto novecentesco e molte argomentazioni espresse dalla voce narrante sono infatti espresse anche da esponenti di rilievo quali Kierkegaard, Einstein, Planck e Wallace Stevens a proposito della “redemptive despair”<sup>31</sup>. Non a caso, proprio da *Notes Toward a Supreme Fiction* di Wallace Stevens, è tratta l'epigrafe:

You must become an ignorant man again  
And see the sun again with an ignorant eye  
And see it clearly in the idea of it<sup>32</sup>.

Il tentativo quasi disperato di Copernicus di recuperare la verità fondamentale sull'universo e descriverla corrisponde al tentativo dello scrittore di rappresentare questa stessa realtà attraverso immagini veritiere. Anche lo scrittore infatti deve fare i conti con lo stesso sistema arbitrario di rappresentazione: la lingua. Disagio avvertito anche dal narratore di *The Newton Letter* che, all'inizio del romanzo, afferma: “Words fail me, Clio”<sup>33</sup>.

Durante un dialogo tra Rheticus e Copernicus in Part III di *Doctor Copernicus*, Copernicus afferma:

Science aims at constructing a world which shall be symbolic of the world of common-place experience. (DC, 208)

John Banville ha dichiarato che questa frase, tratta da *The Nature of the Physical World* di Sir Arthur Eddington, ha stimolato il suo interesse verso la scienza moderna e in particolare la fisica teorica. La scienza, osserva Banville, non è più in grado di pronunciare affermazioni definitive sull'universo, lo scienziato ora è come l'artista e, per portare avanti la sua ricerca, deve usare l'immaginazione e non solo la ragione:

Modern physics is trying to isolate certain formulae or paradigms in its attempts at coming to an understanding of reality. Like literary creators, physicists have to work in images<sup>34</sup>.

<sup>31</sup> Cfr. R. Imhof, *John Banville's Supreme Fiction*, pp. 69-73.

<sup>32</sup> H. Bloom, *Wallace Stevens: The Poems of our Climate*, Cornell University, Ithaca & London 1977, p. 173.

<sup>33</sup> John Banville, *The Newton Letter*, Picador, London 1999, p. 1. Le successive citazioni da quest'opera verranno indicate nel testo, tra parentesi, con la sigla NL e il numero di pagina.

<sup>34</sup> Intervista già citata, RTE, April 1976.



È significativo che Seamus Deane, nella sua recensione a *Doctor Copernicus*, avesse definito il romanzo come “a parable about the Creative Imagination”<sup>35</sup>.

Banville paragona il suo lavoro a quello di un fisico, dovendo anch'egli allestire le immagini, nel senso più ampio del termine, che esistono sotto la trama e la narrazione e che illustrano il modo in cui la mente artistica cerca di affrontare il concetto di realtà. Il suo progetto quindi è di incorporare queste idee in una serie di romanzi su eminenti scienziati che hanno contribuito in modo sostanziale alla nostra comprensione del mondo e che si sono principalmente interrogati sul significato ultimo della realtà.

*Doctor Copernicus* è il primo di questa serie di romanzi e in esso l'autore non fa che sviluppare un tema a lui caro: Copernicus, come già Ben White e Gabriel Godkin, non è che l'artista alla ricerca della verità. Tuttavia, in *Doctor Copernicus* Banville inserisce una tessitura sociale molto più forte rispetto alle opere precedenti, come se si fosse reso conto che il passato può essere meglio interpretato attraverso una comprensione del contesto generale dell'epoca. Questo romanzo segna infatti l'abbandono dei mondi puramente solipsistici delle prime opere e l'inizio di una sperimentazione più asservita alle idee<sup>36</sup>.

#### *Doctor Copernicus: una metafiction storiografica*

*Doctor Copernicus* e *Kepler* possono essere definiti *metafiction* storiografiche, prendendo a prestito un'etichetta ormai diffusa per definire la narrativa postmoderna che, nel suo dare eco ai testi e ai contesti del passato, è appunto metanarrativa e storica al tempo stesso.

Ritengo possa essere interessante affrontare l'analisi di queste opere proprio alla luce dell'attuale problematicità, sia a livello di storiografia che di critica letteraria, relativa alla rappresentazione della storia nelle opere postmoderne. Tale problematicità è stata bene riproposta recentemente nel saggio di Serpil Oppermann, *The Interplay between Historicism and Textuality: Postmodern Histories*<sup>37</sup> dove l'autore osserva come, avendo il postmodernismo irrevocabilmente screditato la referenzialità della storia rispetto alla rappresentazione, la storia quale fonte extratestuale di realtà non costituisca più una definizione valida.

Recentemente, all'interno delle discipline umanistiche, si sta assistendo a una tendenza 'storica' come reazione alla tendenza 'linguistica' che è stata dominante negli ultimi decenni. Queste due tendenze hanno generato posizioni conflittuali sia tra gli storiografi che tra i teorici della letteratura. Le due posizioni contrastanti sono essenzialmente quella di impronta testuale, la quale auspica l'analisi testuale della storia secondo principi formalistici, e quella di impronta contestuale, la quale privilegia la sto-

<sup>35</sup> S. Deane, *Review to Doctor Copernicus*, “Irish University Review”, VIII, Spring 1977, 1, p. 120.

<sup>36</sup> Cfr. F.C. Molloy, *The Search for Truth*, p. 45

<sup>37</sup> S. Oppermann, *The Interplay between Historicism and Textuality: Postmodern Histories*, (Department of English Language and Literature, Hacettepe University, Ankara-Turkey, 1988: <http://www.fen.baynet.de/johannes.angermueller/slopperm.htm>)

ricità dei testi, collocandoli nel loro contesto culturale, sociale e politico. Le *metafiction* storiografiche evidenziano i problemi teorici relativi alla contrapposizione tra la rappresentazione reale, che riguarda i fatti, e la rappresentazione fittizia.

La critica postmoderna della storia quale *Supreme Fiction* ha condotto al dibattito del nuovo storicismo su come la contestualizzazione del passato possa essere rappresentata in storie scritte nel presente. Questo dibattito ha come punto di partenza l'influente teoria delle narrazioni storiche di Hayden White. Secondo White scrivere la storia equivale a un processo poetico, le narrazioni storiche sono "verbal artifacts" e la natura della rappresentazione storica è "essentially provisional"<sup>38</sup>. Secondo White è lo storico stesso a formulare contesti storici sotto forma di racconti: "Historians may not like to think of their work as translations of 'fact' into 'fiction'; but this is one of the effects of their works"<sup>39</sup>. Questa enfasi sulla natura fittizia della narrazione storica ha eliminato la distinzione tra fatto e finzione permettendo alla natura linguistica della scrittura storica di occupare il posto centrale all'interno delle strategie interpretative. La teoria di White ha offerto uno spunto di riflessione alla maggior parte dei teorici postmoderni della storia la cui indagine di ciò che Louis Montrose ha definito "historicity of texts and the textuality of history", rappresenta il principale centro di attenzione dell'attuale critica teorica.

Montrose afferma:

By the *historicity of texts*, I mean to suggest the cultural specificity, the social embedment, of all modes of writing – also the texts in which we study them. By the *textuality of history*, I mean to suggest firstly, that we can have no access to a full and authentic past, a lived material existence, unmediated by the surviving textual traces of the society in question – traces whose survival we cannot assume to be merely contingent but must rather presume to be at least partially consequent upon complex and subtle social processes of preservation and effacement; and secondly, that those textual traces are themselves subject to subsequent textual mediations when they are construed as the "documents" upon which historians ground their own texts, called 'histories'<sup>40</sup>.

Secondo Montrose dunque, la storia è una ricostruzione testuale del passato e, in quanto tale, non si basa su alcuna materialità autorevole. C'è poi chi ha osservato che lo stesso contesto è un testo di un certo tipo e non può costituire un pretesto per una lettura riduttiva di testi, proponendo contesti multipli interattivi negli scritti storici, il che si applica al discorso interpretativo delle *metafiction* storiografiche. Ecco allora che si arriva all'assunto teorico dell'opera postmoderna e cioè che non esiste una verità da ricercarsi, bensì esistono solo storie che continuano a cercarla.

<sup>38</sup> H. White, *The Historical Text as Literary Artifact*, in *The Writing of History: Literary Form and Historical Understanding*, R.H.Canary – H. Kozicki ed., University of Wisconsin Press, Madison, 1978, p. 42.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>40</sup> L. Montrose, *Professing the Renaissance: The Poetics and Politics of Culture*, in Aram Veeser, *The New Historicism*, Routledge, London-New York 1989, p. 20.

In *Doctor Copernicus e Kepler* si assiste a questa ricerca, nelle loro biografie postmoderne Copernico e Keplero manifestano una fede religiosa nelle loro scoperte. Keplero dice: “To enquire into nature, then, is to trace geometrical relationships”<sup>41</sup>. Tuttavia, nella loro ricerca delle verità fondamentali, essi incontrano solo i limiti delle epistemologie empirista e positivista, si rendono conto che anche la conoscenza scientifica non è in grado di rivendicare le ovvie verità. Il fallimento della scienza nell’afferrare la conoscenza fondamentale, appare evidente al morente Copernico visitato dal fantasma del fratello Andreas che gli dice:

It is the manner of knowing that is important. We know the meaning of the singular thing only so long as we content ourselves with knowing it in the midst of other meanings: isolate it, and all meaning drains away. It is not the thing that counts, you see, only the interaction of things; and of course, the names... (DC, 239)

Ed è esattamente questa idea dell’interazione, in termini di contesti e testi, che il romanzo postmoderno indaga: la nozione di contesti multipli interattivi nei testi storici. Ed è esattamente questa stessa idea della interazione di contesti e testi che rende conto di quella particolare e “complicata tessitura di echi, ripetizioni, allusioni e riferimenti incatenati” a cui abbiamo fatto riferimento per definire la struttura delle opere di Banville e che si rivela essere strategia sperimentale non fine a se stessa, quanto funzionale a trasmettere un messaggio altrettanto complesso, pregnante ed “echeggiante” di sensi incatenati. La sperimentazione di Banville non arriva mai ai livelli joyciani di disintegrazione linguistica, sembra esserci da parte sua un maggior rispetto nei confronti della integrità formale della parola, dei “names” appunto, ai quali si aggrappa come unico possibile mezzo di disperata (meta)comunicazione. La lingua, benché inaffidabile nella sua funzione di comunicare la verità, resta tuttavia per Banville l’unico strumento che permetta una sistematizzazione, se pur fittizia, del caos imperante. La lezione di Joyce, senz’altro assimilata, è qui reinterpretata alla luce di una prospettiva postmoderna sulla realtà. È interessante sottolineare questa diversa prospettiva, in quanto ci permette di cogliere la fondamentale diversità tra le due soluzioni visionarie, entrambe rappresentate secondo la tecnica dell’allucinazione<sup>42</sup> nell’accezione indicata da Joyce nell’ultima parte di *Ulysses*, a partire dall’episodio di Circe. La disintegrazione linguistica a cui si assiste in *Finnegans Wake*, come osserva Melchiori, “è in effetti una reintegrazione, la trasposizione, sul piano verbale, del carattere ambiguo e labirintico dell’esperienza storica e della sua apprensione da parte della mente umana. In una analisi esemplare, Umberto Eco<sup>43</sup> ha seguito i percorsi semantici di una parola che Joyce usa in *Finnegans Wake* e che ne è forse la miglior definizione: *Meandertale*. Tale è appunto il racconto, la

<sup>41</sup> J. Banville, *Kepler*, Minerva, London 1990, p. 145. Le successive citazioni da quest’opera verranno indicate nel testo, tra parentesi, con la sigla K e il numero di pagina.

<sup>42</sup> Cfr. G. Bendelli, *Elizabeth Bowen: “Sperimentando la storia” nella narrativa irlandese post-joyciana*, “L’Analisi Linguistica e Letteraria”, Anno XIII, 2005, 2, p. 423.

<sup>43</sup> U. Eco, *Le forme del contenuto*, Bompiani, Milano 1971, pp. 102-106.

storia narrata, *meander* ne evidenzia la tortuosità, *Neanderthal* rimanda alle origini dell'uomo e presuppone una visione antropologica e antropocentrica anziché teologica e teocentrica<sup>44</sup>, e, aggiungiamo noi, l'etimo *mean* riconduce a e ribadisce un significato.

In Banville la disintegrazione non avviene a livello linguistico bensì a livello ontologico-semantico, di significato appunto. La lingua è l'unica struttura solida nel caos totale della mente umana il cui pensiero è espresso attraverso quella particolare tecnica narrativa fatta di echi, di ripetizioni ed essenzialmente di testi, ma non di altrettanti sensi, multipli coesistenti. Dunque, se *Finnegans Wake* segna il superamento definitivo dell'incubo a favore di "una visione della storia racchiusa nei confini della mente umana e soggetta alla testimonianza dei sensi"<sup>45</sup>, le metafiction storiografiche di Banville segnano il superamento dell'incubo a favore di una visione della storia quale ineluttabile e indistricabile pastiche di con-testi.

### *Banville e la poetica dell'epifania*

Pur nella consapevolezza della difficoltà di raggiungere la verità assoluta, Banville persegue questa ricerca e non rinuncia a creare storie (narrazioni) che continuano a cercarla. Si è visto come questa ricerca implichi un recupero della storia, del passato, sia in termini individuali che sociali, che inevitabilmente comporta quell'attrito tra immaginazione e tempo, con tutte le sue varianti di memoria, sogno e fantasia, come si è avuto modo di osservare commentando il passo tratto da *Nightspawn*.

Questo attrito tra immaginazione e tempo sembra trovare un sollievo temporaneo solo in quei momenti di stasi temporale rappresentati dalle rivelazioni che costellano i testi di Banville. Ed è così infatti che funzionano le epifanie joyciane, postulate da Joyce stesso come quell'esperienza di natura puramente estetica in cui l'artista ferma il tempo e rivela l'intima essenza della vita nel tempo. Si tratta di quei rari momenti felici in cui l'incubo della storia fatta "di anditi e corridoi intricati e ingannevoli"<sup>46</sup>, si dissolve e il "labirinto mobile tra due sponde" si arresta nella stasi di un attimo di rivelazione di senso per produrre un'epifania:

you have touched the mystery of things (N, 102)

Tuttavia, è bene indagare la natura dell'epifania in Banville, in quanto essa non sempre coincide con il tipo di epifania joyciano<sup>47</sup>, benché il testo spesso ci induca a ritenerlo, come nel passo seguente da *Birchwood*:

Listen, listen, if I know my world, which is doubtful, but if I do, I know  
it is chaotic, mean and vicious, with laws cast in the wrong moulds, a fair

<sup>44</sup> Giorgio Melchiori, *Joyce, Eliot e l'incubo della storia*, in *I Funamboli*, Einaudi, Torino 1974, p. 131.

<sup>45</sup> *Ibidem*

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>47</sup> J. McMinn sottolinea l'importanza dell'occorrenza di "special moments of revelations, like Joyce's epiphanies, in *Birchwood*". Cfr. *An Exalted Naming: The Poetical Fictions of John Banville*, "The Canadian Journal of Irish Studies", vol. 14, n°1, 1988, p. 21.

conception gone awry, in short an awful place, and yet, and yet a place capable of glory in those rare moments when a little light breaks forth, and something is not explained, not forgiven, but merely illuminated. (B, 33)

Su questi rari momenti di illuminazione prevale tuttavia la sensazione di una percezione confusa, opaca, della realtà e, se talvolta appare “something illuminated”, questo avviene in un mondo esterno alla mente del narratore e la luce irradiata non illumina il senso recondito delle cose che resta piuttosto sigillato all’interno delle facce di molteplici prismi come abbiamo modo di leggere nel già citato passo seguente:

Such scenes as this I see, or imagine I see, no difference, through a glass sharply. The light is lucid, steady, and does not glance in spikes or stars from bright things, but shines in cool cubes, planes and violet lines and lines within planes, as light trapped in polished crystal will shine. Indeed, now that I think of it, I feel it is not a glass through which I see, but rather a gathering of perfect prisms. There is hardly any sound, except for now and then a faint ringing chime, or a distant twittering, strange, unsettling. Outside my memories, this silence and harmony, this brilliance I find again in that second silent world which exists, independent, ordered by unknown laws, in the depths of mirrors. This is how I remember such scenes. If I provide something otherwise than this, be assured I am inventing. (B, 21)

Banville ci spiega che la *brilliance* della sua esperienza epifanica ha una valenza diversa dalla *radiance* di cui parla Stephen nel cap. XXV di *Stephen Hero*<sup>48</sup>: i prismi che fanno da filtro alla sua appercezione non irradiano luce bensì la intrappolano. In Banville infatti, questi momenti di rivelazione non sono delle “sudden spiritual manifestation[s], whether in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phase of the mind itself” (SH, 188) quali le definisce Stephen. Nei testi di Banville, queste rivelazioni rispecchiano l’ansia di ricerca della verità assoluta da parte dei diversi protagonisti e sono evocate prima ancora che esse si rivelino; giungono infatti spesso come conclusione esplicativa di considerazioni già elaborate sulla percezione della realtà da parte del narratore e hanno perciò un valore in parte tautologico. La rivelazione a cui si fa riferimento nel passo (anch’esso già citato) da *Nightspawn* giunge dopo un paragrafo in cui la narrazione ci prepara al suo arrivo cioè “il mistero delle cose” già ci è stato descritto:

I thought of that four-letter word of which Heraclitus was so fond. Things fluctuate, merge, nothing remains still. A late September day, say, and you pause in a deserted corner of a strange town. There is a white sunlit wall, and a patch of dark shadow. Dandelions nod among sparse grass. All is silent, but for an intimation of music somewhere, just

<sup>48</sup> J. Joyce, *Stephen Hero*, Grafton Books, London 1977, p. 189. Le successive citazioni da quest’opera verranno indicate nel testo, tra parentesi, con la sigla SH e il numero di pagina.

beyond hearing. The leaning lid of a dustbin beckons you around the corner. You step forward, and come suddenly, breathtakingly upon the river, far below, calm and blue, with a small white cloud swimming in it. You think that this has all been arranged, that some hand has set up the props, that wall, those flowers, all of them exact and perfect and inimitable, so that you may catch a strange memory of something extraordinary and beautiful. It never reaches you, but you walk on, down to the river, smiling, enriched by the mere knowledge that such a memory exists and may some day be caught. You have touched the mystery of things. (N, 101-2)

Inoltre, non si tratta di una rivelazione di senso, in quanto, come viene subito dopo spiegato, il mistero resta tale e il “past”, quella parola di quattro lettere così cara a Eraclito, non si epifanizza:

In time that moment in a strange town becomes itself a memory, and merges with the one which eluded you. Life goes on. Spring sunshine wrings your heart, spring rain. Love and hate eventually become one. I am talking about the past, about remembrance. You find no answers, only questions. It is enough, almost enough. That day I thought about the island, and now I think about thinking about the island, and tomorrow, tomorrow I shall think about the thinking about thinking about the island, and all will be one, however I try, and there will be no separate thoughts, but only one thought, one memory, and I shall still know nothing. What am I talking about, what are these ravings? About the past, of course, and about Mnemosyne, the Lying whore. And I am talking about torment. (N, 102)

Quest'ultima parte rende conto molto bene della fatica, o meglio del “tormento”, di recuperare attraverso il ricordo, la verità del passato. L'artista è ben consapevole del fatto che gli unici dati sui quali si può basare la sua ricostruzione sono quelli mediati dal ricordo, dalla memoria che non è altro che una “Lying whore”:

But recollections do not decay, unless I should forget, and I shall not forget. Take these moments. Treat them with care, for they are my inheritance. (N, 109)

Ed è esattamente questa consapevolezza dell'impossibilità di afferrare la verità assoluta che conduce l'artista a un analogo scetticismo nei confronti di quei momenti di rivelazione che abbiamo definito epifanici:

I have paused for a long time between the last paragraph and this one. I was pondering the question, which I have pondered before, of whether such great revelatory moments really do occur, or if it is only that, out of need, our lives so lacking in drama, we invest past events with a significance they do not warrant. [...] Indeed, it did seem a form of sudden, incontrovertible knowing<sup>49</sup>.

<sup>49</sup> J. Banville, *The Untouchable*, Picador, London 1997, p. 219.

Quest'ultima affermazione ci dice quanto l'uso dell'epifania da parte di Banville risponda a un intento didascalico ed essenzialmente parodico. Tutto il passo rivela che l'autore è consapevole del fatto che il lettore riconoscerà in questi momenti rivelatori la forma di epifania joyciana; i termini usati, "revelatory moments" e "sudden", sono infatti una evidente citazione, essi si dissociano tuttavia dal modello joyciano in quanto al senso rivelato.

Se esaminiamo le seguenti affermazioni in *The Newton Letter*, l'intento parodico è particolarmente evidente:

there was no fiery revelation to account for my crisis of faith (NL, 28);

what did I expect? Some revelation? A face watching me through sky reflecting glass, a voice calling my name?" There was nothing [...] but something had happened all the same. (NL, 19)

Come osserva Elke d'Hoker<sup>50</sup>, in *The Newton Letter* si assiste a una parodia dell'epifania scientifica quando il protagonista alla fine sperimenta un'epifania che gli rivela il senso della sua vita. Questa rivelazione, come quelle joyciane, è inattesa e giunge in un momento di lieve ebbrezza durante una festa e consiste nello svelare che la visione del mondo finora accreditata è errata. Tuttavia, la scena assumerà un aspetto comico quando si constaterà che l'epifania non rivela le leggi dell'universo o l'ordine celato del mondo, bensì la verità piuttosto banale che il narratore è innamorato della padrona di casa, banalità ulteriormente enfattizzata dallo stile pomposo qui adottato:

then all faded, Bunny, her fat husband, their brats, the chairs, the tattered cups, all, until only Charlotte and I were left, in this moment at the end of a past that was now utterly revised. I hiccuped softly. (NL, 48)

Lo stesso intento parodico investe poi un altro tipo di epifania presente nei testi di Banville e che possiamo definire epifania romantica nei termini indicati da Nichols in *The Poetics of Epiphany*. Nichols afferma che l'epifania di tipo romantico, quale si trova in Wordsworth, testimonia del potere della mente poetica, sensibile alla valenza misteriosa di un evento e capace di investirlo di un particolare significato. Al tempo stesso, questo tipo di epifania non è limitata esclusivamente al soggetto che la percepisce bensì "it reflects a world which is, in one sense, shared by all those who recognise its significance". Insieme all'esperienza acquista importanza lo stesso "trivial object" poiché la sua valenza misteriosa si manifesta nella realtà ordinaria, quindi "its mystery becomes part of the value of the experience"<sup>51</sup>.

In *Birchwood* la validità di questo tipo di epifania romantica è messa in dubbio e il significato nascosto dei numerosi oggetti "trivial", sui quali spesso viene diretta l'attenzione suggerendone una certa rilevanza, non è colto dalla mente del narratore che osserva:

<sup>50</sup> E. d'Hoker, *Books of Revelation: Epiphany in John Banville's Science Tetralogy and Birchwood*, "Irish University Review", vol. 30 n°1, Spring/Summer 2000, pp. 32-50.

<sup>51</sup> A. Nichols, *The Poetics of Epiphany*, Alabama University Press, Tuscaloosa 1987, p. 21.

They must mean something, these extraordinary moments when the pig finds the truffle embedded in the muck. (B, 11);

prima di arrendersi in *The Newton Letter*:

What has all this to do with anything? Yet such remembered scraps seem to me abounding in significance. They are at once commonplace and unique, like clues at the scene of a crime. But everything that day was still innocent as the blue sky itself, so what do they prove? (NL, 2)

La definizione di 'epifania' che Banville sembra condividere è piuttosto quella fornita in *Doctor Copernicus* da Andreas, le cui parole, prive di intento parodico, esprimono un totale scetticismo nei confronti di questi momenti di intuizione negando la loro capacità di condurre alla conoscenza, o meglio, di rivelare la verità delle cose. Le parole di Andreas a cui ci riferiamo, sono quelle già citate:

It is the manner of knowing that is important. We know the meaning of the singular thing only so long as we content ourselves with knowing it in the midst of other meanings: isolate it, and all meaning drains away. It is not the thing that counts, you see, only the interaction of things; and of course, the names... (DC, 239)

Questa riflessione ci riporta alla disquisizione sui tre requisiti del bello indicati da Tommaso d'Aquino quali sono riferiti da Stephen Dedalus in *Stephen Hero*: *integritas*, *consonantia* e *claritas*. Tuttavia, l'enfasi delle parole di Andreas è sul secondo requisito, la consonantia, la "symmetry", e l'oggetto, "the singular thing", viene percepito, "apprehended", in relazione agli altri e non nella sua integrità: "isolate it and all meaning drains away". Questa affermazione è antitetica a quella di Stephen:

To apprehend it you must lift it away from everything else: and then you perceive that it is one integral thing, that is *a* thing. (SH, 189)

Inoltre, coerentemente con la negazione del primo requisito, anche il terzo requisito, la *claritas*, non è contemplato dalle parole di Andreas. Perché un oggetto si epifanizzi infatti è necessario, prima di tutto, che sia "*one integral thing*" e poi che "[its] soul, its whatness, leaps to us from the vestment of its appearance. The soul of the commonest object, the structure of which is so adjusted, seems to us radiant". (SH, 190)

Le parole di Andreas sembrano esprimere la convinzione di Banville dell'impossibilità di cogliere la "quidditas" della "thing itself", la quale ultima acquista un senso formale, grazie alla lingua, ai "names", nel suo rapporto con le altre cose.

Nel Joyce discepolo della dottrina tomista, l'epifania era il modo in cui l'artista fermava il tempo per rivelare l'essenza della vita, in Banville invece l'epifania perde questa connotazione di staticità e diventa dinamica, in quanto costituisce uno strumento di ricerca continua di un senso al quale non si perviene mai, se non nella forma di equivalente linguistico del reale.



*The Book of Evidence: un esempio di epifania quale equivalente linguistico del reale*

Il titolo di un romanzo più recente, *The Book of Evidence*<sup>52</sup>, pubblicato nel 1989, è emblematico in quanto in esso non si afferma l'esistenza di una prova concreta (di un *body of evidence*) del crimine commesso dal protagonista, bensì l'attenzione è spostata sulla scrittura, su un "book" appunto che rappresenta il tentativo di ricomporre i vari e frammentari tasselli di una vicenda autobiografica caratterizzata da una serie caotica di episodi riferiti sotto forma di ricordi, riflessioni, immaginazioni e sogni. La scrittura, che ha come unico scopo quello di riempire un vuoto di senso, offre qui l'unica possibilità di redenzione, come afferma Melita Cataldi, "la scrittura nasce dall'impulso a catturare i frammenti dell'esperienza"<sup>53</sup>, da quello stesso impulso che conduce lo scrittore alla caccia disperata di rivelazioni epifaniche.

Umberto Eco, in *Le Poetiche di Joyce*, evidenziando come il concetto di epifania provenisse a Joyce da Walter Pater e come l'argomentazione di Stephen in *A Portrait*, benché ancora infarcita di citazioni tomiste, tendesse a risoluzioni più affini a quelle dell'esteta *fin de siècle* "teso giorno per giorno a fare un assoluto dell'istante fuggente e squisito", afferma che l'epifania è dunque un modo di scoprire il reale e insieme un modo di definirlo attraverso il discorso.

L'epifania di Banville in *The Book of Evidence* ricorda la nozione joyciana di epifania in *A Portrait*, quando cioè si discosta dall'ortodossia tomista a favore di una connotazione più decadente. Come fa notare Eco, infatti, in *A Portrait* l'arte non registra più la *quidditas* della cosa disvelata, bensì produce essa stessa delle visioni epifaniche. Questo significa che il disvelarsi di un oggetto non avviene in virtù di una sua essenza oggettiva verificabile, ma in quanto esso diventa emblema di un momento interiore di Stephen. "L'esempio principe di epifania che appare nel *Portrait* è quello della ragazza uccello: qui il reale si epifanizza proprio attraverso l'alta strategia delle suggestioni verbali che il poeta dispiega"<sup>54</sup>. Questa nozione dell'epifania risponde a un'esperienza estetica che risente di una nuova disposizione d'animo che riguarda essenzialmente la percezione dell'oggetto contemplato e la natura di questo oggetto. Come dice Eco a proposito della terza attività dell'apprensione estetica, questo appagamento contemplativo, questo "piacere non è più dato dalla pienezza di una percezione oggettiva, ma dalla promozione soggettiva di un momento imponderabile dell'esperienza e della traduzione in termini di strategia stilistica di quest'esperienza, dall'affermazione di un equivalente linguistico del reale"<sup>55</sup>.

Questa definizione risulta estremamente adeguata a definire l'operazione stilistica di Banville in *The Book of Evidence*. Operazione che nasce dalla necessità di descrivere quei frammenti di esperienza soggettiva la cui oggettività sfugge allo stesso narratore

<sup>52</sup> J. Banville, *The Book of Evidence*, Picador, London 1989. Le successive citazioni da quest'opera verranno indicate nel testo, tra parentesi, con la sigla BE e il numero di pagina.

<sup>53</sup> M. Cataldi, *Dopo Joyce*, p. 771.

<sup>54</sup> U. Eco, *Le forme del contenuto*, p. 51.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 59.

per la loro natura confusa e poco verificabile. È quindi il linguaggio, o meglio l'equivalente linguistico del reale, a tradurre questa esperienza e, in un certo senso, a produrla attraverso delle visioni epifaniche. Il virtuosismo stilistico di Banville qui è portato alle sue estreme conseguenze riuscendo, con sorprendente perfezione, a incentrare l'intero libro intorno a una sola epifania, con risultati non dissimili da certi esperimenti stilistici boweniani.

Un'epifania che trova la sua chiara e sintetica definizione nell'affermazione finale del protagonista narratore, Freddie Montgomery, quando, alla domanda dell'Ispettore di Polizia:

“Come on, Freddie, he said, how much of it is true?”

risponde:

“True, Inspector? I said. All of it. None of it. Only the shame”. (BE, 220)

E con queste parole il libro si conclude, offrendo la chiave di lettura di un racconto-testimonianza fatto di un ininterrotto scorrere di episodi affastellati senza chiari confini temporali né spaziali, filtrati da una coscienza la cui percezione appare spesso obnubilata o, meglio, lucidamente invischiata in una sorta di stasi attiva (“busy stasis”), tradotta narrativamente per mezzo di una tecnica che si esplica attraverso “the dreamlike expansion of the static moment”<sup>56</sup> e che costituisce la cifra della scrittura di Banville:

When I look back, no matter how hard I try I can see no clear break between one phase and another. It is a seamless flow – although flow is too strong a word. More a sort of busy stasis, a sort of running on the spot. Even that was too fast for me, however, I was always... Now, I suppose, the future may be said to have arrived. (BE, 38)

Questa è la risposta offerta da Banville all'incubo della storia: anch'egli opta dunque per la tecnica joyciana dell'allucinazione che gli permette di accettare il passato nella sua irriducibile complessità e di intravedere il futuro.

In conclusione, ci sembra pertinente osservare come l'abbondante occorrenza di epifanie nei testi di Banville, inevitabilmente riproponga la questione del rapporto dello scrittore contemporaneo con l'ingombrante eredità joyciana, essendo Joyce l'interprete elettivo di questa pratica di scrittura. Sembrerebbe dunque che la rivisitazione dell'epifania joyciana in chiave parodica operata da Banville risponda all'intenzione più volte dichiarata dall'autore di non far parte della tradizione letteraria irlandese e quindi a un conseguente rifiuto di questa eredità:

The figure of Joyce towers behind us, a great looming Easter island effigy of the Father. In the old days it was considered fitting that children should honour the parent, and I could, indeed, spend the next fifteen or

<sup>56</sup> V. Sage, *The politics of petrification: culture, religion, history in the fiction of Iain Banks and John Banville in Modern Gothic*, Victor Sage & Allan Lloyd Smith ed., Manchester University Press, 1996 p. 30.

twenty minutes paying tribute to that stone Nobodaddy at my shoulder. But when I think of Joyce I am split in two. To one side there falls the reader, kneeling speechless in filial admiration, and love; to the other side, however, the writer stands, gnawing his knuckles, not a son, but a survivor<sup>57</sup>.

È forse semplicistico affermare che Banville si trova di nuovo vittima di quel processo di rimozione che respinge verso di lui con forza maggiore l'oggetto rimosso; resta il fatto che l'epifania, nelle sue varie forme, rappresenta per Banville una specie di ossessione ricorrente, ma è esattamente nella natura di questa ossessione che si coglie il diverso approccio rispetto a Joyce. Joyce stesso infatti è ossessionato dall'epifania ma per un motivo opposto, soffre cioè del fatto di non riuscire a tradurre in scrittura l'esperienza epifanica e di fallire nel tentativo di stemperare una tensione narrativa insostenibile data da quel *continuum* di epifanie che avrebbe dovuto rappresentare l'evoluzione spirituale del giovane artista di *A Portrait*. Fallimento che lo farà ripiegare sulla scelta di inserirle nei testi come momenti privilegiati, esercizi stilistici a sé stanti, all'interno di una narrazione più fluida. In Banville la tensione non è a livello della scrittura, bensì è dovuta alla frustrazione della ricerca di un senso, quando in Joyce il senso spesso era già stato colto ma diventava difficile esprimerlo: Banville evoca l'epifania nella disperata ricerca di rivelazioni di senso, mentre Joyce cerca disperatamente di esprimere al meglio delle rivelazioni già afferrate.

Anche in Banville comunque le epifanie sopravvivono nella forma di esercizio stilistico, ma fine a sé stesso, quasi come simulacri di una forma che entra nel testo insieme alle altre per potenziarne la valenza intertestuale e arricchirne la natura di *pastiche*; che poi si tratti di una forma che lega Banville alla tradizione letteraria irlandese è un fatto innegabile. Il termine epifania infatti, che Joyce mutua dall'ambito religioso (il termine greco *epiphaneia* indica la manifestazione di Dio all'uomo), benché condivida e talvolta coincida con altre forme di rivelazione nella storia letteraria, filosofica e religiosa<sup>58</sup>, si arricchisce di una risonanza particolare nel panorama letterario irlandese per tradizione incline a narrazioni brevi, quali quelle raccontate dagli *seanchaí*, i narratori di storie gaelici. Questi "non si avventuravano in lunghe e complesse trame ma si limitavano a narrazioni episodiche, centrate su situazioni esemplari, rivelatrici. A ciò si può aggiungere la propensione irlandese, attestata attraverso i secoli, a forme letterarie

---

<sup>57</sup> J. Banville, *Survivors of Joyce in James Joyce: the Artist and the Labyrinth*, A. Martin, ed., Ryan Publishing, London 1990, pp. 73-81. Banville si è espresso negli stessi termini rispetto all'eredità di Beckett: "We have to struggle with him, as the son must always struggle with the father to be free, but, if he had not been there, an abiding presence, we would have found it that much harder to resist the threats and blandishments of a debased time", *Samuel Beckett dies in Paris aged 83*, "The Irish Times", 25 December 1989, p. 18. Si confronti anche il saggio di K.T. Powell, *Not a son but a survivor: Beckett, Joyce, Banville*, "Yearbook of English Studies", 34, 2005, pp. 199-211.

<sup>58</sup> Abrams rintraccia una continuità tra la conversione di Agostino, le rivelazioni di Rousseau, gli "spots of time" di Wordsworth e le epifanie di Joyce. M.H. Abrams, *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*, Norton, New York 1973, p. 413.

frammentarie piuttosto che organiche. La poetica dell'epifania di Joyce aveva dato una giustificazione estetica ad un'antica tradizione: quella secondo cui compito della rappresentazione letteraria è cogliere momenti isolati di speciale intensità, situazioni particolari, limitate nel tempo e nello spazio"<sup>59</sup>.

Non dobbiamo comunque sottovalutare il tratto decisamente decadente riflesso da *The Book of Evidence*, testo in cui pare sia sopraggiunta una sorta di rassegnata rinuncia alla ricerca di un senso, e come essa abbia spinto l'autore all'adozione della poetica dell'*art for art's sake* che chiama in causa, guarda caso, un altro illustre esempio irlandese, Oscar Wilde:

None of this means anything. Anything of significance, that is. I am just amusing myself, musing, losing myself in a welter of words. For words in here are a form of luxury, of sensuousness, they are all we have been allowed to keep of the rich, wasteful world from which we are shut away. (BE, 38)

---

<sup>59</sup> M. Cataldi, *Dopo Joyce*, p. 765.

# HERBON

FACOLTÀ DI LINGUE E LETTERATURE STRANIERE  
**L'ANALISI LINGUISTICA E LETTERARIA**

ANNO XV - 2/2007

Università Cattolica del Sacro Cuore - Diritto allo studio  
Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.72342235 - fax 02.80.53.215  
e-mail: editoriale.dsu@unicatt.it (produzione)  
librario.dsu@unicatt.it (distribuzione)  
redazione.all@unicatt.it (Redazione della Rivista)  
web: www.unicatt.it/librario

ISSN 1122 - 1917