

OUT OF HIS-STORY *The Rising of Bella Casey* di Mary Morrissy

LOREDANA SALIS
UNIVERSITÀ DI SASSARI

Abstract – In his pioneering study of 1957, *Istoričeskij roman*, Gyorgy Lukács maintains that the historical novel can provide a truthful and reliable account of facts. This notion reflects a monolithic notion of History as the sole repository of the past, the fact there is one past, and consequently one authoritative version of it. Over the past few decades, owing to history revisionism and to postcolonial studies, the traditional conception of History has given way to a more complex understanding of the past, which can be viewed (and reviewed) from different perspectives. The contemporary historical novel thus becomes the place whence the peripheral silenced stories of minor characters are told. Their existence is acknowledged by way of narratives that look back at traditional models while also experimenting with and adapting to new modes of history (re)telling. One such case is seen in Mary Morrissy's *The Rising of Bella Casey* (2013). Set between 1916 and the 1940s, this contemporary historical novel revisits a turbulent phase of Irish history *vis à vis* the equally turbulent story of her protagonist, Bella. About a century from those events, Morrissy reflects upon the legacy of Ireland's colonial past, confronting patriarchal narratives and disrupting traditional notions of time to suggest a cyclical pattern out of which the marginal voice of her protagonist will rise.

Keywords: Mary Morrissy; contemporary historical novel; 1916; Ireland; Easter Rising, 1916.

1. Introduzione

La Storia ufficiale, quella con la S maiuscola, è una versione dei fatti che si è imposta nel corso dei secoli perché ritenuta fedele alla verità (White 1995, p. 355) e che negli ultimi decenni, per effetto del revisionismo storico e grazie al contributo degli studi postcoloniali, così come anche degli studi *gender* e culturali, è divenuta oggetto di numerose rivisitazioni, riscritture e riflessioni a posteriori.¹ Se per un verso “il culto del passato serve a farci riconciliare con la mediocrità del presente”,² è altresì vero che “la memoria [...] colonizza il passato e lo organizza sulla base delle concezioni e delle emozioni del presente” (Rossi 1991, p. 83) e che, pertanto, quanto già avvenuto può assumere nuovi significati alla luce del qui e ora. Nella contemporaneità, la memoria è costituita dal “casuale sovrapporsi e intrecciarsi [...] di emozioni e di immagini che appartengono a tempi diversi”, sottolinea Paolo Rossi, che riflettendo su passato, memoria e oblio fa riferimento, emblematicamente, a due grandi opere della letteratura occidentale del secolo scorso, il joyciano *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916) e *À la recherche du temps perdu. Le temps retrouvé* (1927) di Marcel Proust, romanzi in cui passato e ricordo sono temi portanti (Rossi 1991, pp. 67-68 e 83). Di fatto, la letteratura contribuisce da sempre e in maniera considerevole all'analisi del rapporto complesso tra memoria e oblio, e relativamente alla Storia, è il lavoro di scrittori che ricostruiscono il

¹ A titolo esemplificativo si considerino: Ashcroft *et al.* (1995); Lerner (1975); Ricoeur (2000, 2004); Huyssen (2003); Rossi (1991); Eisler (1987, 1995); Gimbutas (1989).

² James Connolly (1868-1916), uno dei “martiri” dell'Insurrezione di Dublino, cit. in Kiberd (2014).

passato, riscrivendolo, si pensi a Maria Edgeworth e Walter Scott, iniziatori del romanzo storico,³ e ancor prima William Shakespeare, autore delle *histories*, drammi storici in cui la comprensione del presente è affidata a quella che György Lukács definisce la “riscoperta del passato nella sua verità e nella sua realtà” (1965, p. 57).

L’osservazione dello studioso ungherese risulta essere particolarmente suggestiva ai nostri fini perché pone l’accento su un aspetto cruciale dell’interazione tra discorso storico e letterario nella visione contemporanea della Storia, quello cioè della “riscoperta del passato”. Lukács, però, sostiene la possibilità di rinvenire *una verità* o raffigurare *una realtà*, condizioni legate all’idea, ampiamente discutibile, di Storia come *versione unica* degli eventi del passato. Per contro l’autore contemporaneo di romanzi storici non tenterà di replicare una visione lineare del passato, né andrà alla ricerca di verità assolute perseguendo la creazione di luoghi immaginari, spazi creativi a partire dai quali raccontare storie sempre nuove, mai limitandosi all’accettazione delle convenzioni narrative classiche, per un “rinnovamento nella forma della negazione della negazione” (Lukács, p. 491).⁴ La narrativa storica contemporanea diviene, in tal senso, la realizzazione di un percorso, quello della fantasia, che trae ispirazione dai fatti della Storia ma che al contempo si colloca al di fuori di essa, ed è precisamente in questi termini che Mary Morrissy scrive *out of His-story*. Quanto segue si propone di approfondire tale peculiarità della scrittura dell’autrice irlandese con particolare attenzione al romanzo storico intitolato *The Rising of Bella Casey* (Morrissy 2013).

2. Un romanzo storico contemporaneo: *The Rising of Bella Casey*

Publicato nel 2013, ma ambientato a cavallo tra la fine del 1800 e i primi quarant’anni del 1900, *The Rising of Bella Casey* è incentrato sulla vicenda privata della protagonista eponima narrata sullo sfondo della vicenda pubblica di un Paese sotto la dominazione britannica – due storie in apparenza non destinate ad incontrarsi ma in realtà fortemente unite l’una all’altra, al punto che si può parlare di necessità storica, ovvero della “complicata azione reciproca di circostanze storiche concrete nel loro processo di trasformazione, nel loro rapporto di *mutua dipendenza* con uomini concreti [...] che agiscono in modo individuale, secondo le personali passioni” (Lukács 1965, p. 65, enfasi mia). Gli aspetti menzionati di trasformazione e di mutua dipendenza sono fondamentali per la comprensione di un tipo di scrittura, quella di Mary Morrissy, che si colloca necessariamente *out of History*, e che al contempo si rivela essere anche *out of his-story*, ovvero *fuori di e in opposizione a* storie che reiterano categorie di pensiero patriarcali. Ne sono un esempio le numerose fonti storiche e storiografiche cui la scrittrice attinge per ricreare, almeno in parte, l’ambientazione – la Dublino protestante a cavallo tra Ottocento e Novecento – e soprattutto il mondo della protagonista, e in particolare il contesto

³ Diffusamente considerato ancora oggi il solo iniziatore del romanzo storico, Walter Scott in realtà riconobbe più volte il proprio debito nei confronti dell’amica e scrittrice Maria Edgeworth (1767-1849), con la quale intratteneva una fitta corrispondenza, le cui opere aveva letto e dalle quali trasse ispirazione per creare i capolavori che lo hanno consacrato a padre del romanzo storico. Si vedano, a tal proposito, la *General Preface* all’edizione di *Waverly* del 1829, e Cahalan (1983, capitoli 1 e 2).

⁴ L’auspicio dello studioso ungherese a epilogo del suo studio e l’idea di rinnovamento citata riecheggiano il concetto, più ampio, di ricordo inteso “non come riattivazione di tracce o di immagini fisse”, ma come “ricostruzione o ricostruzione immaginativa” di qualcosa avvenuta nel passato (cfr. F.C. Bartlett, *Remembering. A study in experimental and social psychology*, in Rossi 1991, p. 79 e n. 38, p. 91).

familiare dei Casey attorno al quale ruota l'intera vicenda.⁵ Fin da subito l'invenzione poetica si confronta con la musa del passato, senza però asservirsi ad essa (Walcott 1995, p. 371) e ambisce a legittimare una versione *altra* dei fatti, mentre va cercando un dialogo con la Storia (*History*) e con quel canone rappresentato da Shakespeare, Edgeworth, Scott, Dickens, Joyce, Virginia Woolf, le cui voci riecheggiano tra le pagine del romanzo, insieme ad altre voci *accanto* alle quali e *contro* le quali Morrissy fa sentire la propria. Una in particolare è la voce di Seán O'Casey, drammaturgo irlandese del secolo scorso e fratello della protagonista del romanzo. In un passo delle sue *Autobiographies*, O'Casey afferma che la morte della sorella avvenne "improvvisamente" nel 1908, sebbene la donna morì dieci anni più tardi, nel 1918, vittima della febbre spagnola, la terrificante pandemia influenzale che fece temere la fine del mondo tra il 1918 e il 1919.⁶ Uccisa prematuramente dalla penna del fratello, Bella viene letteralmente *written out of his-story*, cioè la storia di lui, Seán, in un resoconto fantasioso e molto discutibile dei fatti.⁷ L'esempio di Bella è uno tra tanti, e non è sicuramente un caso se negli ultimi trent'anni numerosi tentativi siano stati fatti per riesumare figure di donne che, nelle parole di Morrissy, sono andate "perse [...] tra le pieghe del tempo" (Morrissy 2013, p. 249). Dimenticate dalla Storia, o meglio *written out of History*, queste donne vengono restituite alla memoria attraverso romanzi storici, biografie, traduzioni, documentari, film, antologie e, naturalmente, grazie alle numerose riletture di grandi tragedie al femminile come *Antigone*, *Ecuba*, *Elena* o *Le Troiane*, per citare solo alcuni esempi. Si tratta di opere in cui la riscrittura della Storia può e serve a rendere "*deliberatamente* [...] visibili le strategie e le pratiche repressive insite nella struttura delle proprie forme narrative" (Chakrabarty 1995, p. 388, traduzione e enfasi mie), esplorando e talvolta appropriandosi di un mondo nuovo, quell'*underneath of history*⁸ ancora popolato da tante figure marginali. In tale ottica il romanzo storico può contrastare il potere dominante e patriarcale rimodulando il concetto di Storia (*History*) intesa come narrazione scientifica dei fatti (Ashcroft *et al.* 1995, p. 356) e, con esso, il concetto di soggetto storico di sesso maschile, autore e fautore incontrastato di *his-story*.⁹ Nel caso di Morrissy, tali priorità

⁵ In una nota al romanzo l'autrice scrive, a tal proposito: "I drew on Seán O'Casey's six volumes of autobiographies for inspiration in creating Bella's world. I read a great deal of background material while writing the novel [including] *Kildare Place: the History of the Church of Ireland Training College and College of Education, 1811-2012*, by Susan M. Parkes, *London's Women Teachers: Gender, Class and Feminism 1870-1930*, by Dina Copelman, and *Dublin Tenement Life, and Oral History*, by Kevin C. Kearns". Cfr. 'Acknowledgements' (Morrissy 2013).

⁶ Il riferimento è al titolo di uno studio a cura di Eugenia Tognotti (2002).

⁷ Della scarsa affidabilità degli scritti autobiografici di Seán O'Casey si sono occupati diversi studiosi esperti di letteratura irlandese. Ritenuto a lungo veritiero, il contenuto delle *Autobiographies* è, al contrario, il frutto della immaginazione fervida dello scrittore. Luoghi, nomi e date risentono in modo notevole di alterazioni da parte dell'autore, osserva a tal proposito Nicholas Greene, che descrive le *Autobiographies* come "freely inventive in style and substance [...] a heavily ornamental fantasia". O'Casey ricorre alla narrazione in terza persona per assecondare le proprie esigenze personali ed estetiche: "The past was reconceived throughout to correspond to the needs of the then present: the need to set old grudges, to justify opinions, to dramatise the story of the poor boy from the slums struggling towards creative fulfilment" (Greene 1999, pp. 113-14).

⁸ Ovvero, "quanto fino a oggi abbiamo ignorato o semplicemente sottovalutato". Cunard (1924, p. 20, trad. mia).

⁹ Cf. Carole Pateman, *The Sexual Contract* (1988), cit. Chakrabarty (1995, p. 385). Il riferimento è a quanto scrive il filosofo francese Michel Foucault, le cui teorie sono di particolare interesse per la critica femminista (per esempio la critica verso il concetto di verità in rapporto a quello di potere nella visione umanista della Storia). Per Foucault l'Uomo è considerato tradizionalmente come soggetto storico ed è

sono quanto mai evidenti e trovano espressione a partire dal titolo del romanzo, in quel polisemico *rising* in cui confluiscono diverse raffigurazioni dell'idea di rinascita.

2.1.1 *rising* di Bella Casey

La vicenda segue la caduta precipitosa, inesorabile e senza possibilità di riscatto di una donna di successo, che ama la letteratura, suona il pianoforte ed è devota al suo mestiere di insegnante; di fatto una presenza molto positiva nella vita dei suoi alunni e dei fratelli più piccoli, in particolar modo di Jack. L'incontro con il Reverendo Leeper, responsabile dell'istituto presso il quale Bella è impiegata, stravolge l'esistenza della donna, oggetto delle fantasie sessuali dell'uomo e poi vittima di diverse forme di abuso, che culminano con lo stupro e una gravidanza indesiderata. Bella si chiude in un silenzio fatto di sensi di colpa, rinuncia alla carriera e pone rimedio al torto subito sposando un uomo al quale fa credere di essere il padre del bambino (cap. 8).¹⁰ Compagno impeccabile e genitore amorevole, con il passare degli anni, però, il Caporale Nicholas Beaver si rivela un uomo molto diverso: frequenta altre donne, maltratta i figli, beve e usa violenza sulla moglie. Le mura domestiche celano un inferno dal quale Bella non riesce a fuggire, e quando i segni delle percosse rivelano una scomoda verità, la reazione di Jack è di sdegno e vergogna. Sentimenti incontrollabili, i suoi, che culminano con il rifiuto e che lo inducono a “far fuori” la sorella tra le pagine delle sue *Autobiographies*. Il processo, lungo e penoso, inizia al capitolo 10 del romanzo di Morrissy, in cui si inserisce la voce di Seán, accompagnata dalla voce in terza persona del narratore onnisciente: sulla pagina, questa sezione si distingue tipograficamente per l'uso di un carattere diverso, *Arial*, un tratto severo che replica il tono cupo e altrettanto austero della narrazione, e che si contrappone nettamente al *Gill Sans MT* dei restanti capitoli. Il capitolo 10 è ambientato nel quartiere di Battersea a Londra, nel 1935. La Bella reale è chiaramente già morta, ma Seán è alle prese con la stesura della propria biografia:

He is trying to write the story of his life, a portrait of the artist as a young man. But before the artist, there was the child, the father of the man. Long before he had been Seán O'Casey, scribe and playwright, he had been Jack Casey, the boy with two mothers. There was the woman who had borne him, who had, as far as he was concerned, blown the very life into him [...]. And then there was Bella [...] What a beauty she had been! [...] He can see her, in his mind's eye [...] That Bella cannot be resurrected. When he tries to call her up, it is the wretched Mrs Beaver who appears, the charwoman with the ruined hands, her palms always outstretched for coin, as if every penny weighed. Raising Bella is like trying to polish silver. He rubs and buffs and polishes but what he comes away with is grime. (Morrissy 2013, pp. 130-131).

Diverse pagine più avanti, a epilogo di una lotta impari col ricordo ossessionante della propria infanzia e dopo aver trascorso un'intera giornata davanti alla macchina da scrivere, Seán cede alla rabbia e, frustrato, manda tutto all'aria. Da ore rievoca immagini angoscianti e spesso confuse di un passato opprimente e mai compreso, ma poi rassegnato

proprio l'abilità di mettere in discussione un tale assunto che può rappresentare terreno fertile per chi studia la storia delle donne. Cfr. Foucault (1970, 1977); Martin (1982, pp. 12-13).

¹⁰ Il titolo del cap. 8, “Manouvres”, è significativo perché identifica la risoluzione di Bella in termini quasi militaristici di autodifesa, sottolineando al contempo l'aspetto del sotterfugio (*manoeuvre*), reiterato più volte nel corso del romanzo e riecheggiato nel senso di colpa che la donna si porterà dietro fino all'ultimo dei suoi giorni, come se lo stupro subito e la menzogna del matrimonio fossero il suo “peccato originale” (“The Original Sin” è, non a caso, il titolo di uno dei capitoli più importanti).

si rimette al lavoro (Morrissy 2013, p. 170). A questo punto la voce narrante cambia, e con essa cambia anche il segno grafico: Morrissy dà spazio alla storia di Bella (capitoli 11-18), che si interrompe nuovamente al capitolo 19, in cui si ritorna a Seán e al momento faticoso dell'omicidio della sorella, quell'episodio che in fin dei conti costituisce il pretesto narrativo della scrittrice.

Il capitolo 19 riprende il tono e l'atmosfera del capitolo 10 mentre segue il flusso di una coscienza tormentata, prigioniera del dilemma dello Seán uomo e artista. L'ambientazione, questa volta, è Totnes, la cittadina nella contea inglese del Devon in cui O'Casey si è trasferito da qualche tempo. Corre l'anno 1943 e lo scrittore è ancora alle prese con la stesura della propria biografia; costante e doloroso è il ricordo della sorella:

In the midst of the whimpering, there she was, starkly stretched out on the family bed, the clothes still disordered, part of her breast showing over the edge of a coarse shift made out of a flour sack. [...] All that had to be done was to get rid of her as quick as he could...".
(Morrissy 2013, p. 267, enfasi mia)

Questa immagine apre il capitolo, anticipandone l'esito, ovvero la rimozione brutale di Bella dall'autobiografia di Seán (*his-story*). Scrive Morrissy:

There. The deed is done. *He feels like a monster*. His eyelids are on fire [...] Now, as then, he cannot bear Bella's life, or her living of it [...]. He has played the magisterial god and *chopped a decade from her sentence*. *With one stroke of his gavel, he has rendered Bella dead – again* [...]. He stares down at *his assassin hands*. (Morrissy 2013, p. 268, enfasi mia)

L'uso del verbo *chopped* rivela come agli occhi della scrittrice quel gesto è degno di un carnefice, o meglio di un "mostro" (*a monster*) che si sente onnipotente (*the magisterial god*) al punto da sentenziare su tutto, indiscusso. A ciò si riferisce l'espressione *her sentence*, la "sentenza di lei", ovvero la condanna, per Bella, ad un'esistenza miserabile – condizione inaccettabile per Seán, che vi pone fine riducendo drasticamente di dieci anni la vita della sorella, con un taglio netto (*he chopped*), e con un colpo secco del suo maglietta (*one stroke of his gavel*). *Her sentence* è da intendersi anche come "una frase" su Bella o addirittura di Bella, dapprima inserita ma poi, presumibilmente omessa da O'Casey negli scritti autobiografici, una frase che nella sua brevità è metafora dell'altrettanto breve e insignificante vita della donna. La crudele e eccessivamente arbitraria licenza poetica di Seán riporta la narrazione indietro al 1908, all'anno in cui Bella entrò di fatto nella fase forse peggiore di una vita già fin troppo dura: Beaver contrae la sifilide e viene rinchiuso in un istituto di cura dove il suo stato di salute degenera al punto che l'uomo dimentica il passato (cap. 17). Bella, intanto, cade in miseria e finisce a vivere nei famigerati *tenements*, grandi complessi popolari occupati per lo più da cattolici, coi quali lei, fervente protestante, non vuole né riesce a integrarsi. Morirà, come già osservato, nel 1918.

2.2. *The Rising of Bella Casey: Storia e storie*

Nel romanzo le storie minori di chi vive dietro le quinte della Storia si intrecciano con quelle di *fiction*, spesso cedendo il passo ai fatti della grande Storia che irrompono violentemente e che talvolta trasformano l'esistenza dei personaggi. Non è un caso, ad esempio, che *The Rising of Bella Casey* si apra sul lunedì di Pasqua del 1916 – "Easter Monday, 1916" è il titolo del primo capitolo – mentre è in corso, a Dublino, l'insurrezione che porta il nome di *Easter Rising*, un momento cruciale nella storia del Paese. Nell'immaginario collettivo dell'Irlanda nazionalista l'impresa costituisce una sorta di

mito fondativo della nazione odierna culminata nella proclamazione dell'indipendenza del popolo irlandese – *Poblachtnah Éireann* – che poi diventerà la prima Costituzione dello Stato Libero e, più avanti, della Repubblica d'Irlanda. Ancora oggi, i fatti accaduti in quella settimana costituiscono oggetto di dibattito e scontro tra politici e intellettuali come attestano le polemiche che hanno accompagnato i preparativi per il primo centenario della rivolta, nel 2016 (Harrison 2015; O'Hagan 2016). La controversia è legata in parte alle interpretazioni contraddittorie, seppur autorevoli, degli eventi, di quanto li precedette, del loro svolgimento e del loro esito, visti attraverso gli occhi mai completamente innocenti degli storici,¹¹ ma è anche retaggio delle mutevoli reazioni da parte dell'opinione pubblica in Irlanda nell'anno stesso in cui si verificarono quei fatti.

Nella Storia del Paese il 1916 rappresenta una *contested date* legata sì alla memoria dell'Insurrezione, ma anche a quella del contributo di tanti giovani irlandesi che arruolatisi nell'esercito (per fedeltà alla monarchia o per garantirsi uno stipendio) persero la vita durante la Grande Guerra al fianco delle truppe inglesi, in particolar modo nel corso della Battaglia della Somme, nel luglio del 1916. Innegabile oggi il dovere di riconoscere il diritto alla memoria per le due comunità in Irlanda, e non è un caso che il romanzo di Morrissy si soffermi a riflettere sulle origini di una ferita ancora aperta – chi partì al fronte fu accusato di tradimento dai nazionalisti irlandesi, e chi lottò per l'indipendenza del Paese fu ugualmente considerato un traditore dai sostenitori della Corona. Il legame tra i due avvenimenti storici è inscindibile: lo scoppio del primo conflitto mondiale e l'entrata in guerra dell'Inghilterra nel 1914 videro un imponente schieramento di truppe alleate al fronte, e questo creò il presupposto per l'Insurrezione di Dublino nell'aprile del 1916. L'impresa ottenne scarsi consensi al principio – per alcuni si trattava della cronaca di una morte annunciata, data la disorganizzazione dei pochi insorti, male armati rispetto alle truppe inglesi, ben equipaggiate militarmente e strategicamente – ma presto l'opinione pubblica cambiò in modo radicale.¹² Richiamati dal fronte, i soldati inglesi avviarono una violenta repressione che culminò con l'arresto, la condanna a morte e l'esecuzione in pubblico dei capi dell'Insurrezione, a detrimento di chi aveva intravisto in quella missione la soluzione a secoli di oppressione imperialista inglese. Per effetto dell'intervento militare inglese, la rivolta divenne a quel punto un'impresa eroica, che era servita a sancire “il diritto alla sovranità del popolo irlandese”, finalmente autore e fautore della propria Storia (Foster 1988, p. 597). Quel *Rising* innalzava allo status di martiri uomini uccisi dagli inglesi perché considerati “ribelli” (Cahalan 1983, p. 41) determinati a non farsi sfuggire un'occasione storica di purificazione e redenzione collettiva. In tal senso i fatti della settimana di Pasqua rappresentavano un *rising* anche per la Nuova Irlanda, figlia di una lotta eroica combattuta da uomini e donne di coraggio e votati alla causa nazionalista. La congruenza di due immagini del sacrificio, una chiaramente secolare, l'altra marcatamente religiosa e legata all'iconografia pasquale della passione e della resurrezione del Cristo, era puntualmente rievocata da uno degli organizzatori dell'Insurrezione, Patrick Pearse, paladino di quell'*unselfing* pubblico e condiviso che alimentava la ricerca volontaria del martirio da parte degli insorti (Foster 1988, p. 477). Ancora oggi nella retorica nazionalista permane una corrispondenza analoga confermata, ad esempio, dal fatto che l'anniversario dell'Insurrezione viene celebrato non nel giorno in cui il *Rising* ebbe effettivamente inizio, il 24 aprile, ma nel Lunedì dell'Angelo.

¹¹ Si vedano a tal proposito: Kearney (2006, pp. 36-39); Townsend (2006); Kiberd (2012, 2016).

¹²Cf. Foster (1988, pp. 477-484); (Somerset Fry 1988, p. 292). Le cifre parlano di 64 ribelli uccisi, 134 morti tra le fila inglesi o filo inglesi, e tra le vittime anche 220 civili, uccisi e 600 feriti.

Non tutti gli irlandesi condividono né condividevano allora questa versione della Storia. Per alcuni l'Insurrezione era di fatto *una ribellione*, un atto indebito contro il governo centrale inglese che porterà a una svolta politica, determinando, nel 1921, la spaccatura in due dell'Irlanda (*Partition*) e la nascita della provincia denominata Northern Ireland (1922), annessa al Regno Unito e con capitale Belfast, ultimo baluardo per la *Ascendancy* anglo-irlandese che difendeva la sovranità inglese nell'Isola. La *loro* Nuova Irlanda, fatta di ventisei e non di trentadue contee, non era la stessa per la quale, nel 1916, si era combattuta una guerra in strada. Per gli abitanti di Dublino, primi testimoni dell'Insurrezione, la rivendicazione nazionalista era principalmente causa di un'enorme devastazione e di forti disagi, sempre più gravi con il passare dei giorni. Reagendo negativamente alla carenza di derrate e all'interruzione del trasporto pubblico, quei "Dubliners" videro nel *Rising* tutt'altro che una rinascita; per loro quella lotta non aveva niente di eroico, men che meno di santo.¹³ Il poeta W.B. Yeats l'avrebbe definita "a casual comedy" (Yeats 1999, p. 178) e Starry, uno dei personaggi nel romanzo di Morrissy, la considera persino "uno scherzo" (*some kind of caper*) o al meglio "lo spettacolino di una compagnia teatrale itinerante" (*a crowd of travelling players putting on a free theatrical*, Morrissy 2013, p. 8). Quanto a Bella Casey, doveva trattarsi semplicemente di "una scaramuccia", *a skirmish*, come recita la versione originale, riecheggiando, a mio avviso non a caso, il 59° capitolo in *Waverly* di Walter Scott (1814), intitolato, per l'appunto "A skirmish", in cui si parla della disfatta delle truppe scozzesi al confine con l'Inghilterra nel 1745 (Scott 1945).

Si apre così *The Rising of Bella Casey*:

"A skirmish", Bella Beaver declared *with more certitude than she felt*. "That's all it is".
 "They said it was a rising", her daughter, Babsie, shot back. "Isn't it what they call it, Starry?
 [...] The Post Office no longer belongs to us ... it's the headquarters of the New Ireland".
 "The New Ireland", Mrs Beaver repeated *wonderingly*. Then she retreated to her original position. "It's a skirmish, that's all" (Morrissy 2013, pp. 7, 9, enfasi mia).

"A skirmish", dunque, "una scaramuccia e niente più", è la definizione degli eventi reiterata da Bella nel corso del romanzo, riflesso di quel sentimento diffuso di sospetto e ostilità frammisto a perplessità. La donna sembra esserne poco convinta ("*wonderingly ... Bella declared, with more certitude than she felt*"), ignara, come tanti, della reale portata degli eventi ma anche consapevole del suo essere alla periferia di un'Irlanda che per quanto nuova non è la *sua* Irlanda. La marginalità interiorizzata dalla protagonista non la mette al riparo dall'incedere della Storia, dal primo conflitto mondiale (un figlio e un fratello si arruolano e partono al fronte), dalla causa nazionalista (abbracciata da Jack, che cambia il proprio nome nell'equivalente gaelico di Seán Ó Cathasaigh/O'Casey), dalla febbre spagnola di cui morirà, dalla guerriglia in strada. Nella *sua* Dublino lo scenario è desolante – "All shattered up [...] a pile of smoking rubble [...] windows all blown in", e non mancano i *looters*, gli sciacalli che, approfittando della confusione generale, fanno

¹³ Se la reazione immediata ai fatti della Settimana di Pasqua del 1916 fu perlopiù negativa, la violenza della repressione e delle esecuzioni in pubblico, all'indomani del *Rising*, produsse effetti inattesi e incalcolabili: incrementò il numero di militanti per la causa nazionalista, inasprì l'odio generale verso gli inglesi e trovò grande sostegno da parte di figure eminenti del panorama letterario e culturale del tempo. Il caso più emblematico è sicuramente quello di W.B. Yeats, autore della poesia qui citata *Easter 1916*, considerata un monumento ai morti del *Rising* e per certi versi un manifesto politico nazionalista, sebbene Yeats non l'avesse intesa in quei termini (la poesia fu scritta nel 1916 ma non venne pubblicata prima del 1920 (Yeats 1999, pp. 176-178).

razzia nei negozi e nelle case abbandonate (Morrissy 2013, p. 9).¹⁴ Bella ascolta i racconti accorati delle vicine di casa, determinata a non farsi coinvolgere dai loro pettegolezzi, noncurante delle priorità altrui, e ansiosa soltanto di uscire per procurare da mangiare per sé e per i propri figli:

After two days behind closed doors, there wasn't a morsel left in the house and they were reduced to tea grounds used twice over and drunk black. *She would have to venture out.* (Morrissy 2013, p. 10, enfasi mia)

Ha inizio in questa atmosfera di guerra una narrazione che non vuole essere semplicemente storiografica o biografica, la cui temporalità è ciclica, e non convenzionalmente lineare: il romanzo si apre nel 1916 e si chiude, dopo ventitré vorticosi capitoli, nel 1916-1918.¹⁵ Si tratta di una forma di “negazione della negazione” che riflette una visione cosmica della vita secondo la quale l’apertura al dialogo, e non più la Storia, è il teatro delle azioni umane (Panikkar 2002, p. 38), ed è in ciò che risiede la prospettiva di rinascita e di vero riscatto da un passato tormentato, oscuro, ambiguo – spesso “troppo doloroso per essere ricordato”.¹⁶ Il lavoro della scrittrice si fa estenuante, e incessante è il suo negoziare tra fatto (*History*) e finzione (*his-story*), possibilmente senza “sporcarsi le mani” né avere rimorsi, proprio come accade a Seán, che avendo eliminato Bella dalla propria biografia:

He rises and pads blindly downstairs and into the kitchen. He stops over the Belfast Sink, deep as a trough, and turns on the tap. Cupping his fingers under the cold flow he splashes his face; *it brings no relief.* [...] When he straightens he is assailed by a lurid crimson bloom. A blood-shot vision. (Morrissy 2013, p. 300)

È questa la visione del sangue di Bella, una colpa gravosa sulla coscienza del suo carnefice – *and no wonder after what he has done* – aggiunge Morrissy, testimone in quanto lettrice di O’Casey di quella terrificante omissione nell’autobiografia di Seán. E lui, liberatosi di quel peso insopportabile – “Steady, he tells himself. It’s a mercy killing. He has put Bella out of *his* misery” – ritorna al piano di sopra, alla sua macchina da scrivere; come se niente fosse estrae il foglio e, compiaciuto, ne legge i contenuti (Morrissy 2013, pp. 300-301).

¹⁴Lo sciacallaggio narrato da Morrissy era un fenomeno assai diffuso. A tal proposito è interessante il resoconto dell’assalto a una rivendita di giocattoli e a una drogheria, seguito da altri episodi di razzia in negozi di scarpe, abbigliamento e in diverse gioiellerie riportato da Somerset Fry (1989, p. 289).

¹⁵Il capitolo 23, intitolato “The Family Silver”, si apre con Bella che suona *Moonlight Sonata* di Beethoven, riprendendo la narrazione dal punto in cui si era interrotta alla fine del primo capitolo, in cui la protagonista è al pianoforte, intenta a eseguire il medesimo “sombre [...] dead march tempo” (p. 21). A epilogo del primo capitolo quella melodia funerea annuncia al contempo una fine e un nuovo inizio: “She closed her eyes and let her creaking fingers lead her blindly back, back to the beginning of their story” (p. 22). La fine annunciata di una storia coincide con l’inizio di un’altra, secondo un ordine ciclico e un fluire inarrestabile del tempo che caratterizza l’intera narrazione.

¹⁶Bella si rifiuta di evocare il passato e poco prima di morire è ancora ferma sulle sue convinzioni: “She would not dwell on sorry *history* for it was a wound to her” (p. 8, enfasi mia). Quella “ferita” guarisce solo alla fine del romanzo, quando la protagonista fa i conti con il proprio passato, perdonandolo – condizione ultima della rinascita di Bella (pp. 350-351).

3. His-story, her-story

Diversi episodi, nel romanzo, ritraggono una Bella inesorabilmente cancellata da *his-stories*: il Rev. Leeper, per esempio, riesce nel suo intento di mettere fine alla carriera della donna raccontando falsità sul suo conto alle quali, però, tutti danno credito (capitoli 6 e 7). Vi è poi la vicenda di Nicholas Beaver, il marito della protagonista. Al capitolo 17, intitolato “New Spectacles” (“Un nuovo paio di occhiali”, ma anche “Nuovi scenari”), il militare inglese, nel frattempo divenuto un essere violento e pericoloso, viene visitato da uno specialista che ne diagnosticherà la G.P.I., la *general paralysis of the insane*, o sifilide cerebrale, un’infezione del cervello che si manifesta in soggetti con sifilide non curata da molti anni,¹⁷ condizione inguaribile al tempo e per la quale il Caporale verrà ricoverato in una struttura per malati mentali. Nella scena il paziente è già intrappolato in un momento ben preciso del proprio passato:

‘What year is it? The doctor demanded.
 ‘1889, Sir,’ Nick said. The year they were married, Bella thought.
 ‘And where are we, good man?’
 ‘South Camp, Aldershot, Sir.’
 [...]
 ‘And this lady, my good man, who is she?’
 Nick turned his head and looked quizzically at Bella. What he saw was a patchwork of his own handiwork – a yellow eye, a cracked tooth.
 ‘Some doxy, sir, if you’ll pardon me. Camp is full of them’. (Morrissy 2013, p. 244)

Nick non riconosce la moglie: ai suoi occhi quella donna con un occhio pesto e un dente spezzato potrebbe essere “una sgualdrina come tante se ne vedono in caserma” perché la memoria dell’uomo, ora malato, è ferma all’anno del matrimonio con Bella. Beaver ha già cancellato ogni ricordo di lei, e nel dimenticarla la ha relegata, letteralmente e ancora una volta, *out of his-story*. Tre mesi più tardi, nel giorno della sua prima visita al marito presso la struttura dove è rinchiuso da tempo, Bella viene identificata non con il proprio nome, ma con quello di lui, “*his name*”:

‘I am here to see my husband, she said.
 ‘Name?’
 ‘Nicholas Beaver’. *His name was her only identification in this place.* (Morrissy 2013, p. 254, enfasi mia)

Volutamente ambigua, in questo esempio, la lingua tradisce il parlante, e allo stesso modo anche la memoria risulta essere traditrice, un meccanismo *antihistorical* e imperfetto che si può inceppare e che non è in grado di registrare con fedeltà fatti realmente accaduti. Ne consegue che la Storia, affidandosi alla memoria per essere tramandata e compresa, non può garantire alcuna conoscenza scientifica del passato, né sarà possibile una sua ricostruzione completamente attendibile. Necessaria diventa in tal senso la trasformazione e reinterpretazione della Storia, in una visione organica della vita dell’individuo e del suo rapporto con il tempo. Nel romanzo di Morrissy questa forma di rinnovamento si attua per mezzo del *rising* di Bella, finalmente restituita alla memoria popolare, protagonista della propria vicenda, *her story*, ora soggetto attivo e non più esclusivamente vittima

¹⁷ La malattia ha una fase asintomatica, seguita da una fase, l’ultima, fortemente sintomatica; i sintomi manifestati da Nick comprendono confusione, demenza, irritabilità, declino mentale e disturbi visivi.

dell'oppressione altrui,¹⁸ artefice dei propri errori, responsabile delle proprie idiosincrasie e delle proprie debolezze:

The world, both big and small, had changed around *her*, but *she* would not budge. *She* had set her mind against it ... [*She*] remained constant despite *her* circumstances. The paradox of it was that *she* was more herself [now] than *she* had ever been (Morrissy 2013, p. 284, enfasi mia).

La valenza del pronome personale *she* e del possessivo *her*, reiterati più volte, è inequivocabile, ed è questa forma di legittimazione di una versione altra dei fatti – *her story* – che sulla pagina riflette il *rising* della protagonista, della sua storia, e della storia di lei narrata da Morrissy. La ricostruzione storica intentata dalla scrittrice riconosce la vita in quanto “esperienza” di un soggetto storico concreto, ed è anacronistica perché non si cura di fatti reali o “curiosi”, per dirla con Andrea Camilleri, ma fa sì che la lettura “possa spingere sui tempi nostri” (Sestu 2013). E i nostri tempi, quelli di cui parla più direttamente Morrissy, devono ancora fare i conti con il proprio passato per affrontare e comprendere il presente. Emblematico è il ricordo dei fatti del 1916, e ancor più l'episodio dello stupro al cap. 6, di fatto un artificio storico, eco di una storia che attende di essere scritta, oggi condivisa da tante donne, vittime di violenze e abusi da parte di uomini al di sopra di ogni sospetto.

4. Conclusioni

La narrazione storica contemporanea nasce dal confronto con un modello letterario la cui permanenza è frutto del suo adattamento alle esigenze e alle priorità estetiche e morali del presente. Il fine del romanzo storico non è più la ricerca o l'affermazione di una versione definitiva di fatti del passato, quanto piuttosto l'esplorazione di territori che consentano l'inclusione di soggetti non storici, o parzialmente tali. Sono questi i protagonisti di storie raccontate *out of History*. Se già con i primi scrittori del genere l'eroe è un personaggio secondario che “impersona efficacemente l'intima vita e le grandi correnti che muovono un popolo” (Lukács 1965, p. 442), con il romanzo storico contemporaneo, di sicuro nell'uso che Morrissy fa del genere, il soggetto storico diviene anche, e soprattutto, artefice di storie *out of his-story*. La storia di Bella, *her story*, emerge da un lungo silenzio oltre il quale la protagonista trova spazio per dare espressione alla propria coscienza. Il rapporto con la Storia – *History* e *his-story* – non si fa meno complesso, ma la nostra comprensione di essa si trasforma e, inevitabilmente, ci trasforma.

¹⁸ A tal proposito è interessante notare, con Lerner che “il fatto di considerare le donne come vittime di oppressione serve solo a rinforzare uno schema maschile di valori che nelle donne identifica un modello standard di vittima oppresse. La vera storia delle donne è la storia del loro esistere all'interno di un mondo dominato dagli uomini, secondo i termini stabiliti dagli uomini. La questione dell'oppressione non incoraggia la narrazione di quella storia, e in tal senso rimane uno strumento inefficace nelle mani dello storico” (1975, p. 7, trad. mia).

Bionota: Loredana Salis (MA, PhD presso la Ulster University) è ricercatrice di letteratura inglese presso il Dipartimento di Scienze Umanistiche e Sociali dell'Università di Sassari. Si è occupata della rilettura in chiave contemporanea del mito greco (Pellegrini, 2009) e della letteratura dell'emigrazione (CSP, 2010) con particolare attenzione al contesto irlandese. I suoi interessi di ricerca comprendono gender (ed) ed exile narratives, la rimediazione e l'adattamento del canone. Ha pubblicato articoli su Marlowe, Gaskell, H. Martineau, Edna O'Brien, Marina Carr, Frank McGuinness, Mary Morrissy e Seamus Heaney. Ha collaborato all'edizione italiana delle opere teatrali di Dickens (Angelica, 2013) e di testi inediti di W.B. Yeats (Aracne, 2015), e di recente ha pubblicato l'edizione critica delle *Lettere dal carcere* di Constance Markievicz (Angelica 2017).

Recapito autore/i: lsalis@uniss.it

Riferimenti bibliografici

- Ashcroft B., Griffiths G. and Tiffin H. (eds). 1995, *The Postcolonial Studies Reader*, Routledge, London.
- Cahalan J. 1983, *Great Hatred, Little Room: the Irish Historical Novel*, Gill and Macmillan, London.
- Chakrabarty D. 1995, *Postcoloniality and the Artifice of History*, in Ashcroft B., Griffiths G. and Tiffin H. (eds), *The Postcolonial Studies Reader*, Routledge, London, pp. 383-388.
- Cunard N. 1924, *Negro Anthology: an anthology 1931-1933*, Wishart & Co., London.
- Eisler R. 1987, *The Chalice and the Blade. Our History, our Future*, HarperCollins, San Francisco.
- Eisler R. 1995, *Sacred Pleasure. Sex, Myth and Politics of the Body*, HarperCollins, San Francisco.
- Foster R. 1988, *Modern Ireland 1600-1972*, Penguin, London.
- Foucault M. 1970, *The Order of Things: Introduction to the Archaeology of the Human Sciences*, Vintage Books, New York.
- Foucault M. 1977, *Nietzsche, Genealogy, History*, in *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews by Michel Foucault*, edited and transl. by Donald F. Couchard and Sherry Simon, Cornell University Press, Ithaca, pp. 139-64.
- Gimbutas M., 1989, *The Language of the Goddess*, Harper and Row, San Francisco.
- Greene N. 1999, *The Politics of Irish Drama: plays in context from Boucicault to Friel*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Harrison S. 2015, *Who owns the legacy of 1916 Easter Rising?* <http://www.bbc.com/news/world-europe-35090298> (10.05.2016)
- Huyssen A. 2003, *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford University Press, Stanford-CA.
- Kearney R. 2006, *Myth and Martyrdom: Foundational Symbols in Irish Republicanism*, in Kearney R. *Navigations: Collected Irish Essays, 1976-2006*, The Lilliput Press, Dublin, pp. 32-47.
- Kiberd D. 2012, *The Myths of Easter 1916 – and the Truth*, in “An Sionnach Fionn”, <https://ansionnachfionn.com/2012/04/08/the-myths-of-easter-1916-and-the-truth/> (23.01.2016).
- Kiberd D. 2014, *Myths surrounding Easter 1916 and the first World War seem identical by now. Joint commemorations offer a new opportunity*, in “The Irish Times”, 18/04/2014, <https://www.irishtimes.com/news/politics/myths-surrounding-easter-1916-and-the-first-world-war-seem-identical-by-now-1.1765552> (20.01.2016).
- Lerner G. 1975, *Placing Women in History: Definitions and Challenges*, in “Feminist Studies” 3 [1/2], pp. 5-14, <http://www.jstor.org/stable/3518951> (20.01.2016).
- Lukács G. 1965, *Il romanzo storico*, Einaudi, Torino, intr. di Cesare Cases, trad. it. di, a cura di Eraldo Artaud, titolo originale: *Istoričeskijroman*, 1957.
- Martin B. 1982, *Feminism, Criticism, and Foucault*, in “New German Critique” 27, pp. 3-30, <http://www.jstor.org/stable/487982> (28.10.2017).
- Morrissy M. 2013, *The Rising of Bella Casey*, Brandon Press, Dublin.
- O’Hagan S. 2016, *Contested legacy: echoes of the Easter Rising*, in “The Guardian”, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/jan/21/contested-legacy-echoes-of-the-easter-rising-1916-centenary-ireland> (20.10.2017).
- Panikkar R. 2002, *Pace e interculturalità. Una riflessione filosofica*, a cura di Milena Carrara Pavan, Jaca Book, Milano.
- Ricoeur P. 2004, *Ricordare, dimenticare, perdonare. L’enigma del passato*, Il Mulino, Bologna, introd. di Remo Bodei, trad. it. di Nicoletta Salomon.
- Ricoeur P. 2000, *La mémoire, l’histoire, l’oubli*, Éditions du Seuil, Paris.
- Rossi P. 1991, *Il passato, la memoria, l’oblio*, Il Mulino, Bologna.
- Scott W. 1945, *Waverly*, Mondadori, Milano, trad. it. di Corrado Alvaro.
- Sestu S. 2013, *Le donne emancipate di Camilleri*, <http://www.globalist.it/culture/articolo/44012/le-donne-emancipate-di-andrea-camilleri.html> (4.01.2016).
- Somers Fry P. and Somers Fry F. 1988, *A History of Ireland*, Routledge, London.
- Tognotti E. 2002, *La “spagnola” in Italia. Storia dell’influenza che fece temere la fine del mondo (1918-19)*, Franco Angeli, Milano.
- Townsend C. 2006, *Easter 1916: The Irish Rebellion*, Penguin, Harmondsworth.
- Walcott D. 1995, *The Muse of History*, in Ashcroft, B., Griffiths G. and Tiffin H. (eds), *The Postcolonial Studies Reader*, Routledge, London, pp. 370-374.
- White H. 1995, *Introduction. Part XI. History*, in Ashcroft, B., Griffiths G. and Tiffin H. (eds), *The Postcolonial Studies Reader*, Routledge, London, p. 355.
- Yeats W.B. 1999, *Collected Poems*, Vintage, London.