



Fiorenzo Fantaccini – *Università di Firenze*

Forme e gerghi della metropoli: *The Commitments* di Roddy Doyle

fiorenzo.fantaccini@unifi.it

Funk off, said Deco.
R. Doyle, *The Commitments*

A temi storicamente ricorrenti quali un fortissimo *sense of place* e un'ambientazione prevalentemente rurale, la narrativa irlandese contemporanea affianca *setting* metropolitani e un deciso e consapevole *sense of language*. Esempi emblematici e profondamente significativi di questa tendenza sono i romanzi di Roddy Doyle (1958-), nei quali alla tradizionale e spesso idilliaca descrizione del paesaggio irlandese si sostituisce la cruda rappresentazione di spazi cittadino-proletari e marginali popolati da personaggi la cui identità trova forma e consistenza soprattutto nella caratterizzazione linguistica. Programmaticamente, infatti, Doyle ha affermato: “I want the characters and the way they speak to do as much description and to build as much atmosphere” (Shone 1993: 11). Questa presenza emerge prepotente nelle opere che costituiscono la cosiddetta *Barrytown Trilogy*¹, in cui viene ritratto il mondo di un fittizio sobborgo dublinese (che in realtà corrisponde a Kilbarrack, dove Doyle è nato) abitato da una variegata ‘comunità proletaria’.

Il presente contributo analizza forme e gerghi in *The Commitments*, rappresentazione linguistica di un gruppo di giovanissimi dublinesi che tentano di imporsi come musicisti *soul*. Si tratta di un testo che i critici dell'isola hanno poco apprezzato, rigettando la descrizione eccessivamente realistica del ‘contesto’ urbano della capitale, nonché il suo fondarsi formalmente sull'uso prevalente – talvolta quasi esclusivo – del dialogo, e quindi la sua presunta ecces-

¹ *The Commitments* (1987), London, Minerva, 1990; *The Snapper* (1990), London, Minerva 1994; *The Van* (1991), London, Minerva, 1993. I riferimenti a *The Commitments* verranno inseriti nel testo con l'indicazione della pagine in calce alla citazione.

siva facilità di lettura ². A nostro avviso, invece, il romanzo dello scrittore dublinese risulta tentativo riuscito e solo apparentemente facile di raccontare una realtà dove il significativo niente o quasi accade, i cui tratti caratteristici sono una vitalità e una 'diversità di lingua' che ad essa conferiscono spessore e dignità. Non solo in *The Commitments* ma anche nelle altre sue opere, Doyle è riuscito a codificare un linguaggio che viveva e vive tutt'oggi solamente nella sua forma orale. Spesso considerato come eccessivamente rozzo e volgare, esso è molto diverso da quello *standard*, non solo britannico o nordamericano ³, ma anche dallo *standard Hiberno-English*, con ciò intendendosi la varietà 'alta' del dialetto dublinese.

La forma di narrazione predominante in *The Commitments* è, dunque, quella dialogica diretta attraverso la quale i vari elementi narrativi si sviluppano simultaneamente a livello di *plot*, di presentazione e caratterizzazione dei personaggi. Doyle non interviene quasi mai per descrivere paesaggi o situazioni, intessendo la sua trama narrativa attraverso la polifonia conversazionale dei protagonisti. Ciò contribuisce a rendere decisamente concreta la rappresentazione della realtà giovanile della *working-class* dublinese. Un romanzo, tuttavia, rimane ovviamente un'opera di finzione, con l'inevitabile adozione di particolari strategie e convenzioni letterarie. L'abilità dello scrittore sta nel riuscire a sfruttare per 'ingannare' il lettore, dandogli l'impressione di proporre uno specchio quasi perfetto della realtà ⁴. Secondo Walter Allen "like any other artist, the novelist is a maker. He is making an imitation, an imitation of the life of man on earth. He is making, it might be said, a working model of life as

² Si leggano, ad esempio: l'articolo di Michael Smith, che osserva: "Within an Irish context, Roddy Doyle is not so much a writer of fiction as a social phenomenon. To judge him as a novelist -- in traditional or modernist terms of refinement of technique, characterization, plotting, exploration of theme, etc. -- would produce little of interest to those who concern themselves with such things. He knows that his books are hugely popular and sell extremely well. He knows, too, that he has won the Booker Prize (to the envy, let's be honest, of many members of the Irish literary fraternity and sorority), that he has been lavishly lauded by the British 'literati', and that he has achieved celebrity status, at least here and in Britain. He and his manager are well pleased with how things have gone" ("Defamation of a Social Class", *The Irish Times*, 30 March 1996); le parole di Lorchan Roche: "I regard Doyle's phoney working-class credentials a real smoke screen, hiding the fact that he is milking a very tired routine [...] Doyle is unfailingly populist, all-too likeable, oh so easy to understand. He takes no risk in terms of style, form or convention" (*The Irish Independent*, 25 September 1993); il giudizio di Bill Graham: "his rapid-fire, and generally profane dialogue is patronizing in the extreme" (recensione a *The Commitments*, *Hot Press*, vol. 11, n. 2, 2 July 1987).

³ Cfr. Gabriella Del Lungo Camiciotti, *Introduzione alla storia della lingua inglese*, Milano, Mursia, 1994, la quale afferma che sono queste le varietà che costituiscono i principali modelli attuali di "lingua inglese standard" (p. 11).

⁴ Sul 'realismo' della lingua doyliana si veda Kirk 2000.

he sees and feels it”; quindi, per quanto realistico, quest “working model of life”, in ogni sua parola possiede “a selective and purposive nature that is quite different from the haphazard and arbitrary quality of life itself” (cit. in Page 1990: 1). Tale criterio selettivo e finalistico si riscontra innanzitutto nelle conversazioni ricreate sulla pagina scritta, giacché, sostiene Nicholas Page (Page 1990: 7), vi sono perlomeno tre ragioni in virtù delle quali inevitabilmente sussiste un divario con quelle che avvengono nella realtà: la frequente ambiguità della lingua parlata; il fatto che buona parte delle informazioni viene espressa dalla componente fonologica; infine la casualità degli argomenti di conversazione e la non programmazione dei discorsi. A nostro parere Doyle è riuscito a ridurre alcune di queste divergenze.

David Crystal e Derek Davy osservano che gran parte delle ambiguità tipiche delle conversazioni reali scaturiscono essenzialmente dal fatto che sovente i parlanti si basano implicitamente su informazioni derivanti dall'immediato contesto extralinguistico. Tali informazioni devono però essere rese esplicite nei dialoghi scritti che altrimenti non avrebbero senso (Crystal & Davy 1980: 102). Ed è per questo dunque che, nonostante sia fermamente determinato a mantenere il proprio ruolo di narratore assente, Doyle è talvolta costretto a intervenire per poter ricostruire quei contesti visivi, cognitivi e oggettivi entro i quali le conversazioni tra i suoi personaggi trovano giustificazione. Ciò spiega interventi come questo: “Then Jimmy handed out photocopies of a picture of Marvin Gaye, in a monked suit. That silenced them for a while” (p. 42). Ad ogni modo molta dell'ambiguità e dell'oscurità del linguaggio dei protagonisti del romanzo nasce anche dai frequenti riferimenti al mondo ‘esterno’ e al comune *background* culturale. Se ad esempio prendiamo in considerazione i seguenti brani:

- An' Dubliners are the niggers of the land. The culchies have fuckin' everythin'. An' the northside Dubliners are the niggers o' Dublin (p. 9)

- Have you got soul? If yes, The World's Hardest Working Band is looking for you. Contact J. Rabbitte, 118, Chestnut Ave., Dublin 21. Rednecks and southsiders need not apply (p. 11)

possiamo osservare come, per riferirsi alla gente che vive nelle aree rurali, vengano usate parole quali *culchies* e *rednecks*, che hanno accezione negativa e che riflettono il particolare sentimento di superiorità nutrito da molti dublinesi nei confronti del resto degli irlandesi.

In questo contesto, dunque, anche il seguente dialogo acquista un preciso significato:

- The soccer fellas are much smellier than the gaelic ones, said the caretaker. – I think it's because the soccer mummies don't wash their gear as much.
- The gaelic mas would all be culchies, said Dean (p. 88)

Il *soccer*, vale a dire il calcio tradizionale, si gioca più che altro a Dublino, mentre il *Gaelic Football*, uno sport assai simile, è più diffuso in provincia.

Da quanto finora osservato emerge chiaramente come il fine ultimo di dare un'impressione realistica abbia spinto Doyle a creare dialoghi profondamente intrisi di riferimenti culturali e connotativi. Inoltre, mentre un parlante reale si può avvalere, anche involontariamente, di alcuni elementi pertinenti alla situazione in cui sta usando il linguaggio, lo scrittore, nel dar voce a un personaggio, inevitabilmente seleziona caratteristiche della situazione fittizia che reputa rilevanti e su cui, implicitamente, richiama l'attenzione del lettore.

Oltre che nel criterio selettivo ed esplicativo il realismo dell'opera trova comunque un limite anche nel modo attraverso il quale possono essere 'ricostituite letterariamente' sia informazioni espresse nella realtà dalla componente fonologica, che nella imprevedibilità e casualità degli argomenti trattati, anch'esse caratteristiche fondanti delle conversazioni reali.

Molti dei riferimenti al background e alle situazioni comuni cui si è accennato in precedenza, fanno sì che i parlanti si identifichino tutti come appartenenti a una stessa comunità, all'interno della quale il linguaggio viene codificato entro un sistema comunicativo ben preciso, per cui tra i vari membri esiste una minore necessità di rendere esplicite le strutture logiche della comunicazione attraverso scelte stilistiche, sintattiche e lessicali.

È infatti semplicemente tramite l'uso di alcuni termini e di particolari modulazioni fonologiche che viene dato un certo significato a discorsi che, se venissero scritti con le pause, le esitazioni, gli errori o le frasi non concluse tipiche del parlato, non avrebbero alcun senso. Proprio per conferire scorrevolezza alle conversazioni tra i personaggi e per ricreare letterariamente certe caratteristiche legate alla produzione orale del linguaggio Doyle ha sfruttato in maniera particolare le convenzioni della grafica e della punteggiatura, che, come affermano Geoffrey Leech e Michael Short, fanno parte della retorica del testo intesa come "art or skill of effective communication" (Leech and Short 1981: 210). In questo estratto, ad esempio, possiamo osservare come, per rendere il senso di un borbottio rabbioso, Doyle abbia posto una frase in posizione centrale, riportandola in maiuscolo, in modo da distinguerne il tono da quello del resto della pagina:

- Let's go, said Jimmy.
They were off to the pub.

- Wha' abou' tha' soul man's ludo yeh were on abou'?
----- Wha's the smell?
Wha's smell? ----- Hang on.
- Weed, said Joey The Lips.
He looked around, frowning (p. 72)

Si è osservato in precedenza che lo scrittore sfrutta in modo molto originale anche la punteggiatura. Ciò accade, per esempio, nella frase “-----know wha't I mean?” (p. 44), nella quale l'apostrofo tra la lettera 'a' e la 't' e l'eliminazione dello spazio tra quest'ultima e la 'T' sono espedienti usati per esprimere graficamente il tipo di pronuncia che si ha nella realtà. Anche in questi altri due casi la punteggiatura è peculiare:

And Jimmy had found Joey The Lips' name in the credits on a few of his new albums. (-Is tha' our Joe? Outspan asked (p. 61)

Imelda was first (-Good fuck!), then Natalie (-Fair fuckin'play to yis, girls), then Bernie (p. 84)

L'uso delle parentesi pare contribuire alla creazione di ciò che è stato definito da Getrude L. Schuelke *slipping* (Schuelke 1958: 90-8), vale a dire uno slittamento dal discorso indiretto a quello diretto grazie al quale in narratore riesce nuovamente a limitare in gran misura il proprio intervento, lo stesso fine cui egli tende non utilizzando mai, ad esempio, le virgolette per distinguere il discorso diretto da quello indiretto: “- Strong tea, Brothers? He asked” (p. 27); “- Here! Said Jimmy” (p. 57).

Nonostante gli espedienti grafici e di interpunzione osservati si rivelino estremamente funzionali alla resa di caratteristiche pertinenti al linguaggio parlato, vi è comunque un'infinita varietà di sottigliezze fonologiche che vengono inevitabilmente perdute. Il merito di Doyle è tuttavia quello di essere riuscito a realizzare “a delicate balance between the use of some of the observed features of actual speech and the interposing of a more or less elaborate code of stylistic conventions” (Page 1990: 11).

La necessità di garantire al romanzo uno sviluppo logico e coerente fa sì che l'imprevedibilità e la casualità tipiche delle conversazioni reali, e il fatto che in quest'ultime sia possibile cambiare improvvisamente argomento senza che ciò venga sentito come inappropriato dal punto di vista pragmatico, vengano notevolmente limitate nei dialoghi dei protagonisti del romanzo.

Quando lo scrittore vuole interrompere del tutto la discussione di un certo soggetto per introdurre un nuovo, magari nel contesto di un altro momento spazio-temporale, spesso utilizza una serie di asterischi posti in modo

tale da creare un punto di svolta, evitando, così, la suddivisione in capitoli. Il romanzo si presenta dunque come un tutt'uno omogeneo, dove la coerenza si realizza soprattutto tramite la ripresa e lo sviluppo di alcuni motivi tematici, seguendo un tipo di organizzazione quasi musicale.

Patrick C. Power ha affermato che “the Irish enjoy the way things are said – they have the aesthetic sensibility of an oral tradition – and this environment extends to voice music and to phrase composition in terms of effective counterpoint of sound and meaning [...] typical forms of Hiberno-English have a nature that derives directly from this accented Gaelic mouth music” (cit. in Croghan 1990: 22). E in effetti la lingua inglese parlata dai giovani protagonisti di *The Commitments* sembra proprio essere regolata da una sorta di ritmo musicale, riflesso sulla pagina scritta dal particolare stile dell'autore.

Come il *soul* che intendono diffondere a Dublino, il loro linguaggio, espressione diretta e senza eccessive intermediazioni dei contenuti dell'anima, pare infatti essere organizzato secondo parametri armonici come ripetizioni, interruzioni, pause e variazioni sul tono che conferiscono al testo unità tematica e logicità. Prendiamo ad esempio l'inizio del testo:

- We'll ask Jimmy, said Outspan. – *Jimmy'll know*. Jimmy Rabbitte knew his music. He knows his stuff alright. You'd never see Jimmy coming home from town without a new album or a 12-inch or at least a 7-inch single. Jimmy ate the Melody Maker and the NME every week and Hot Press every two weeks. He listened to Dave Fanning and John Peel. He even read his sisters' Jackie when there was no one looking. So *Jimmy knew* his stuff (p. 1, corsivi miei)

Il paragrafo sembra riflettere l'organizzazione di una strofa musicale⁵ giacché viene data una sorta di nota iniziale (“Jimmy'll know”), che poi si espande tematicamente, quasi sempre ripetendo la stessa semplice struttura sintattica Sogg.+Verbo+Compl.: “Jimmy knew his stuff” “Jimmy ate Melody Maker...”, “He listened to Dave Fanning...”, “He read his sisters' Jackie”, e si conclude con una riproposizione variata della nota iniziale “Jimmy knew”.

Lo stesso tipo di semantizzazione tematica si estende a tutto il romanzo;

⁵ Sulla musicalità, sul ritmo musicale del romanzo di legga ciò che Doyle afferma in un'intervista rilasciata a Gerry Smyth: “[...] when you're writing a novel the rhythm is in many ways as important as it is in poetry, because if the sentences don't have that rhythm the reading breaks down” (G. Smyth, *The Novel and the Nation. Studies in New Irish Fiction*, London, Pluto Press, 1997, p. 103). Sulla musica pop in *The Commitments* si veda anche il bel saggio di Sergio Guerra, “Hi-Fi Fiction: La musica pop nella narrativa britannica contemporanea”, *Linguae &*, 2/2003, pp. 59-73; sulla musica pop come catalizzatore di sottocultura nel romanzo di Doyle alle pp. 65-6.

basti osservare le pp. 60-1 (corsivi miei):

They were going well.

There were mistakes, rows, a certain amount of absenteeism but *things were going well*.

Joey the Lips was a calming influence on them.

It must have been his age. As well as that they now knew about his past.

They'd seen photographs of *Joey the Lips* with the stars; *Joey the Lips* and Otis Redding...

And Joey Lips always looked pleased.

Or *Joey The Lips* nearly always looked so pleased.

He looked shocked when *Dean* found Natalie Kissing him.

Dean wasn't looking for them when he found them.

1° MOTIVO TEMATICO:

Things were going well

2° MOTIVO TEMATICO:

Joey the Lips

Ripresa del 2° motivo

tematico per introdurre il

3° MOTIVO TEMATICO:

Dean

Analogamente a p. 133 (corsivi miei):

The Commitments were a revitalized outfit

on the third Wednesday of the residency.

They all arrived on time...

The Commitments played well.

Outspan and Derek had become very confident...

Mickah tapped and thumped happily on the drum...

1° MOTIVO TEMATICO:

The Commitments

1° MOTIVO TEMATICO:

The Commitments played well

Questo tipo di organizzazione, va ribadito, conferisce coerenza allo sviluppo del testo. Tuttavia, per avere unità, esso deve essere anche interrelato grammaticalmente e lessicalmente, deve cioè presentare una certa coesione; sono la coesione e la coerenza a creare la testualità, proprietà per le quali un testo di distingue da una casuale sequenza di frasi non collegate (cfr. Halliday & Hasan 1983: 1-30).

La coesione è una categoria semantica costruita attraverso legami sia lessicali che grammaticali e realizzata attraverso le relazioni di significato che vengono stabilite all'interno di un testo che lo definiscono come tale. Tra i legami coesivi rintracciabili nel romanzo prevalgono soprattutto i riferimenti e le ripetizioni. Se ad esempio leggiamo il brano seguente:

- Too slow, said Jimmy. (A) – They’d get bored. They’re too young. A couple o’ fast is enough for them.
- But we rehearsed loads more, said Derek.
- Brother Jimmy speaks the truth, said Joey the Lips. – A short, sharp shock works best with the very young Brothers and Sisters.
- The caretaker arrived.
- There’s a fella at the back, from tha’ (B) Northside News thing.
- Fame, said James. – I’m gonna live till Tuesday.
- Janey! said Natalie. – Does he have a camera?
- Yeah, he does, said the caretaker. – He’s a bag full of them. Flashes an’ ----- yeh know.
- Jimmy spoke into the mike. (C)
- They’re coming back, ladies and gentlemen. *The Commitments* are comin’ back.
- He pointed to James.
- Clap hands clap hands for James The Soul Surgeon Clifford.
- (D) Deco pushed James onto the stage. James stood there.
- The man performs transplants on the piano, ladies an’ gentlemen ----- Soul Surgeon Clifford.
- James went over to the piano.
- On drums, Billy The Animal Mooney.
- Billy jumped on stage and gorilla-walked to his drums.
- One at a time Jimmy sent them back. Joey the Lips got the biggest cheer.
- The girls were last.
- Last, said Jimmy. The girls. (p. 108, corsivi miei)

possiamo notare come i pronomi personali vengano usati per creare un tipo di riferimento endoforico, vale a dire al testo stesso. In particolare tutti i pronomi alla forma accusativa stabiliscono legami di riferimento anaforico, a qualcosa, cioè, che è già stato detto, mentre solo al punto (C) il pronome *they* costituisce un tipo di riferimento cataforico, vale a dire anticipatorio, poiché riferito a qualcuno la cui identità viene svelata subito dopo. Vi è inoltre un esempio di riferimento exoforico, cioè fuori dal testo, (B).

Il legame coesivo viene realizzato anche attraverso numerose ripetizioni:

- He speaks through his hole.
- *Soul* is dynamic. (- So are you). *It can’t be caught. It can’t be chained. They could chain the nigger slaves but they couldn’t chain their soul.*
- Their *souls* didn’t pick the fuckin’ cotton though. Did they now?
- Good thinkin’.
- Fuck off a minute. – Soul is the rhythm o’ the people, Jimmy said again. The Labour Party doesn’t have soul. Fianna fuckin’ Fail doesn’t have soul. The Workers’ Party ain’t got soul. The Irish people – no – The Dublin people fuck the rest o’ them. – The people o’ Dublin, our people, re-member need soul. We’ve got soul.
- Fuckin’ righ’ we have.
- The Commitments, lads. We’ve got it. – Soul (p. 40, corsivi miei).

È importante tener conto della loro frequenza in quanto non solo esse costituiscono un fondamentale elemento coesivo del testo, ma rappresentano un indice della dimensione linguistica di Barrytown. Come affermano Michael Halliday e Ruqaiya Hasan esistono infatti alcuni “external factors affecting the linguistic choices that the speaker or writer makes. These are likely to be the nature of the audience, the medium, the purpose of communication and so on” (Halliday & Hasan 1983: 21).

Anche il registro, vale a dire la relazione tra una data situazione e il linguaggio utilizzato in quella situazione, riveste grande importanza. Sempre Halliday (Halliday & Hasan 1983: 22) individua tre variabili fondamentali: il *field of discourse*, il *tenor of discourse* e il *mode of discourse*. Nel testo il *field of discourse*, che si riferisce alla totalità dell’evento e include l’argomento di cui si parla nonché ciò che i parlanti di esso fanno o non fanno, è da individuarsi nella musica, attraverso la quale i protagonisti tentano di realizzare le loro aspirazioni ed esprimono la loro personalità; il *tenor of discourse*, e cioè il tipo di relazione che esiste tra i partecipanti alla conversazione e la situazione in cui avviene l’atto comunicativo e il suo livello di formalità, nel romanzo è dato da un livello minimo di formalità, essendo i parlanti per la maggior parte giovani di sesso maschile e di umile estrazione sociale che si trovano in genere a interagire in situazioni informali (per strada, nel pub ecc.); il *mode of discourse*, un linguaggio parlato assai informale, nel romanzo è individuabile nelle espressioni *slang* e nelle *taboo words*.

I wanted to capture the part of the world that I came from an thought «but how do you do it, you can’t do it by physical appearances», because you know, there is no real difference between the physical appearance of the average working-class Dubliner or the working-class Londoner or whatever [...] so I thought the best way to try and capture it was to try and capture the way they spoke. And it’s unique, it’s not better or worse than what they speak in other places. But it’s different. I wanted to capture the way it was different,⁶

sostiene Doyle, e in effetti il linguaggio dei suoi protagonisti pare proprio rivelarsi diverso poiché definisce un’identità, l’identità della *working-class* dublinese.

Per inciso, va detto che in Irlanda il termine *working-class* ha un’accezione diversa da ciò che, ad esempio, indica nel Regno Unito. L’Irlanda, infatti, ha un sistema sociale differente da quello britannico, dal momento che non esiste nel paese né un patriziato né un proletariato di antica formazione. Perciò nella Repubblica col termine *working-class* ci si riferisce paradossalmente soprattutto ai disoccupati che hanno ricevuto un’istruzione pressoché minima, i cosiddetti

⁶ Lettera a chi scrive del 21 agosto 1995.

uneducated speakers; e tali sono, dunque, da considerarsi i protagonisti di *The Commitments*. E che il loro registro sia molto colloquiale e informale, tipico, appunto, di *uneducated speakers*, e scritto nella maniera in cui viene parlato, è rilevabile sia a livello grammaticale-sintattico che lessicale.

Infatti a livello grammaticale e sintattico si ha spesso la ripetizione di strutture semplici, come avviene in questo brano, nel quale viene riportata tre volte la sequenza anticipatoria-consecutiva (A) *When*+Sogg.Verbo + (B) Sogg.+Verbo:

(A) *When they heard that* (B) *they started to tolerate him.* (A) *When he took out his trumpet and played Moon River for them* (B) *they loved him.* Jimmy had been annoying them, going on and about this genius, but now they knew. They were The Commitments.
(A) *When they'd finished* congratulating Joey the Lips (- Fair play to yeh, Mr. Fagan.
- Yeah, tha' was deadly.
- The name is Joey, Brothers.) (B) *Jimmy made an announcement* (p. 28, mio il corsivo).

Le frasi, poi, sono in genere assai brevi e di rado sono collegate da congiunzioni coordinative o subordinative, con l'unica eccezione di *and*, spesso usata anche in posizione iniziale. Il linguaggio dei personaggi doyliani è, infatti, essenzialmente paratattico, una tendenza dovuta in origine a un influsso del gaelico irlandese, in cui le congiunzioni sono rare, fatta eccezione per *agus* = *and* = *e*, utilizzata con maggiore frequenza per esprimere relazioni temporali, causali e aggettivali piuttosto che di subordinazione.

Lo stile narrativo è perciò brusco ed enfatico. Tramite l'uso del punto fermo, Doyle separa costruzioni che comunicativamente formerebbero parte della stessa unità. In questo modo ogni segmento di informazione si presenta in maniera autonoma e si carica conseguentemente di maggior enfasi.

La gran parte dei verbi utilizzati sono dinamici, indicano un'azione. Raramente compaiono forme verbali composte o forme modali. Prevalgono quelle semplici spesso al presente e al passato, proposte, nella quasi totalità dei casi in forma contratta. Ciò conferisce al testo un forte senso di realismo, semplicità e immediatezza colloquiale. Troviamo forme complesse e modali solo nei rari passaggi in cui il narratore interviene in maniera indiretta: "Joey the Lips was a calming influence on them. It must have been his age. As well as they now knew about his past" (p. 60). Vengono inoltre con grande frequenza utilizzate forme verbali non-*standard* tipiche della parlata degli *uneducated speakers*, come ad esempio "It don't mean" (p. 74), "Workers' Party ain't got Soul" (p. 74), "- I aimn't either, said Derek" (p. 74).

Nel linguaggio dei protagonisti doyliani si ritrovano caratteristiche grammaticali tipiche dello *Hiberno-English*: ricorrono con insistenza il pronome *me* al posto del possessivo *my*, diverse forme del pronome plurale *you*, quali *ye*, *youse*, *yis*; domande indirette spesso riportate in forma diretta e non introdotte

da preposizione; l'uso frequente di *cleft-sentences* e dello *split-transitive*, della costruzione verbale *to be after + verbo in -ing* e la tendenza a evitare risposte del tipo *yes/no*.

Lo *Hiberno-English* ha ricalcato la sua struttura interrogativa indiretta su quella del gaelico, lingua in cui le domande non vengono introdotte da congiunzione, né è presente inversione tra soggetto e verbo rispetto alle domande dirette (Van Hamel 1912: 275-7). Non vi è dunque differenza fra frasi principali e subordinate interrogative. Si tratta di una struttura ricorrente nel linguaggio dei *Commitments*: "I wonder would she fancy goin' out with a pop star" (p. 13); "I asked him would he be interested in a country-punk version o' Nigh' Train, an' he said he migh' be" (p. 165).

Anche il frequente uso del *clefting* – un'organizzazione sintattica della frase in virtù della quale viene posto all'inizio di essa, in posizione tematica, un soggetto anticipatorio (di solito *it*, ma anche *what*, *where*, ecc.: le cosiddette *wh-cleft sentences*) seguito dal verbo e da una relativa, sempre in posizione tematica, in modo da evidenziare una parte del messaggio – deriverebbe dall'influenza del substrato gaelico (Van Hamel 1912: 277-81), dove, per regola, il verbo precede sempre il soggetto, l'oggetto, il predicato e tutte le altre componenti della frase. Questo tipo di struttura trova un corrispondente nella *cleft-sentence*. Markku Filppula (Filppula 1986: 87-181) ha individuato due tipi di significati principali associati all'uso di *cleft-sentences*. Nel primo, definito "stressed focus cleft", la parte relativa contiene le informazioni conosciute, mentre ciò che si trova all'inizio della frase propone la nuova informazione, come accade ad esempio in: "-It's the flowers on his shirt he's protectin' his eyes from, said Deco" (p. 132); nel secondo, "informative-presupposition type", l'argomento della parte relativa della frase costituisce la nuova informazione, ma non viene presentato come quello a cui prestare attenzione, come avviene in: "What had annoyed him at first was the fact that they hadn't got the go-ahead from him before they'd lit up" (p. 73). Tipica dell'inglese *standard* soprattutto scritto, più ragionato e programmato, la costruzione è divenuta un caratteristica dell'inglese parlato oggi in Irlanda.

La costruzione del tipo *to be after doing something* è anch'essa ricalcata su un'analogia struttura gaelica che esprime il cosiddetto *Hot-News Perfect*, usato per riferirsi a eventi appena accaduti, come nella frase "He's after burstin' one of his plukes" (p. 120). Similmente sarebbe da attribuirsi a una ritenzione del substrato gaelico anche la tendenza a evitare di rispondere *yes* o *no* preferendo invece, per affermare o negare, la ripetizione del verbo utilizzato nella domanda o l'uso di avverbi quali *sure* = certo, *indeed* = infatti, *of course* = naturalmente.

È da ascrivere alla presenza di tale substrato anche la tendenza dei personaggi doyliani a evitare l'uso del perfetto e ad optare per l'uso del presente o del passato semplice e dei verbi *to go* (che appare però recessivo) e soprattutto

to be (quando il participio passato che segue può essere considerato aggettivo) in funzione ausiliare, come avviene nella frase “Outspan wasn’t finished yet” (p. 90).

Il lessico dei protagonisti doyliani riflette il tipo di esistenza che essi conducono, centrata principalmente sul presente e proiettata sull’immediato futuro i cui riferimenti culturali sono i “materiali effimeri offerti dalla chiacchiera da pub e dalla televisione: partite di calcio, musica rock, pubblicità commerciale”; pertanto, essendo il “tempo mentale” (Cataldi 1995: 103) degli abitanti di Barrytown limitato alla quotidianità più comune e immediata, lo è di conseguenza anche il lessico. Ciononostante, forti risultano la vitalità e il vigore creativo della lingua, che si esprimono soprattutto nel frequente uso di forme *slang*, di linguaggio scurrile e di numerosi gaelicisms.

L’uso di terminologie ed espressioni *slang*, tipiche dei dialoghi informali, conferisce un tono estremamente colloquiale alla narrazione. Compaiono numerosi termini tipici anche dello *slang* britannico contemporaneo (cfr. Green 1995) quali *brasser* = ragazza: “- The brassers, yeh know wha’ I mean” (p. 6); *gaff* = casa: “- I’ll go round to his gaff” (p. 15); *sap* = coglione: “- Yeh stupid sap, yeh” (p. 24). Ad ogni modo non è solo per la presenza delle parole appena citate che gran parte del linguaggio dei Commitments può considerarsi *slang*, ma anche per la forte tendenza a usare espressioni metaforiche, iperboliche, esagerate, tipiche della parlata giovanile in generale.

Frequentissimi in tutto il romanzo sono, ad esempio, i rafforzativi *deadly*, *fuckin*, *rapid*: “it’d look deadly on the posters” (p. 2); “fuckin’ deadly” (p. 10); “- Young ones. Rapid!” (p. 28); “fuckin’ great” (p. 29). In particolare è proprio la parola tabù *fuckin’* che, scritta sempre così com’è pronunciata, viene usata da tutti i protagonisti – con l’unica eccezione di Joey The Lips – quasi esclusivamente non nel suo reale significato, ma come *modifier* o un intercalare che contribuisce a dare un particolare ritmo e una certa enfasi ai discorsi, come accade nelle espressioni: “fuckin’ sure” (p. 6); “I fuckin’ hate him” (p. 10); “fuckin’ great” (p. 12); “He fuckin’ is” (p. 78); “tha’ was fuckin’ rapid” (p. 162) ⁷.

Il verbo *to fuck* e i suoi derivati, insieme ad altre parole volgari, molte delle quali a connotazione sessuale – alcune tipicamente irlandesi come *bollix* = coglione, stupido; *mannaggia*, *tossers* = chi si masturba – vengono usate nei più svariati contesti e significati sia dai personaggi femminili che da quelli maschili con tale frequenza e naturalezza da perdere la loro caratteristica di *taboo-words*, per assumere il valore di parole ordinarie che talvolta conferiscono una coloratura comica ai dialoghi. Doyle ha tuttavia affermato di non usarle solo a questo fine, e in un’intervista ha dichiarato:

⁷ Su questa *taboo-word* si legga L. Clancy, “The F-Word”, *The Irish Times*, 9 April 1996.

[...] the well aimed swear word can be funny; it does provoke humour. But I'm not using the language for comic effect or shock value. This is how the characters speak, I know, I hear them every day. (Battersby 1993: 10)

Tra gli ibernicismi più ricorrenti anche l'esclamazione *jesus*, pronunciata spesso /dʒeiziz/, e riprodotta in eye dialect, come osserviamo nell'espressioni "Jaysis Jimmy" (p. 5); "Jaysis penguin" (p. 41) e "it's me jaysis name" (p. 46). Frequenti anche termini quali *anny* e tutti i suoi composti, come per esempio in "Anyway, non one uses them annymore" (p. 4); "Is she anny good at the oul' singing?" (p. 29). Questa peculiare trascrizione fonetica che propone un raddoppiamento di /n/ è forse da attribuirsi al fatto che il dialetto dublinese tende ad avere una certa qualità nasale (cfr. O'Neill 1947: 270-9; Bertz 1987: 42; Hickey 2005: 45-90).

Che il lessico dei Commitments sia insolito e particolare è comunque confermato dall'uso di altri tipi di ibernicismi (Bliss 1984, pp. 135-51) quali *yoke*, *slagging*, *fella*, *mot*, *punters*, *gobshite*, *poxy*, *crack*, *shower*, *gas* usati in espressioni del tipo "to have a good crack", "a shower of people", "it's gas". *Yoke* denota una "cosa" in generale, e si ritrova spesso in espressioni come "- Does he call tha' fuckin' yoke a synth?" (p. 4); "I seen a yoke abou' them on Channel 4" (p. 37). Simile significato ha anche *crack*, calco dal gaelico *craig* = divertimento, divertente, che ricorre in espressioni analoghe a quella che troviamo a p. 142: "- I like the girls. They're better crack tha most o' the young ones I know. It's good crack".

Mot = ragazza, *slagging* = punire, *fella* = ragazzo, *gobshite* = stronzo, *punter* = chi-gioca-d'azzardo, *poxy* = disgustoso, sono invece termini tipicamente dublinesi. La parola *shower*, in espressioni del tipo "a shower of people" ha significato collettivo, "un gruppo di, un insieme di", come in "Jammin'! Jammin' with a shower o' wankers tha' couldn't play their instruments properly" (p. 154).

Tipici dello *Hiberno-English* sono anche molti dei *phatic tokens*⁸ che, quasi sempre riportati esattamente come sono pronunciati, costituiscono parte cospicua del lessico dei giovani Commitments. Nel romanzo ricorrono soprattutto *neutral tokens* (parole che si riferiscono a fattori riguardanti la situazione e

⁸ Il riferimento è alla categoria linguistica individuata da Bronislaw Malinowski (cfr. "Phatic Communion", in R. Carter & P. Simpson (eds.), *Language, Discourse and Literature*, London, Unwyn Hyman, 1989, p. 43) che caratterizza il comportamento linguistico all'inizio e alla fine delle conversazioni. Roger Fowler definisce la *phatic communion* come "intercalare usato nell'interazione verbale" (*ibid.*, pp. 42-6); per John Lyons, invece essa "emphasizes the notion of fellowship and participation in common social rituals: hence 'communion' rather than 'communication'", (*ibid.*, p. 44).

non i parlanti), quali *wha'* (p. 2), *rihb'* (p. 3), *alrigh'*, *like* (p. 154), che sovente hanno anche la funzione di *fillers* e sono anch'essi tipici della parlata popolare dublinese (Bertz 1987: 50) dove sono utilizzati come *post-verbal modifiers*. La stessa funzione hanno anche i *self-oriented tokens* (che si riferiscono all'ascoltatore), quali "yeh know" (p. 20); "will yeh" (p. 139); "howyeh/yis" (p. 3).

È proprio tramite il tipo di lessico esaminato, costituito quasi completamente da espressioni *slang*, *taboo-words*, gaelicismi e *phatic tokens* che Doyle è riuscito a riprodurre quel senso di comunità di suoni umani che crea gran parte dell'identità del sobborgo di Barrytown.

Una delle caratteristiche principali di tutto il linguaggio degli abitanti di Barrytown è quella di essere fortemente metaforico. Molte delle metafore sono assai originali, come i nomi dei protagonisti: Joey The Lips Fagan, James The Soul Surgeon Clifford, Derek The Meatman Scully, Billy The Animal Mooney, Dean Good Times Fay, Outspan. Tuttavia essendo la musicalità una caratteristica fondamentale del testo, oltre alla metaforicità non si può non tener conto anche della notevole presenza di fenomeni retorici quali allitterazioni e sostituzioni (ad esempio: "The Soul Surgeon Clifford", o "Fianna fuckin' Fail" [p. 8]) che contribuiscono alla creazione di unità d'effetto e hanno una forte funzione coesiva, come appare in questo estratto:

- Soul solos have corners. They fit into they fit into the thump-thump-thump-thump. The solo is part of the song. Are you with me?
- No.
- Strictly speaking. Brother, soul solos aren't really solos at all (p. 134)

Dalle osservazioni finora proposte possiamo rilevare quanto il linguaggio rappresenti per i protagonisti doyliani un importante elemento costitutivo della propria identità. Come ha affermato Melita Cataldi infatti esso è "una alterazione – in parte istintiva, in parte intenzionale, compiuta per differenziarsi, isolarsi dal mondo esterno e così aggrapparsi ad un'identità di gruppo" (Cataldi 1995: 104), e che i Commitments siano coscienti di questa loro diversa e particolare identità linguistica affiora più volte nel romanzo; ciò emerge chiaramente nelle parole che Jimmy rivolge alle ragazze della band sottolineando la loro pronuncia: "An yis shouldn't be usin' your ordin'y accents either. It's Walkin' in The Rain, not Walkin' in De Rayen" (p. 34).

La consapevolezza dell'uso di un certo tipo di linguaggio rappresenta comunque anche un fondamentale elemento di caratterizzazione dei vari personaggi. Joey The Lips Fagan, ad esempio, è l'unico che non adotta completamente il gergo di Barrytown, conscio del fatto che, oltre a provenire da un mondo estraneo al sobborgo, egli è anche il più anziano dei protagonisti, quel-

lo più ricco di esperienza e saggezza. Pertanto preferisce usare un linguaggio più standard, per niente volgare e spesso infarcito di reminiscenze bibliche, imponendosi implicitamente come il 'leader spirituale' del gruppo:

- Listen to this, - O sing into the Lord, a new song, for he hath done marvellous things. Make a joyful noise unto the Lord, all the earth make a loud noise, and rejoice, and song praise. – Psalm Number 98, Brother Jimmy (p. 158).

Il linguaggio si distingue dunque anche come lo strumento attraverso il quale i personaggi presentano se stessi e la realtà che li circonda; è quindi importante tener conto delle scelte stilistiche dell'autore, per comprendere appieno il mondo linguistico e culturale irlandese contemporaneo che egli ci presenta. Roddy Doyle è infatti riuscito a codificare un gergo che, essendo la prima espressione della mentalità di giovani appartenenti alla *working-class* dei sobborghi dublinesi, del loro bisogno di trovare un'identità, nel caso specifico tramite la musica, della loro rabbia interiore di fronte a una realtà amara e deludente entro la quale è difficile riuscire ad affermarsi, è scarno, ripetitivo e caratterizzato da un intercalare quasi ossessivo di espressioni volgari. Allo stesso tempo, però, esso pare gridare, come i suoi parlanti, la propria esistenza, un'esistenza dove la componente gaelica non è irrilevante. Si tratta di un linguaggio in cui storia e contemporaneità, passato-presente-futuro si fondono con armonia per dar emotivamente voce a una cultura e a una realtà solo apparentemente senza spessore. Come ha osservato Denis Donoghue: "a visitor might insist that the truth of Barrytown is economic and political, but Doyle's novels present that truth only when it has become hearsay, lore, babble. People take the words of reality out of one another's mouths" (Donoghue 1994: 4).

BIBLIOGRAFIA

- Battersby, E. (1993), "Not Bord Failte's Ireland", *The Irish Times*, 20 May.
Bertz, S. (1987), "Variation in Dublin English", *Teanga*, 7: 35-53.
Bliss, A. (1984), "English in the South of Ireland", in Trudgill (ed.) 1984: 135-51.
Cataldi, M. (1995), "Roddy Doyle e il linguaggio di Barrytown", in Pagetti (a cura di) 1995: 101-11.
Croghan, M. (1990), *Demythologizing Hiberno-English*, Boston, Northeastern University.
Crystal, D. & Davy, D. (1980), *Investigating English Style*, London, Longman.
Donoghue, D. (1994), "Another Country", *The New York Review of Books*, 41, 3, 3 February, 3-6.
Doyle, Roddy (1990), *The Commitments*, London, Minerva (I ed. 1987).

- Filppula, M. (1986), *Some Aspects of Hiberno-English in a Functional Sentence Perspective*, Joensuu, University of Joensuu Publications.
- Green, J. (1995), *The Macmillan Dictionary of Contemporary Slang*, London, Macmillan.
- Halliday, M. A. K. & R. Hasan (1983), *Cohesion in English*, London, Longman.
- Hatim, B. & I. Mason (1990), *Discourse and the Translator*, London, Longman.
- Hickey, R. (2005), *Dublin English: Evolution and Change*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins.
- Kirk, J. M. (2000), "Contemporary Irish Writing and a Model of Speech Realism", in Taavitsainen (ed.) 2000:, 52-6.
- Leech, G. N. & M. H. Short (1981), *Style in Fiction*, London, Longman.
- O'Neill, P. (1947), "A North-County Dublin Glossary", *Bealoideas*, XVII, 1947: 262-83.
- Page, N. (1990), *Speech in the English Novel*, Basingstoke, Macmillan.
- Pagetti, C. (a cura di, 1995), *In Language Strange. L'investigazione linguistica nella letteratura inglese*, Torino, Tirrenia Stampatori.
- Shone, T. (1993), "Roddy Doyle Rah Rah Rah. Interview with Roddy Doyle", *The Sunday Times*, 31 October.
- Schuelke, G. L. (1958), "'Slipping' in Indirect Discourse", *American Speech*, 33: 90-8.
- Taavitsainen, I. (ed., 2000), *Writing in Nonstandard English*, Philadelphia, John Benjamins.
- Trudgill, P. (ed., 1984), *Language in the British Isles*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Van Hamel, A. G. (1912), "On Anglo-Irish Syntax", *Englishe Studien*, 45, 1, 272-92.