

narrativa
irlandese

LYNCH

Una famiglia di emigrati sperimenta la rovina in seguito all'incendio doloso della fattoria: l'approdo del romanzo è visionario, mentre nella lingua si riflette l'esilio, fino a contagiare anche la sintassi: «Neve nera», da **66thand2nd**

Inconscio irlandese, in uno stile sontuoso

di ENRICO TERRINONI

«Nel campo, la giumentata nitri dolcemente e voltò le spalle alla sua ombra tremolante riflessa nell'abbeveratoio. Si incamminò verso la staccionata, a ovest. La luce splendente del giorno, le colline eterne sotto quel vento che soffiava delicatamente sulla terra, invisibile come la mano torturatrice del tempo: si chiude così, con una invocazione all'ovest, ovvero all'inconscio segreto dell'Irlanda. Neve nera (66thand2nd, traduzione di Riccardo Michelucci, che già aveva curato l'esordio di Lynch, *Cielo rosso al mattino*, pp. 282, € 17,00) il secondo romanzo di Paul Lynch, tra i più interessanti scrittori della sua generazione, faticosamente liberatosi dagli altalenanti entusiasmi e dalle depressioni della cosiddetta «narrativa della Celtic Tiger», che a sua volta aveva tentato di emanciparsi da giganti del romanzo quali Joyce e Beckett, Flann O'Brien o John McGahern, cui Lynch sembrerebbe guardare: scrittori che spesso, al costo di produrre trame minimalistiche e poco importanti, puntavano tutto, o quasi tutto, sullo stile.

Il ritorno, poi l'incubo

Quella di Paul Lynch non è la scrittura iperbolica e colloquialmente traboccante di tanta narrativa irlandese urbana, né ammicca all'evocatività caustica e fatalista di un *noir* pastorale tipico di tanti scrittori della seconda metà del Novecento. La sua lingua è una continua invenzione, persino sintattica, che strizza l'occhio ai dialetti del nordovest dell'isola, ma dal loro regionalismo non si lascia irretire. È stato fatto notare come questo scrittore poco più che quarantenne, forse pervia del suo



Gerard Byrne, *A country road, a tree, evening: Cruagh, on the road between Kilakee and Tibbradden, Dublin Mountains*, 2006

passato vissuto nel nord dell'isola e del suo presente prevalentemente cittadino, riesca a suscitare persino nel lettore autoctono una sorta di straniamento linguistico, tramite un esilio lessicale e sintattico che contribuisce alle atmosfere immancabilmente oscure dei suoi romanzi.

La resa italiana di *Neve nera*

punta dunque, giustamente, sull'eloquio «sontuoso» di Lynch: un periodare che crea paralleli effetti defamiliarizzanti, proprio per via del contrasto con la trama e con il suo contesto. Se da un alto, infatti, il plot sapientemente allude alla storia irlandese, soprattutto tramite i temi chiave dell'emigrazione, della dia-

spora, e del ritorno, dall'altro prende le distanze da quella stessa storia, non fornendo troppi punti di riferimento, e anzi sottraendo al lettore la possibilità di una precisa localizzazione spazio-temporale. L'editore inglese ha scelto di sottolineare il confronto con un genere, quello del romanzo pastorale, le cui rego-

le Lynch scardinerrebbe: la storia è infatti quella di un emigrato che al suo ritorno in Irlanda investe ogni risparmio per realizzare il sogno di una vita, l'acquisto di una fattoria, la quale, distrutta da un incendio che si scoprirà doloso, diverrà per lui però un vero incubo. Tuttavia, i paralleli più appropriati, anche grazie alla complessità stilistica, li si trova nella narrativa americana di Faulkner, o in certi quadretti disincantati e dolorosamente tragici di Oscar Wilde (in *Dorian Gray* in alcune sue «favole» *dark*).

La trama, le cui chiavi di lettura sono soltanto sussurrate, ci parla, come tanti romanzi irlandesi del Novecento, della rovina di una famiglia, del provincialismo di esistenze condotte tra i pregiudizi e i sospetti di comunità rurali, del titanico tentativo di un eroe non-eroe di sobbarcarsi l'onere di raddrizzare tempi fuor di sesto. E si risolve, come già accadeva nell'opera prima di Lynch, scivolando in un universo visionario: una apparizione, serena ma non rassicurante, chiude infatti il romanzo, e ricorda il finale di uno degli episodi più allucinati dell'*Ulisse* di Joyce, il quindicesimo, in cui compare sotto gli occhi dell'incredulo Bloom nientemeno che il fantasma di suo figlio, morto in

tenerissima età.

Il romanzo di Lynch ha, non a caso, ambizioni anche mitologiche: il nome del povero cane di famiglia è Ciclope, lo stesso scelto da Joyce per identificare l'episodio più politico del suo *Ulisse*, il dodicesimo.

Come tutte le storie di Lynch – ne è prova il romanzo successivo, *Grace*, che si sta guadagnando uno spazio e riconoscimenti critici di tutto rispetto – anche *Neve nera* non amisce a regalare certezze, e men che meno speranze. L'ironia, o anche quegli interludi comici che hanno fatto e fanno la fortuna della letteratura irlandese moderna e contemporanea, sono quasi del tutto assenti.

Distanze dal realismo

Lo stile ricercato, ma non compiaciuto, la prosa stranante che lascia moltissimo all'immaginazione, e la continua ricerca di effetti tra il misterico e il misterioso, fanno di questo romanzo un'opera di cui tener conto nell'evoluzione della narrativa irlandese, che va in una direzione sempre meno realista, e a volte si insinua nelle ombre dei tormenti che affliggono il passato di un inconscio collettivo mai risolto, quello di una nazione ancora profondamente e fatalmente divisa.



Un ritratto di Edna O'Brien da giovane

store, tornato dall'Australia a reclamare l'eredità di alcuni acri sulla stessa collina dove insiste la fattoria di Joseph Brennan. Mick incarna molte delle qualità di attrazione e paura con cui si è soliti ritrarre l'esiliato, il soggetto chiave di ogni produzione artistica intorno alla diaspora irlandese. Eppure, la naturalità disinibita con cui ne sono riportate le gesta e i desideri, le reazioni e i timori, obbliga il lettore a seguirne con apprensione la parabola esistenziale. È così che O'Brien problematizza nelle sue opere i personaggi e, di conseguenza, l'identità irlandese: attraverso l'esplorazione solo appa-

rentemente superficiale delle sensibilità e dei modelli con cui si è arrivati ad articolare il vissuto. Allo stesso modo è sottoposta la rappresentazione degli spazi, anche sociali, a partire da quei microcosmi rurali che sono i paesini di campagna da cui l'autrice ha mosso i suoi primi passi, prima di dover fare i conti con la censura e trasferirsi a Londra. È questo stesso scenario, contro cui si agitano mitomani intrisi di retorica e ruvidi idealisti, che il Celtic Revival volle eleggere a culla dell'irlandesità, ed è proprio qui che O'Brien continua a tornare nelle sue opere, per denunciare la matrice maschile e maschilista delle faide combattute dai vari Joseph Brennan e in cui sono le donne a cadere immancabilmente vittime.

Una caduta ineluttabile, dal respiro tragico, e forse più generalizzabile che non propriamente alla Bronte, come è stato osservato: tanto più ineluttabile in quanto la comunità intorno finisce per isolare i deboli di turno e per ostracizzare ogni forma di empatia nei loro confronti. Esempiare in tal senso è la figura del portatore di handicap ribattezzato Catorcio. A poco serve a quel punto il collante orizzontale, atavico e anarcoide dello scetticismo verso la legge, un potere costituito che gli irlandesi soffrono senza riconoscerli l'esercizio di garante dei diritti, compreso quello di proprietà attorno a cui si sviluppa la storia. E nel rimpianto per una libertà impossibile, sembra suggerire O'Brien, neppure il tradizionale paracadute dell'ironia può lenire il dolore.