

scrittrici
irlandesi/1

BURNS

Romanzo atipico, fatto di racconti legati tra loro da trame e personaggi che ruotano attorno al conflitto nordirlandese, *Amelia* è l'esordio - datato 2001 - di Anna Burns, una carrellata di scene perturbanti: da Keller

Conor Foy, *Stick*, 2015;
a sinistra, Kathy Tynan,
Old Longing, 2017



«QUANDO ORMAI ERA TARDI», DA EINAUDI STILE LIBERO

Vastità di spazi, a fronte di relazioni anguste: tre storie di Claire Keegan

di ANTONIO BIBBÒ

La presenza di Claire Keegan nella narrativa contemporanea è ormai una certezza, confermata sia dal consenso critico che si è materializzato intorno alle sue opere, sia da un apprezzamento più generale, senz'altro aiutato dai film ispirati alle sue storie: il bellissimo *The Quiet Girl* (*An Cailín Ciúin*), in lingua irlandese, diretto da Colm Bairéad nel 2022, e *Small Things Like These*, diretto da Tim Mielants. Keegan ha contribuito, fra l'altro, al ritorno in auge di quella forma ibrida che in inglese viene definita *novella*, del quale ha fatto un punto di arrivo, e non la preparazione al «grande» romanzo.

L'ultimo libro, appena uscito da Einaudi con il titolo *Quando ormai era tardi* (traduzione di Monica Pareschi, pp. 87, € 13,00) è invece una breve raccolta di «storie», «di donne e uomini»: tre, due delle quali ripescate dalle prime raccolte di racconti dell'autrice, *Antarctica* (1999) e *Walk the Blue Fields* (2007), tradotte in Italia da Massimiliano Morini per Neri Pozza.

Spie impercettibili

La distanza, almeno dal punto di vista della forma, dagli ultimi due libri pubblicati in Italia è palpabile e riguarda in primo luogo la costruzione narrativa tutta proiettata verso la conclusione. Vi si sente, però, un'aria di famiglia grazie non solo ai temi sociali e politici trattati, ma soprattutto al loro rapporto con il tempo, annunciato già nel titolo come elemento centrale. Nella forma breve, Keegan concentra la trama sugli elementi apparentemente più anodini, lasciando che prendano sempre più corpo nel corso della narrazione. Senza mai dichiararlo esplicitamente, sembra alludere alla necessità di prestare molta attenzione a quanto scrive, seminando spie quasi impercettibili che i lettori non dovrebbero trascurare per comprendere davvero la storia, i personaggi e ciò che li circonda. Nel secondo e nel terzo racconto,

gli indizi sul carattere dei personaggi e sulle tossine che avvelenano le relazioni vengono distribuiti con più leggerezza, mentre nel primo, che dà il titolo al libro, i segnali che sottolineano il maschilismo di Cathal sono spesso fin troppo espliciti: la sua storia con Sabine, a partire dalle battute iniziali fino al matrimonio (mai celebrato) ci confronta continuamente con la freddezza emotiva di lui e con la sua incapacità, materiale e psichica, di fare spazio alla donna che dovrebbe diventare sua moglie.

Problemi invisibili

Nella eccellente traduzione di Monica Pareschi, Sabine gli rinfaccia: «Non siete in grado di dare, questo è il nocciolo» e capisce in tempo di dover fuggire; mentre Cathal viene lasciato alla sua rabbia e alla sua incapacità di riflettere su di sé: neanche «quando ormai era tardi» è in grado di inquadrare i problemi che gli stanno intorno. La chiusa in qualche modo redime il racconto dalla sua tendenza alla semplificazione, lasciando balenare la complessità dei sentimenti che fa da sfondo a un impossibile incontro tra i due. Del resto, proprio l'incapacità di affrontare le difficoltà con qualche tempismo, e la tendenza a procrastinare l'azione sembrano tornare sottotraccia in tutta questa breve raccolta, e soprattutto nel secondo racconto, dove la protagonista arriva sull'isola di Achill, diretta alla casa di Heinrich Böll, che è stata trasformata in residenza per artisti, e insieme al tempo speciale scandito dall'isola, si vede costretta a fronteggiare anche la sgradevolezza di un accademico tedesco; ma troverà, alla fin fine, lo slancio per scrivere la propria storia.

Dilatato dalla vastità degli spazi (la campagna e le isole irlandesi, poi l'Antartide evocata nel terzo, inquietante racconto) il tempo di queste prove narrative si contrappone all'angustia degli spazi in cui prendono corpo le piccole e grandi tragedie. Come in *Un'estate*, l'atmosfera rarefatta si fa d'improvviso più solida e pesante e sguardi aperti e porte spalancate imprevedibilmente si chiudono.

di ENRICO TERRINONI

In una lettera a Valéry Larbaud, Italo Svevo, citando il suo amico James Joyce, scriveva: «nella penna di un uomo c'è un solo romanzo» e «quando uno ne scrive diversi è sempre lo stesso, più o meno trasformato». È una formula che ben si adatta alla irlandese Anna Burns, il cui primo libro, *No Bones*, uscì originariamente nel 2001, diciassette anni prima che vicesse il Booker Prize con *Milkman*.

Malgrado le ovvie differenze, che riguardano soprattutto lo stile, come avviene in ogni autore via via maturato nel tempo, i due romanzi sono parte di un percorso coerente, il cui scopo è dipingere esistenze e vicende stagliate sullo sfondo di un conflitto atroce, quello che ha coinvolto l'Irlanda del Nord a partire dalla fine degli anni Sessanta. Tuttavia, se in *Milkman* la narrazione è giocata, anche con notevoli scarti comici e ironici, su quell'impalpabile equilibrio tra vita reale e incubo che è stato a lungo una cifra esistenziale nel Nord dell'isola d'Irlanda, la notevole opera prima di Anna Burns, tradotta da Elvira Grassi per Keller editore con il titolo *Amelia* (pp. 384, € 19,00) punta su atmosfere più vicine, forse, a quelle di *Arancia meccanica* di Burgess.

L'elefante nella stanza

È un romanzo atipico – piuttosto una serie di racconti legati da trame, temi e personaggi, che ruotano attorno a un «centro decentrato» – dove non si parla di vite ordinarie bensì di quelle speciali di chi avrebbe potuto condurre un'esistenza complicata, sì, ma comunque tollerabile. Lo scenario del testo è invece sempre, immancabilmente, ossessivo e terribile: «l'elefante nella stanza», ovvero il conflitto armato che compare sempre in qualche forma nei romanzi nordirlandesi, non può non dettare – a volte – scelte narrative davvero radicali.

Diversamente da quanto accadrà in *Milkman*, in questo primo romanzo la percentuale di *straordinarietà* è quasi in eccesso. I temi



per eccellenza della letteratura irlandese contemporanea – la disfunzionalità delle famiglie, i problemi psicologici relativi al consumo di alcol e droga, le relazioni tossiche – nel libro vengono spinti al punto da estromettere quel che vi accade dalla narrazione realistica, o anche soltanto probabile, per strizzare l'occhio al mondo delle allucinazioni.

Attraverso i vari capitoli che scandiscono anno per anno il conflitto, dai suoi inizi fino al 1994 – quando si verificò il primo cessate il fuoco dell'Ira – vediamo come la vita di Amelia Lovett venga scomposta e sordinata dai fatti e dal contesto. Nessun personaggio, tra i membri della famiglia, gli amici, i conoscenti, appartiene all'ordinario, in questo romanzo di *non formazione* i cui ingredienti sono droga, violenze casuali e aggressioni sessuali, alcolismo, bulimia, anoressia, schizofrenia.

Da una narrazione quasi distaccata, dove tutto sembra essere sotto controllo, Burns passa a un tratto a una maggiore passionarietà, adottando la prima persona così da privilegiare il punto di vista di Amelia: la sua crescita implica – diversamente da quanto avviene

nei romanzi di formazione – un senso di spaesamento sempre più forte e l'impossibilità di dare una direzione alla propria vita. Nel mosaico sfasato della sua esistenza sfilano una carrellata di immagini perturbanti: sua madre è in perenne litigio con la sorella, tanto che l'Ira interverrà fra le due; il fratello sposa una donna con cui ha una relazione a dir poco inusuale: fa sesso con la moglie, legata con una corda, nella cucina dei genitori, mentre la figlioletta impicca le sue bambole sulla balaustra delle scale e provvede a masticarle; non prima di avere tentato di violentare la sorella anoressica, e venire picchiato a sangue dalle sue amiche lesbiche.

Ma la teoria dei traumi non finisce qui, la violenza – in questo romanzo decisamente perturbante – regola la vita. Che il libro sia il primo passo verso una maturazione letteraria più compiuta lo dimostrano alcune scene assolutamente vive e ben calibrate: per esempio, quando, nella scena che precede quella in cui il padre di Amelia viene colpito da un proiettile, la piccola va in cucina a compiere un'azione assolutamente normale, preparare il tè:

«Fuori sparano – quattro, cinque, sei colpi. Di fucile. Vado a riempire il bollitore. Poi altri – rapidi, ravvicinati – oltre il nostro muro. Così mi ci attacco di spalle, tra la finestra e i fornelli. Gli spari si fermano e io aspetto lì ancora un po'. Poi m'accovaccio e sguscio sotto la finestra, muovendomi all'indietro...».

Polifonia perduta

No bones, questo il titolo originale, in inglese sta per «senza dubbio». L'espressione *to make no bones* vuol dire «non fare mistero», e un *no bones day* è una giornata in cui prendersela calma, in cui non fare scelte avventate. L'immagine delle ossa (*bones*), rimanda poi alla morte e ai tanti cadaveri scomparsi in Irlanda del Nord, e chi non ha *bones* è uno smidollato. Benché la traduttrice trovi soluzioni adeguate, ogni qual volta compare questa espressione del titolo, la sua polifonia semantica è stata poi sacrificata a priori nella scelta di intitolare il romanzo *Amelia*, come succedrebbe se chiamassimo *Cime tempestose* semplicemente *Heathcliffe Catherine*. I titoli dei libri, del resto, quasi mai li scelgono i traduttori.

«LUD NELLA NEBBIA», ROMANZO DEL 1926 FINORA INEDITO IN ITALIA: DA CLIQUOT

Il mondo di fate con cui Hope Mirrlees sbefeggiò il conformismo vittoriano

di LUCA SCARLINI

In *Una stanza tutta per sé*, Virginia Woolf ricorda Jane Hellen Harrison, scomparsa l'anno prima, come «la celebre studiosa della cultura antica, di cui avrebbe parlato anche nel saggio sul

Non sapere il greco. Harrison vide la propria autobiografia edita dalla Hogarth Press nel 1925, con il titolo *Reminiscences of a Student's Life*. Viveva, dal 1913, insieme a una giovane scrittrice, Hope Mirrlees, che chiamava sua «figlia spirituale»: scozzese di origine, Mirrlees aveva abitato a lungo in Sudafrica, ed era

stata sua allieva a Cambridge.

Fu un incontro determinante: allieva e docente, che non faceva mistero delle sue idee atee e suffragiste, vissero insieme a Londra e nella più aperta Parigi, dove studiarono russo e iniziarono insieme la pratica della traduzione, firmando in comune la versione di uno testi fon-

danti della cultura slava: la *Vita dell'arciprete Avvakum*.

L'opera di Mirrlees fino ad oggi era inedita in Italia: non è stato tradotto il suo notevole poema modernista *Paris*, pubblicato da Virginia Woolf nel 1919, le cui soluzioni liriche secondo alcuni critici ebbero una qualche influenza su un altro comune amico, T.S. Eliot. Il passaggio alla prosa avviene nel segno dell'assoluta indipendenza dalle mode e dalle scelte della sua epoca. In *Madeleine: one love of Jansensists*, edito nel 1919, una complessa storia d'amore si svolge intorno alle vicende dei

scrittrici
irlandesi/2

ROONEY

Con una lingua felicemente sfrontata, Sally Rooney ricalca luoghi comuni rendendoli spazi condivisi: tra lei, noi, i personaggi. Sulla scena, due fratelli dopo il funerale del padre: *Intermezzo*

Kathy Tynan,
First Reformed, 2018

Frasi pronte per l'uso vibrano di nuovo

di FRANCESCA BORRELLI

Sarebbe interessante riuscire a esplorare minuziosamente, per poi descriverlo, il confine al di qua del quale un libro come *Intermezzo*, di Sally Rooney (traduzione di Norman Gobetti, Einaudi, pp. 421, € 22,00) è un'opera letteraria, e al di là del quale è un feuilleton. Perché è lungo questo crinale che corre non tanto la trama quanto la scrittura dell'ultimo, osannato romanzo della scrittrice irlandese, che non teme di riprodurre la felice banalità di una serie di luoghi comuni, rianimandone il senso, e restituendoci quel calore che è proprio degli spazi condivisi: un altro modo di intendere i luoghi comuni.

Con sfrontata noncuranza, Sally Rooney allinea – una dopo l'altra – parole che sembrano venire alla penna come attratte da una calamita: le più ricorrenti, le meno ricercate, le più necessarie – «Niente di grave. Vieni qui, ti amo. Dimentica tutto».

Qualcosa sul lessico

Come se, ogni volta, dietro la proposizione di quanto di più ovvio il nostro lessico ci mette a disposizione, ci fosse una subliminale, quasi involontaria rivendicazione di autenticità, e riuscisse a Sally Rooney di replicare quel miracolo del linguaggio che consiste nel fare un uso infinito di mezzi finiti, imparando vibrazioni mai sentite a frasi già lì, pronte per l'uso e troppo consumate.

Sarebbe tanto interessante esplorare la conformazione linguistico-concettuale di quel confine lungo il quale Sally Rooney si tiene in bilico senza cedimenti, quanto inutile – se non a chi sia interessato a accanirsi sulle peculiarità della sua prosa – perché già a un primissimo livello di lettura i suoi libri offrono la freschezza di una intellegibilità senza velature simboliche, e un conseguente godimento che sarebbe sensato rassegnarsi a sperimentare, così come viene.

Mentre aderisce alle sue minimalistiche scelte lessicali, Rooney si concede peraltro di seminare nel testo citazioni che il suo orecchio richiama alla mente, più per sinestesia che per affinità concettuale – da Wittgenstein, da Shakespeare, da Philip Larkin, da Yeats,



da Joyce, da Susan Sontag, e da altri – associazioni di parole sempre ben posizionate, camuffate come elementi sbocciati dal racconto stesso, che galleggiano sulla pagina senza provocare inabissamenti né impennate.

Sulla scena del romanzo, due fratelli all'indomani del funerale del padre: Ivan, cresciuto quasi solo con lui, dopo che la madre se n'era andata con un altro uomo; e Peter, di dieci anni più grande, cui spetta l'orazione funebre, che il fratello si sarebbe sentito più in diritto –

Un esagerato battage ha forse equivocato la ricezione critica di questo bel romanzo, pubblicato da Einaudi

un diritto proveniente dall'amore filiale – di pronunciare.

In uno dei loro rari dialoghi, Peter così tira le somme di entrambe le loro esistenze: «In fondo abbiamo scelto tutt'e due una vita in cui dobbiamo confrontarci con quella che comunemente si definisce sconfitta».

Sono abituati, sia Ivan che Peter, a rimuginare su quanto accade, a fare congetture, a mettere sul piatto ipotesi controfattuali, insieme a una strabordante dose di autocritica, insicurezza e presunzione, quella che deriva loro dall'essere stati dei piccoli campioni di *debate*, le gare linguistiche nelle quali non a caso anche l'autrice brillava, e delle quali Ben Lerner dà una descrizione magnifica tra le pagine del suo romanzo *Topeka School*.

Entrambi i fratelli soffrono un doppio lutto: hanno perso il padre, in una società dove religione e convenzioni trattengono saggiamente a lungo l'ombra di chi muore presso chi resta; ma Peter ancora prima ha perso la

sua compagna ideale, Sylvia, che dopo un mostruoso incidente avuto a venticinque anni, è obbligata a continue terapie del dolore e a rinunce cruciali. Quanto a Ivan, prima ancora del padre ha perso il fratello, che solidarizzava con i suoi problemi, a scuola o quando pativa la presenza dei fratellastri, figli dell'uomo con cui la madre era andata a vivere. Ivan aveva sedici anni quando si è visto tornare a casa, dopo l'incidente di Sylvia, non più un fratello ma un'ombra deambulante, che non voleva più mangiare, né aveva più energie per curarsi di lui.

Sally Rooney segue i percorsi di vita dei due fratelli, alterna i capitoli in cui si occupa dell'uno e dell'altro, si addentra nei loro amori: Ivan è un campione di scacchi, un nerd inadeguato alla vita sociale, che ci era stato presentato dallo sguardo desolato del fratello, mentre ne contemplava gli improbabili vestiti al funerale del padre. Incontrerà, nel corso di un torneo in cui gioca die-

ci partite contemporaneamente, la donna con la quale avrà una relazione sentimentale: anche lei, Margaret, si innamora, ma la turbano i giudizi che indovina poco lusinghieri da parte degli altri, perché ha ben tredici anni di più di Ivan; e per giunta è già stata sposata, con un alcolizzato che ha deciso di lasciare, per la verità, ben prima del suo nuovo incontro.

La cappa di una mentalità cattolica che la irlandese Rooney conosce, non condivide, e restituisce più o meno subliminalmente con efficacia, sovrasta come una nuvola tutti i personaggi, e soprattutto Margaret, che nel riflettere sulle lusinghe ricevute da Ivan si chiede se sia sbagliato «essere vanitosi», e a chi si allarghi quello che chiama il suo «errore».

Giovane avvocato di successo, Peter è decisamente un trentenne di mondo, del quale si vociferano numerose storie: al momento ne ha una con Naomi, niente a che fare con il suo ambiente, molto più giovane di lui, un che di animalesco nella sua vitalità, abita

con altri ragazzi in una casa occupata dalla quale verrà butta fuori dalla polizia; ma si fa strada nel riluttante cuore di Peter, ancora innamorato di Sylvia, alla cui intelligenza, saggezza, calma, conforto non sa rinunciare.

Il contrasto fra le due donne non potrebbe essere più abissale: Sylvia, una elegante docente universitaria, era già entrata a far parte della famiglia di Peter quando era ovvio che l'avrebbe sposato; tutti la conoscono e tutti la hanno a cuore. Dopo l'incidente ha allontanato Peter da sé per non compromettergli la vita, ma naturalmente lui è ancora lì. E anche lei. E Peter è anche con Naomi: «Sente la sua voce inebetita che sotto di lui sussurra: Oh, è così bello. Il suo insopprimibile amore per la vita, pensa lui. Mangiare il pollo fritto spezzandolo con le dita unte... Piacere del guardarsi allo specchio, così stupendo. Profonda assoluta gioia dell'essere viva. Nessun lavoro, nessun sostegno familiare, nessun indirizzo fisso, nessuna assistenza statale, niente soldi per finire l'università. Proprietaria di niente al mondo, tranne il suo corpo perfetto. Uomini, e anche altre donne, e sistemi, burocrazie, leggi, tutti decisi a spezzarla, a costringerla ad accettare l'infelicità. E invece lei è qui a ridere, a bere caffè zuccherato, a implorare di essere scoperta».

L'incontro al ristorante

Anche qui, «normal people», come lo erano i protagonisti degli altri libri di Sally Rooney, che si muove a proprio agio nella descrizione di ambienti borghesi intellettuali, ma allo stesso tempo è perfetta nel rendere i suoi protagonisti di estrazione operaia. Di questi giovani uomini e donne come tanti non fanno parte se non bianchi, eterosessuali, tendenzialmente idealisti ma politicamente disimpegnati, di eredità se non di fede cattolica: incarnazioni di gravi mancanze di correttezza politica, è stato detto, che non tutti le hanno fatto passare.

Tra le pagine migliori uscite da tanta sfacciataggine, quelle dedicate all'incontro in un ristorante dei due fratelli: perfettamente credibile l'atmosfera, i dialoghi, il reciproco stato d'animo dei due, che la distanza di età ha contribuito a separare.

SEGUE A PAGINA 4

giansenisti, dal punto di vista del salotto di Mademoiselle de Scudery, dove le *précieuses* si esercitavano in avventure del corpo e della mente. Seguì poi *The Counterplot* (1924), complesso romanzo di formazione in ambito contemporaneo, dove la giovane Teresa Lane osserva la sua vita familiare con l'intento di trasformarla in arte: e, in effetti, ne viene fuori una *pièce*, *The Key*, scritta nella forma di un *auto sacramental* e ambientata a Siviglia, dove riprende in forme antiche il fluire dell'esistenza. Il romanzo piacquero moltissimo al giova-

ne Christopher Isherwood, che scrisse di averne imparati a memoria interi brani.

Infine, nel 1926, uscì la sua opera più celebre, un *fantasy* apprezzato, poi dimenticato e infine riscoperto clamorosamente nel mondo anglosassone a partire dagli anni Sessanta, quando se ne ebbero alcune derivazioni ironiche come *The Zanzi-bar Cat* di Joanna Russ, e appassionati omaggi come lo studio *Lud nella nebbia* arriva ora in libreria grazie alle edizioni Cliquot (nella vivace traduzione di Lucrezia Pei, che dà ai

nomi propri dei personaggi i loro equivalenti italiani, e efficaci disegni di Gaia Eloé Cairo, pp. 320, € 24,00). La prefazione è di Neil Gaiman, insieme a Douglas A. Anderson tra i più appassionati sostenitori della riscoperta del romanzo, conosciuto in Italia solo dai cultori del *fantasy*, che ne avevano segnalato i motivi anticipatori della saga *Il signore degli anelli* di John R. R. Tolkien, il cui primo capitolo, *The Hobbit*, uscì nel 1937.

Più interessante, tuttavia, il confronto con altre autrici coeve, inquiete manipolatrici di fantasie mitologiche, come Sylvia To-

wnsend Warner, che nel 1926 ottenne il primo successo con *Lolly Willowes o l'amoroso cacciatore*, in cui narra la folgorazione di una signora borghese di mezza età per il demone. Tra le pagine di *Lud nella nebbia*, l'autrice mette in scena con grazia il conflitto tra un mondo chiamato Dorimare, dove trionfano le virtù vittoriane del commercio, dell'industriosità e della decenza, e il vicino Paese delle Fate, messo a dura prova da quel confronto: a dividerli il confine delle Colline Contese.

Tale è la seduzione di quei luoghi, e della magia frutta man-

giata di contrabbando dai ricchi, che i buoni dorimariti evitano anche soltanto di fare riferimento a quel mondo proibito, frequentato dal duca libertino Alberico, sempre a caccia di conquiste erotiche, già rovesciato dai mercanti, che avevano creato una repubblica. Da questa autoinflusa censura gli abitanti di Dorimare derivano gravi forme di nevrosi, spesso tradotte in un tema musicale di una sola nota, capace di sconvolgere gli abitanti.

La vicenda si concentra sulla famiglia di mastro Nathaniel Cantachiaro, sindaco dell'ope-

rosa regione, afflitto fin dall'infanzia da visioni inquiete, che trasmette al figlio Ranulfo, anche lui ossessionato da deliri e allucinazioni.

Mirrless raggiunge risultati notevoli facendo a pezzi con grande ironia il suo mondo fatto delle convenzioni che più detesta, quando gli para di fronte le seduzioni erotiche del Paese delle Fate. Ed è anche efficace nelle sue descrizioni di un mondo arcadico, apparentemente soddisfatto dei suoi rituali, che si autodistrugge per seguire le seducenti, ma pericolose vie del sogno.