



“It could never be the same again”. Paradisi e altre metafore bibliche nella letteratura nordirlandese

di Francesca Scarpato

Con l'articolo si propone una lettura del tema del paradiso all'interno della tradizione letteraria irlandese: più specificamente, della *fiction* nord-irlandese. In un contesto come quello dell'Irlanda del Nord, la letteratura è stata inevitabilmente travolta dalla situazione socio-politica e, come sempre accade, investita di una funzione politica: essa è riuscita a trasmettere in vari modi l'esperienza che le genti dell'Irlanda del Nord hanno vissuto, e i testi che compongono questa tradizione hanno attinto a tale contesto in vari modi. L'eccezionalità della situazione, il trauma della violenza, il destino avverso e ineludibile, il senso fatalistico di una storia nazionale che presenta il paradigma di un eterno ritorno sono stati proposti da molti autori attraverso vari linguaggi. Questi scrittori hanno così reinterpretato la travagliata storia d'Irlanda affidando spesso molte narrazioni a potenti metafore bibliche. E se spesso alcune di queste hanno creato l'illusione che una soluzione concreta potesse essere a portata di mano, altre volte tali testi hanno dolorosamente registrato la situazione contingente, riponendo nella fede, e soltanto in questa, ogni possibilità di uscita dalle secche del conflitto.

Cantare la fine della storia, annunciare l'apocalisse, descrivere l'inferno, ma soprattutto immaginare il Paradiso, sono le scelte letterarie operate da vari narratori irlandesi che si tenterà di evidenziare in questo lavoro, illustrando di volta in volta la caratterizzazione che i vari "Paradisi" acquisiti o perduti hanno assunto. Prima, però, di procedere oltre, è utile proporre una breve sintesi delle vicende storiche che hanno portato alla situazione attuale.

Quando nel 1921, alla fine della guerra d'indipendenza combattuta in Irlanda per liberare l'isola dal dominio britannico, fu trovata la mediazione in base alla quale le sei contee del nord del paese – Armagh, Tyrone, Fermanagh, Derry, Antrim, Down – sarebbero rimaste sotto l'amministrazione inglese e non sarebbero di conseguenza state riunificate al resto all'*Irish Free State*, molte e molti di coloro che avevano idealmente aderito o concretamente partecipato alla lotta anticoloniale si trovarono a fare i conti con una realtà inattesa: dover accettare un compromesso con quello stesso impero coloniale che avevano fino ad allora fieramente combattuto.



L'avversione alla ratifica ufficiale di tale risoluzione politica del conflitto e il disorientamento di fronte al gruppo dirigente che questa decisione aveva avallato ebbero come esito l'inizio di una nuova guerra nell'estate del 1922, di un conflitto in cui irlandesi si contrapposero ad altri irlandesi: da un lato c'erano quei repubblicani che pensavano che il conflitto, se protratto, avrebbe rischiato di volgere a favore degli inglesi, e che si era raggiunta una mediazione ragionevole e accettabile; dall'altro lato, altri repubblicani convinti che la guerra d'indipendenza andava continuata per sconfiggere definitivamente gli inglesi, che l'Irlanda andava unificata tutta e subito, o il futuro avrebbe potuto riservare brutte sorprese, poiché c'era il rischio di consegnare definitivamente il territorio del nord dell'isola a un governo che non era lo stesso del sud.

La fine dello scontro nel paese, con l'affermazione definitiva della linea della mediazione, non coincise con l'attenuazione del malessere, soprattutto tra la popolazione cattolica dell'Irlanda del Nord: una popolazione che aveva visto infrangersi il sogno di indipendenza; che cominciava a sentirsi abbandonata dagli irlandesi che quella libertà avevano ottenuto e che alle proprie contee era stata negata; e che soprattutto doveva fare i conti con una vita quotidiana gestita da un governo di matrice esclusivamente protestante, completamente impermeabile a qualunque richiesta fosse giunta dalla minoranza cattolica, e contraddistinto da una politica di discriminazione nei confronti di quelle cittadine e di quei cittadini di fede non protestante.

La questione nord irlandese sembrò essere risolta nel 1925: la *Border Commission* riconfermò, per lo più, i confini dell'Irlanda del Nord così come erano stati disegnati quattro anni prima, e il governo dell'*Irish Free State*, in cambio della cancellazione di alcune pendenze economiche nei confronti del governo britannico, accettò l'emendamento al trattato che consegnava legittimità politica all'Irlanda del Nord. Un compromesso che sarebbe costato non pochi problemi nei decenni a venire: il conflitto rimase latente nel nord del paese anche dopo il 6 novembre 1921, e ha costretto la popolazione cattolica delle sei contee a dovere fare i conti con il lascito coloniale britannico. Gli scontri fra la popolazione cattolica e protestante si sono, dagli anni Venti del secolo scorso, moltiplicati, e a tal punto esacerbati nei decenni successivi da far sì che un intero periodo della storia dell'Irlanda del Nord sia definibile con il termine di *Troubles*: sono gli anni Settanta del Novecento, in particolare, a registrare una recrudescenza tangibile nei rapporti tra appartenenti alle due fedi. Pestaggi, delitti, attentati a singoli obiettivi civili e militari: sono questi gli atti di un conflitto tutt'altro che latente che hanno sdoganato l'epoca compresa tra i Settanta e i Novanta come quella, letteralmente, dei "problemi", dei "disturbi".

Nel 1972 il governo britannico decide di prendere in mano la situazione, "espropriare" il parlamento di Stormont nominando un Segretario di Stato per l'Irlanda del Nord e, soprattutto, di inviare l'esercito nel nord del paese per compiere un pattugliamento del territorio e provare a reprimere i moti che si stavano susseguendo: teoricamente stanziato per difendere l'incolumità fisica degli abitanti, spesso l'esercito si renderà responsabile di omicidi a danno della popolazione inerme e di dimostranti



che avevano aderito a manifestazioni, numerosissime all'epoca, organizzate dalle associazioni per i diritti civili; queste ultime, con sempre più forza, rivendicavano uguali diritti per la minoranza cattolica.¹

Venendo avvertito, dunque, come l'ennesimo tentativo della Gran Bretagna di imporre il proprio controllo sul nord del paese, l'esercito sarà fatto oggetto di vari attentati a opera delle frange armate, in particolar modo della *Provisional IRA*. Ma gli scontri, gli assassinii e gli attentati non saranno unidirezionali: sono orditi da una parte e dall'altra, e coinvolgono sia gruppi armati di matrice cattolica come l'*IRA* appunto, sia quelli di matrice protestante quali l'*UDA* (*Ulster Defence Association*), l'*UVF* (*Ulster Volunteer Force*), o l'*UFF* (*Ulster Freedom Fighters*).

Il trattato firmato tra Irlanda del Nord e Gran Bretagna il 10 aprile 1998, e variamente definito – Belfast Agreement, Accordo di Stormont o Accordo del Venerdì Santo – sembra essere stato un momento di svolta nelle relazioni tra minoranza cattolica e maggioranza protestante, così come pare essere stato un punto di non ritorno nella scelta, da parte dei gruppi combattenti, del disarmo definitivo: “a truly historic opportunity for a new beginning” (English 2003: 297), come venne definito dai suoi ideatori.

In tale contesto, quali sono i mezzi con cui irlandesi e non hanno provato a prendere consapevolezza della situazione? Quali i tentativi di interpretare la realtà finalizzati a fornire delle chiavi di lettura sia a chi avesse voluto esaminare la situazione dal di fuori, incapace di cogliere la specificità delle contrapposizioni in campo, sia a colei o colui che, troppo calati nel contesto, non sarebbero altrimenti riusciti a dotarsi di uno sguardo d'insieme?

Prima di scandagliare i testi alla ricerca delle immagini evocative con cui la condizione dell'Irlanda del Nord è stata ritratta durante i *Troubles*, vale la pena soffermarsi e suddividere, a grandi linee, la letteratura che quel periodo ha prodotto. I critici che si occupano di letteratura nordirlandese sono concordi nel parlare di un filone riconducibile al genere *thriller*, di uno definibile come quello del *national romance*, e infine di uno incentrato sulla *domestic fiction*.

Se queste tre macroaree sono in qualche modo identificabili, la loro definizione è stata tutt'altro che semplice ed è tutt'ora ben lontana dall'essere definitiva; così come altrettanto problematico è parlare di una letteratura dell'Irlanda del Nord: da un lato perché tale intento potrebbe apparire un tentativo di cristallizzare in un canone nazionale testi e autori fra di loro molto diversi e che convivono, invece, in un contesto ingarbugliato come quello delle sei province; dall'altro perché la vicinanza del Regno Unito da una parte e della Repubblica del Sud dall'altra non sono solo due dati ovvii dal punto di vista geografico, ma anche per questioni culturali e per eredità letterarie.

¹ Uno dei primi temi su cui le associazioni decisero di mobilitarsi fu quello dell'assegnazione delle case popolari, dalle quali i cattolici rimanevano sistematicamente esclusi rispetto ai protestanti. Le prime mobilitazioni si ebbero a partire dal 1968, poiché, come precisa Bell, “during the summer of 1968 there was a slowly increasing number of militants ... who felt there should no longer be peace unless there was justice too” (Bowyer Bell 1993: 59).



L'attenzione che si è deciso di dedicare in questo articolo alla letteratura dell'Irlanda del Nord, e in particolare a quella del periodo dei *Troubles*, è scaturita da alcune considerazioni: innanzitutto, la visibilità mediatica acquisita dalle sei province irlandesi coincise, all'epoca, con un rinnovamento nella letteratura, con quella cioè che Pelaschiar (1998: 11) definisce "the creative explosion of the Northern Renaissance [...] at the end of the 1960s", un rinnovamento che ha dato vita a una tradizione articolata e di grande impatto tanto da annoverare fra le sue fila il premio Nobel Seamus Heaney; in secondo luogo, proprio la situazione politica e sociale dei *Troubles* stravolse a tal punto la vita in quella parte di isola da costringere chi avesse voluto provare a rendere quei fatti leggibili nel quadro dell'identità nord-irlandese, a trovare un nuovo modo di esprimerli anche in prosa.

Benedict Kiely è uno di quegli autori che ci hanno provato: scrittore prolifico, nel 1977 pubblica *Proxopera*, una novella che rappresenta, nel panorama letterario del periodo, il primo tentativo di fare i conti con i *Troubles*. Il protagonista attorno cui ruota la storia, che si dipana nell'arco di un solo giorno tranne nelle ultime due sezioni del testo, è un cattolico, insegnante di storia, latino e letteratura inglese, Mr Binchey, che il giorno in cui fa rientro da una vacanza trascorsa nel Donegal con il proprio figlio, sua moglie e i loro due figli, trova a casa la balia legata a una poltrona, e scopre così di essere stato sequestrato da tre terroristi dell'Ira. I tre vogliono che sia lui a recapitare una "proxy bomb", una bomba per procura (da cui trae origine anche il titolo, *Proxopera*, in italiano difficilmente traducibile) e che lui dovrà scegliere se depositare tra il municipio e la posta della cittadina, oppure vicino alla casa del giudice Flynn, uomo rispettato da Mr Binchey, ma che i terroristi odiano perché protestante. Fintanto che l'attentato non sarà portato a termine, la casa e i suoi occupanti saranno tenuti in ostaggio. Mr Binchey parte alla volta della sua meta; mentre attraversa la città con la bomba nel bagagliaio, ripercorre con la mente la sua giovinezza, il suo incontro con la moglie deceduta, incrocia molte persone note che lo salutano e, preso dall'orrore, decide di non sottostare al volere dei terroristi. Si ferma così a un *check point* e rivela ai militari il contenuto della sua macchina e la missione che gli è stata imposta. La bomba viene fatta esplodere e i suoi congiunti liberati. La narrazione riprende dopo due settimane dall'episodio e si scopre, nell'ultima parte del testo, che lo scotto da pagare per Mr Binchey è stato quello di vedersi bruciare la casa, quella dimora lungamente agognata, e che era riuscito ad acquistare dopo molti sacrifici e di cui si era innamorato fin da bambino proprio per la sua posizione strategica vicino al lago Muck.

La descrizione dei luoghi è caratteristica fondamentale del testo che si apre proprio con una di esse, la più significativa, la più emblematica poiché permette di cogliere il modo in cui il racconto si svolge e le metafore che ne stanno alla base. Il primo spazio con cui il lettore si confronta è proprio il lago Muck, un lago di cui si riceveranno molte informazioni, anche se a essere premessa è una considerazione che tornerà più e più volte nel testo e dalla quale si evince che al e nel lago è successo qualcosa che lo costringerà a non essere più lo stesso: "That lake would never be the same again" (Kiely 1977: 9).



Il lago Muck è davvero peculiare: è uno specchio d'acqua che accoglie, come recita una ballata anch'essa destinata a riecheggiare nella narrazione, animali a sangue freddo, che non sono presenti in Irlanda e che difficilmente potrebbero coesistere in un medesimo luogo: "Sea-lions and sharks, alligators and whales with mouths that would swallow a truck" (*ib.*: 9). È un lago, quello Muck, in cui altri elementi sinistri non mancano, come le due "black boats, moving slowly" (*ib.*: 9), e che "looked as if it knew what was happening on the day of the water-skiing" (*ib.*: 9).

Il lago avrebbe riportato in superficie, il giorno in cui era stata programmata una gara di sci d'acqua, il cadavere di un giovane cattolico, presumibilmente ucciso da un gruppo di protestanti, e i sommozzatori nelle barche nere vanno cercando l'arma del delitto; la tranquillità della giornata, così come il lago, sono stati per sempre violati:

But murderers in the dark had made the sleeping lake their accomplice. The innocent lake had been forced to share the guilt. The lake, out there and fading into another dusk, the lake knew. It could never be the same again. (*ib.*: 31)

Da luogo di piacere, il lago si trasforma, muta, diventa altro: come dirà più avanti nel testo Mr Bincney, mentre lo osserva nel suo viaggio di morte, da quel momento in poi sarà un "bright evil lake" (*ib.*: 57).

Il lago si fa metafora del Paradiso, "the lake was paradise" (*ib.*: 14), pensa il protagonista, quando il giorno delle parate orangiste, a luglio, volendo fuggire l'odio che si respirava tutt'attorno bastava ritornare alla tranquillità del lago. Ora che quel Paradiso è stato violato, l'uomo è caduto e non vi potrà più fare ritorno a causa del peccato originale, a causa di quella morte tremenda che ha forzato il lago ad accettare. È stato l'agire umano a trasformare il lago da addormentato a cosciente e complice. Laddove un tempo si facevano pranzi di amore e di condivisione, "one of the best meals he had ever eaten had been there: raw turnips taken from a neighbouring field, cleaned at the spring and sliced" (*ib.*:11), ora si compiono delitti efferati, scatenati dall'odio della divisione irlandese.

E se il cadavere ritrovato lo aveva già compromesso, il Paradiso naturale dell'inizio si perde completamente quando Mr Bincney, che abita proprio vicino al lago, sarà sequestrato e costretto a recapitare la bomba. Ecco che il lago non poteva non sapere: gli assassini che agiscono nel buio lo rendono complice anche dell'imboscata alla casa del protagonista.

Quelle acque ospitano ormai solo animali a sangue freddo, tra cui anche un serpente; quello che sedusse Eva nel Paradiso terrestre convincendola a mangiare dall'albero proibito, ricompare e, questa volta, costringe Mr Bincney a trasformarsi in un "angel of death" (*ib.*:35): costui è il terrorista che nella novella il protagonista identifica sempre con l'appellativo di "the corkman", il quale, sotto la calza che gli copre il volto, "hisses like a serpent" (*ib.*:23), sibila come un serpente. E se lui è un serpente, gli altri due terroristi non sono da meno: con le loro maschere a gas, che ricordano i campi di concentramento paurosamente evocati nell'incipit del testo – "Yet the birds, they say, sang around Dachau" (*ib.*: 9) – richiamano il male, poiché le



maschere trasformano i loro volti in “queer faces” (*ib.*: 23), li fanno apparire come doveva essere un tempo Lucifero in persona: “Lucifer looked like that once upon a time with the addition of horns and tail and cow’s foot” (*ib.*:23). Questi uomini non possono vedere l’ombra di Dio negli altri, dice tra sé e sé Mr Binchey, perché guardano tutto attraverso un filtro, le maschere, che è simbolicamente quello del male: “But do masks or the minds in them really look? What can they see but other masks? Not men or women or children. Not the shadows of God” (*ib.*: 49).

Questi esseri dal sangue freddo non possono che costringerlo a trasformare la vita in morte, a recapitare la morte in un simbolo di vita: l’ordigno è stato preparato in una lattina di latte – “Corkman has come back. He says: That was the milk delivery, the creamery can” (*ib.*: 44).

In un mondo in cui non c’è più spazio per il Paradiso, in cui il male tenta di prevaricare sul bene a lui è toccato il compito di portare sulle proprie spalle Lucifero, anziché Cristo “St Christopher, pray for me, who carried Christ on your back, I carry Lucifer, evil and a blinding light” (*ib.*: 64).

Mr Binchey, però, infine rifiuta, sceglie di non recapitare la bomba nonostante tema per la vita dei suoi cari: pensa al proprio sacrificio e a quello del proprio paese e decide di immolare piuttosto se stesso e la propria famiglia. Ma ciò nonostante, come il lago non potrà più essere lo stesso di un tempo, anche la città e il paese non lo saranno più; dice, infatti, Mr Binchey: “the world will never be the same again” (*ib.*: 37).

Il male è ritornato, il serpente ha di nuovo profanato il Paradiso costringendo l’uomo in una valle di lacrime; eppure non tutto, in questo primo testo sul tema dei *Troubles*, sembra perduto: la novella, giocata su una dicotomia netta tra buoni e cattivi, pare voler comunicare alla fine un senso di speranza, di fiduciosa attesa nei confronti del futuro. La casa viene arsa, è vero, ma il bene riesce infine a trionfare sul male, nonostante gli attori che questo bene hanno voluto conservare non siano stati in grado di preservare il Paradiso dal serpente, e ne possano godere ora solo attraverso un lontano sguardo.

Lo stesso Kiely, forse sulla scorta del precipitare della situazione nell’Irlanda del Nord, cambierà tono e impostazione nel suo romanzo successivo, *Nothing happens in Carmincross*, apparso nel 1985 e in cui prevarranno nettamente la dimensione dell’inferno, il disagio dell’esistenza e le conseguenze della violenza sui corpi, oltre che una visione meno dicotomica tra bene e male, tra buoni e cattivi – probabilmente anche sulla scorta di riflessioni che si sono sviluppate negli anni successivi alla pubblicazione del suo *Proxopera* e che avevano evidenziato la necessità di evitare di dipingere i terroristi solo ed esclusivamente personaggi mostruosi.² Se a Kiely serviranno quattro anni per rivedere le proprie posizioni in merito allo scontro che insanguina il nord Irlanda, Maurice Leitch sembra precedere Kiely, con un romanzo dai toni decisamente pessimisti e altrettanto definitivi, nella rappresentazione di un Paradiso totalmente privo di possibilità di essere. Nel 1981 pubblica *Silver’s City*: scritto seguendo molte delle convenzioni del thriller, è un romanzo intenso, il cui

² Si vedano a questo riguardo McMinn (1980) e Smyth (1997).



protagonista, che dà il proprio nome al titolo, è Silver Steele. Convinto protestante, Silver è diventato un mito agli occhi di ogni fiero *loyalist* di Belfast, un eroe il cui nome campeggia su tutti i muri dei quartieri protestanti della città: è considerato, infatti, colui che per primo ha ucciso a Belfast un cattolico. Silver appare però turbato da tale fama, poiché le ragioni che lo hanno spinto a compiere quel gesto rimangono, fino alla fine del testo, un mistero anche per lui. Un'azione che non voleva essere nulla di più che una bravata, compiuta da un gruppo di amici ubriachi che, convinti dell'assenza del proprietario dell'esercizio commerciale che avevano preso di mira, decidono di appiccare fuoco alla farmacia di un cattolico, si trasforma in tragedia quando, vedendo comparire alla finestra del negozio il farmacista, ormai ridotto a una torcia umana, Silver decide di sparare e ucciderlo, forse per pietà.

A seguito dell'omicidio, Silver viene arrestato e condannato: nel romanzo lo si ritrova, dopo dieci anni di pena scontati, nell'ospedale in cui è stato ricoverato, malato terminale per un tumore al cervello. Da qui viene rapito da Billy Bonner, terrorista senza scrupoli che lo vuole eliminare perché convinto che sia ormai diventato un informatore della polizia. Nuovamente prigioniero, quando viene spostato da un covo all'altro, Silver cade accidentalmente dalla vettura in cui si trova e, trascorsa la notte nei giardini botanici, decide di telefonare a Nan, la ragazza che lavora nel bordello gestito da Bonner e che aveva incontrato subito dopo l'interrogatorio cui era stato sottoposto. Nan decide di aiutarlo, lo raggiunge e insieme vanno presso una casa sulla spiaggia. Il giorno seguente lei riparte per la città col fine di fare le valigie e lasciare definitivamente Belfast assieme a Silver. Durante la sua assenza, Silver è raggiunto da Ned Galloway, cinico mercenario di origine scozzese che è stato assoldato per ucciderlo. Il romanzo si conclude con Silver che chiama la polizia dopo aver compiuto il secondo omicidio: ciò che ora vuole è solo tornare alla tranquillità della cella, tornare a essere quel "the prisoner" con cui Leitch lo identifica per buona parte del testo.

Silver's City inizia con un'epigrafe tratta da Sant'Agostino: "The Devil hath established His cities in the North": e la Belfast che Leitch consegna al lettore è una città dell'emergenza, del pericolo, del male. È un contesto in cui la realtà sembra capovolta, in cui il protagonista si sente a casa in prigione e non al di fuori:

But gradually, as time passed in that enclosed existence, he had changed, he knew he had, the outside world seeming further and further away, alien in its irregular daily pulse [...] It began to seem like a crazy placet out there. (Leitch 1981: 75)

in cui i brevi momenti di felicità, come la notte trascorsa con Nan nella casa al mare, vengono bruscamente interrotti dalla violenza, dalla paura, dall'incubo.

Eppure, quella casa rappresenta per Silver una possibilità: quella di cambiare vita, di ritrovare le memorie dell'infanzia, di concedersi all'amore. La casa al mare è la sua "dusty cave" (*ib.*: 164), un porto sicuro in cui stare appartato dal resto del mondo assieme a Nan. Il sogno dura poco: il Paradiso che per poco ha assaporato si chiude alle sue spalle, e gli appare, con l'arrivo di Galloway, una semplice chimera, un'illusione



che è meglio dimenticare in fretta perché “the city always made you pay for your dreams” (*ib.*: 181). Belfast non può essere abbandonata, e con essa tutto il portato di rabbia e morte che caratterizzano la vita al suo interno: in un romanzo giocato tutto sull’equivoco dell’eroicità del suo protagonista, le cui motivazioni alla base del primo omicidio rimangono completamente oscure a lui come al lettore stesso, meglio fare ritorno alla cella, a quell’unico ambiente sicuro e protetto da cui la città può apparire innocua. Se Belfast è l’inferno “the true terrain of nightmare, fixed in its horrible aftermath” (*ib.*: 92), meglio starne ai margini per non farsi annientare definitivamente. Come scrive Kennedy-Elmer, “*Silver’s city ultimately belongs not to history but religious allegory*” (*ib.*: 82).

L’allegoria religiosa è molto presente anche nel romanzo nord irlandese di Bernard MacLaverty *Cal*: anche MacLaverty decide di proiettare la propria visione della crisi dell’Irlanda del Nord sullo sfondo dell’inferno urbano, con le sue insidie e le ineliminabili ingiustizie, con toni e contenuti vicini a quelli usati da Leitch; eppure, l’allegoria religiosa, in questo caso, non investe tanto la città quanto il personaggio principale, Cal, che diventa una vera *imitatio Christi*. Uscito nel 1983, *Cal* è un romanzo breve il cui protagonista è quel Cahal Mc Cluskey del titolo, che, a differenza di Silver, è un cattolico che vive con il padre Shamie in un quartiere protestante: la loro è l’unica famiglia cattolica rimasta in quel contesto e a causa di questa scelta dovrà affrontare varie peripezie.

Cal è un giovane con un sentimento fortemente anti-britannico, che non ha ancora capito quale possa essere il modo migliore per uscire dall’influenza politica della Gran Bretagna. Sicuramente non è la violenza che, a suo modo di vedere potrà risolvere i problemi del paese, e lo pensa con la consapevolezza, e il senso di colpa, che gli derivano dall’aver partecipato, seppure mai compiendoli direttamente, ad atti di violenza anche gravi. Tra questi, l’uccisione di Robert Morton, una riserva del Ruc (*Royal Ulster Constabulary*), ucciso da uno degli altri personaggi maschili chiave della narrazione, Crilly, un giovane violento che ha sostituito Cal nel macello di suo padre Shamie e in cui Cal non è mai riuscito ad ambientarsi. Crilly, assieme a Skeffington, pretendono da Cal che partecipi attivamente a quella che loro intendono come una vera e propria guerra da combattere contro i britannici e i loro alleati protestanti, un conflitto in cui ciascuno, secondo il loro punto di vista, deve scegliere da che parte stare: è a queste pressioni che Cal decide di sottrarsi, facendo sparire le proprie tracce dopo l’incendio appiccato alla casa in cui abita con il padre, e trasferendosi a vivere nella rimessa degli attrezzi nel giardino della famiglia per cui ha da poco iniziato a lavorare, proprio la famiglia del poliziotto ucciso da Crilly. Tale scelta è compiuta da Cal con la consapevolezza che è questo il solo modo che ha per poter stare vicino alla giovane moglie dell’uomo ucciso, Marcella, una cattolica, impiegata presso la locale biblioteca. Tra i due nasce lentamente, poco prima dell’epilogo finale, una storia, destinata però a non avere futuro: troppi gli ostacoli che si frappongono tra i due – tra questi, sicuramente l’appartenenza religiosa di Cal, un cattolico che prova a inserirsi nel contesto protestante della famiglia Morton, presso cui Marcella vive con la propria



figlia, e il senso di colpa che schiaccia Cal quando, stando vicino a Marcella, non riesce a non pensare all'assassinio del marito in cui è stato complice.

Poco prima di Natale, Crilly e Skeffington vengono catturati; il giorno dopo, alla vigilia di Natale, Cal viene arrestato dopo che Skeffington è diventato un informatore della polizia e ha fornito agli investigatori il nome di Cal e il suo nuovo indirizzo.

Il racconto di MacLaverty ha l'impianto del romanzo di formazione: il protagonista vive da solo con il padre, uomo dai sani principi e onesto lavoratore, e già da piccolo ha dovuto affrontare la morte prima della madre, e successivamente del fratello maggiore, Brandon. Il Cal del racconto di MacLaverty è un giovane alle prese con il passaggio all'età adulta: deve trovare un lavoro, deve provare a far funzionare un rapporto con la donna di cui è innamorato, vuole capire come sia meglio orientarsi nel contesto politico di Belfast, se sia il caso o no di impegnarsi nella lotta armata. Il Cal che lo scrittore ci consegna è un personaggio che rimane sospeso, imbrigliato in una paralisi di joicyana memoria, incapace di imprimere una svolta reale alla propria esistenza. Un romanzo di formazione in cui manca l'*happy ending*, un testo che scorre con molte riflessioni su un futuro che appare, dalle tracce disseminate nella narrazione, irraggiungibile, difficile anche solo da immaginare. Fin dalla prima pagina si riesce a intuire che le cose non potranno andare a finire bene: il libro si apre infatti con la scena del macello, in cui, osserva Cal, "the crack of the human killer echoed round the glass roof. Queuing beasts bellowed in the distance as they knew" (MacLaverty 1983: 7). In *Cal*, come già in *Proxopera*, il destino pare conosciuto da qualcuno, in particolare il mondo della natura sembra possedere una consapevolezza del destino dell'uomo preclusa agli stessi umani. Tale descrizione è dopo poco seguita da una delle varie citazioni bibliche del romanzo: "'The Wages of Sin is Death. Romans 8:5' was on a sycamore tree on the Magherafelt road: and further out 'I am the Resurrection and the Life. John 11:25'" (*ib.*: 7). L'iscrizione posta sull'albero sta lì a ricordare agli abitanti della città che il peccato grava su tutti come la morte che lo accompagna – peccato e morte che, nella narrazione biblica, potranno essere cancellati solo da Cristo. Nella solitudine della propria stanza, immersa nel silenzio della casa, durante i lunghi giorni che trascorrono nel periodo della disoccupazione, Cal si sente braccato, sotto assedio: quel posto è il baluardo cattolico che i protestanti vogliono espugnare, cancellare. Sono le giornate di pioggia a dargli serenità, perché "At least it meant there would be no aggro tonight. Rain kept Protestants at home" (*ib.*: 20).

La trappola non è solo la casa, ma l'Irlanda del Nord tutta: a Cal pare di vivere in un luogo buio, privo di luce, una sorta di inferno in cui la libertà ai cattolici non è concessa come accade nell'Irlanda del sud: "Cal drove the sixty miles to Clones. Once over the Border he experienced the feeling of freedom he always got. This was Ireland – the real Ireland. He felt he had come out from under the weight and darkness of Protestant Ulster" (*ib.*: 39). Il buio, come il colore rosso che così spesso ricorre nel testo, dà voce ai pensieri più spaventosi, ed è solitamente presagio di pericolo imminente, di disperazione, come quando Cal, da piccolo, temeva di dover sprofondare nell'oscurità per l'eternità, o quando, dopo poco che era morta, temeva che la madre



potesse dal Paradiso vedere i peccati che commetteva e infliggergli severe punizioni. Lo stesso buio che sparisce, paradossalmente, la notte in cui lui e Marcella fanno l'amore per la prima volta: quando lei deve rientrare nella casa dei suoceri lui la accompagna e ciò che vede attorno a loro è una distesa di neve soffice, in cui camminano guidati dalla luce della notte che di essa riflette il candore. L'idillio sembra perfetto, molto simile a quello nella "dusty cave" di Silver e Nan, benedetto dalla natura che rischiarava loro il cammino. Cal e Marcella rimandano a Tristano e Isotta nella loro caverna, che solo quando vivono ritirati dal resto del mondo, in un Paradiso tutto per loro, lontani da ogni tipo di violenza e, come dice Kennedy-Andrews (2003: 91), in un' "anti-political privacy", sono al sicuro. Ma anche il Paradiso di Cal e Marcella è destinato a dover essere perduto: per Cal, come già per Silver, è giunta l'ora di pagare dazio, di abbandonare il Paradiso che solo per breve tempo gli è stato concesso di abitare.

Cal è un romanzo di attese: che i protestanti arrivino a cacciare lui e suo padre da casa, che Crilly e Skeffington decidano di punirlo per la sua mancata adesione alle loro attività, che Marcella scopra la verità sul suo coinvolgimento nell'omicidio del marito, che la giustizia venga a cercarlo per fargli scontare una giusta pena. È l'attesa della condanna, è l'attesa della punizione, è l'attesa della redenzione. Cal, come si evince dal testo, si sente di appartenere a un limbo, ma non riesce a immaginare se da questo limbo gli sarà dato di accedere al Paradiso o di precipitare all'inferno perché semplicemente il futuro è un pensiero che non riesce ad affrontare: "[...] he tried to look into the future but what he saw there made him close his eyes" (MacLavery 1983: 142).

La figura di Cal tende a confondersi con quella di Cristo, soprattutto quando chiaro appare il suo desiderio di ricevere perdono e redenzione scontando una pena. Il tema della punizione fisica riaffiora molte volte nel testo, in scia alla tradizione che Richard Kearney definisce "the sacrificial myth of martyrdom" (Kearney 1997: 111): attraverso il riferimento al testo di Dostoevsky *Delitto e castigo*, che Marcella consegna a Cal chiedendogli di leggerlo, alla figura di Matt Talbot, ex alcolista di Dublino che convertitosi alla religione aveva deciso di spiare i propri peccati flagellandosi e camminando con delle catene ai piedi, e all'immagine del Cristo crocifisso di Grünewald che chiude la novella, dipinto che piace tanto a Marcella e in cui Cal non riesce a non notare "the flesh ... spotted and torn, bubonic almost" (MacLavery 1983: 153). Se il Paradiso è perduto, solo un redentore può salvare il mondo dal peccato, e la città dalla violenza. Il romanzo di MacLavery, però, non si conclude con la resurrezione del suo protagonista: il Paradiso è perduto, l'opzione della salvezza nell'inferno cittadino non è contemplata.

Diverso è, invece, il tono utilizzato da David Park nel suo romanzo di formazione che pubblica nel 1992, sei anni prima della firma dell'accordo di pace. Il testo, *The Healing*, è narrato in terza persona e racconta le vicende di Samuel Anderson, un bambino di dodici anni che dovrebbe essere il portatore della "cura" del titolo: Samuel assiste all'uccisione del padre, un protestante che faceva parte dell'Udr (*Ulster Defence Regiment*), mentre si trovano nel campo di orzo che il padre sta arando. Le urla che il



ragazzo emette accanto al cadavere saranno gli ultimi residui della sua voce: per lo shock Samuel resterà a lungo afasico. Pensando di migliorare la condizione del figlio e la propria, sua madre decide di lasciare la campagna e partire alla volta di Belfast, dove è nata e dove pensa di poter ricominciare. A Belfast si stabiliscono in una casa posta di fronte a quella di Mr Ellison, un vecchio che vive con il figlio William e che da tempo è in attesa dell'arrivo di Samuel; stando alla sua profezia, suggeritagli dalla voce di Dio che dice di sentire dentro di sé, Samuel è colui che saprà interpretare la parola di Dio e metterla in pratica per portare la salvezza nel mondo, e dispensare la cura del titolo: solo il suo *healing* farà cessare le vittime che si susseguono giorno dopo giorno tra protestanti e cattolici, e di cui lui raccoglie i nomi in un quaderno per conservarne memoria. Ma affinché sia fatta la volontà di Dio, Mr Ellison deve prima di tutto purificare la propria esistenza e la propria famiglia: decide così di uccidere il figlio Billy, dopo aver scoperto che quest'ultimo si è reso complice di una serie di omicidi a danno di cattolici. Il male ormai ha contagiato Belfast nella sua totalità: può essere ancora certo che il contagio non abbia infettato anche il piccolo Samuel? Di fronte alla gravità di questo presentimento, il vecchio non può che lasciare la città, quella Belfast che ormai anche la madre di Samuel decide di abbandonare, poiché i miglioramenti sperati non ci sono stati. Il libro si chiude con Samuel che, scorrendo i nomi e i volti dei tanti morti che la violenza ha causato, non riesce a trattenere delle grida disperate: la rabbia è tornata a farsi sentire, ora è di nuovo in grado di parlare.

Una delle caratteristiche che più colpiscono del romanzo è il senso di impotenza che lega fra loro, per ragioni diverse, i diversi personaggi. Samuel si sente impotente perché non ha saputo o potuto salvare il padre dall'agguato mortale, sua madre Elisabeth perché non riesce a far recuperare la voce al figlio, William perché non può far sparire i cattolici da Belfast e dall'Irlanda del Nord, il vecchio Ellison perché non sa come curare la città. L'impotenza dei personaggi sembra una conseguenza dell'impossibilità di garantire a se stessi una qualche forma di normalità, e se la normalità è preclusa, è necessario rifugiarsi altrove, in una terra promessa che ciascun personaggio cerca di raggiungere, di costruire, di immaginare: Mr Ellison pensa a un'Irlanda pacificata in cui si sparga il seme della condivisione e non dell'odio, William a un'Irlanda solo ed esclusivamente protestante, Elisabeth alla Belfast piacevole e serena della sua giovinezza che salverà lei e suo figlio, Samuel a una dimensione solipsistica, in cui cavarsela da solo. Il tema del Paradiso ritorna ripetutamente sottotraccia nel testo. Samuel, prima di partire per Belfast, vaga nei campi della famiglia e nonostante siano stati il teatro dell'assassinio del padre, sono per lui l'unico luogo in cui può sentirsi libero e protetto:

When he felt he had reached the very heart of the field [...] the enveloping safety of the sanctuary lulling him into a fitful calm. ... When he woke, he stared at the sky. It seemed close enough to touch. He pushed a hand towards a passing cloud. (Park 1992: 4)



Al mondo naturale si riferisce anche un secondo riferimento biblico: il disordine del giardino antistante la casa che madre e figlio prendono a Belfast è chiara metafora della condizione in cui versa la città, della caduta dell'uomo, e la sua sistemazione è anch'essa un'azione che va nella direzione di ripristinare l'idillio iniziale, quello che Elisabeth immaginava di trovare nella Belfast della sua infanzia: "it doesn't take much for a garden to get out of control, but when it does, it's not easy to put it right. Nothing grows faster than weeds. [...] A garden's something you have to keep on top all the time" (*ib.*: 76). Ed è un compito che non può che essere intrapreso da chi dice, come Mr Ellison, "I always feel closest to God's handiwork in a garden" (*ib.*: 72).

Il vecchio sente di essere il nuovo Abramo, incaricato da Dio di sacrificargli il proprio figlio William, proprio come nella Bibbia accade a Isacco

For too long he had sought to deny the truth about his son, hoping against hope that God's touch would save him, but he knew it was too late now – his son had turned his back on God's truth and could not be reached. (*ib.*: 147)

e può farlo ora che la profezia si è realizzata, dopo che è arrivato Samuel, quel figlio della grazia divina, testimonianza della concessione celeste all'origine del nome stesso "She called his name Samuel, saying because I have asked him of the Lord. Asked of the Lord and then lent unto Him to do His work" (*ib.*: 77).

Gli abitanti di Belfast vengono paragonati ai figli di Israele che, condannati da Dio per i misfatti che hanno commesso, sono costretti a vagare sperduti nel deserto in attesa di arrivare alla terra promessa: spiega il vecchio a Samuel che "It's just like in the Bible all over again, when the children of Israel were wandering in the desert, trapped in their sin and backbiting against God, and the people were bitten by fiery serpents" (*ib.*: 92). Ma questa terra promessa come la cura del titolo fanno fatica a realizzarsi: Samuel, che dovrebbe essere l'interprete della parola e della volontà divine, si sente paradossalmente lontano da qualunque credo. La sua lontananza da Dio emerge netta nel romanzo ogni qualvolta dentro di lui affiorano i ricordi: se Dio esistesse per davvero, non avrebbe consentito che suo padre venisse ucciso, e se un Paradiso esiste, questo per Samuel è il mondo circostante, in cui agli assassini del padre Dio permette di continuare a vivere, opzione preclusa al padre;

He had given them the shelter of the hedgerow, the soft light of the setting sun, the silent grass under their feet [...] Though He could have done so easily, He had given no warning shout, had not swallowed their evil in the burning light of the sun. (*ib.*: 84)

Se i confini del Paradiso non possono che coincidere con quelli del mondo, dell'Irlanda, e di Belfast, ecco che non c'è nessun Paradiso da attendere, nessuna salvezza da cercare:

Soon too he would be going home. His mother had decided it was the best thing to do. But he no longer believed that any "best thing existed". No matter



how hard he had looked, he had been unable to find the door which led into some different world [...] Perhaps there was no door because no such world existed, and never could, but why then did he go on looking for it, believing that he might be able to find it? (*Ib.*: 175)

Già, perché dunque andare alla ricerca di questa porta? Perché illudersi di poterla trovare prima o poi? La domanda che si fa Samuel quasi alla fine del romanzo riprende il senso dell'analisi proposta da questo articolo: perché, se tale dimensione non esiste, alcuni autori hanno avvertito l'esigenza di evocarla? Perché hanno sentito l'urgenza di immaginare il Paradiso? E innanzitutto, quale Paradiso?

L'Eden per il Kiely di *Proxopera* esiste: ha il nome del lago Muck, la tranquillità delle sue acque, la bellezza del paesaggio che lo cinge. E benché debba essere abbandonato da Mr Binchey e dalla sua famiglia, come Adamo ed Eva dovettero fare prima di loro, continua a essere una presenza tangibile, una meta raggiungibile: il terrorismo, sembra dire Kiely, non è che una breve parentesi che presto si chiuderà, permettendo così al bene di trionfare e agli uomini di tornare, seppure con una nuova consapevolezza, ad ammirare il lago Muck.

L'illusione di Kiely si infrange fragorosamente davanti alla porta dell'inferno di Leitch: il Paradiso è esistito, ma richiamarlo rischia di essere controproducente, espone gli uomini alla creazione di false speranze che possono condurli a ulteriori atti di violenza – a loro è concesso solo di sopravvivere all'inferno. Se il Paradiso è perduto, confinato in caverne polverose in *Silver's City* o in capanne immerse nella neve come in *Cal*, o nelle terre dell'Irlanda del Sud che non saranno mai ricongiunte all'Irlanda del Nord, meglio prendere atto della caduta dell'uomo e tentare attraverso l'espiazione dei peccati e il recupero della fede di affrontare il deserto infernale, abbandonando ogni convinzione politica e ritirandosi in una dimensione solipsistica. Oppure, come sembra inviti a fare il Samuel di *The Healing* – il testo contraddistinto dalla visione più nichilista, in cui viene negata anche l'esistenza di Dio – accontentarsi di quella realtà in cui la violenza continuerà a esistere e sarà messa in atto non da demoni o forze del male, ma da uomini comuni, in cui non c'è posto per il Paradiso perché semplicemente non è mai esistito e mai potrà esistere; vivere nell'attesa di trovarne l'ingresso può aiutare a sopravvivere in quella che appare a tutti gli effetti la sua antitesi: in quel contesto, cioè, di guerra perenne in cui si è trasformata l'Irlanda del Nord durante i *Troubles*.

Daniele Giglioli, nel testo *All'ordine del giorno è il terrore* (2007: 17), spiega quanto sia "inutile chiedersi cosa c'è dentro (o magari dietro) quella macchina [il terrorismo]: nient'altro che quanto ci mettiamo noi. Bisogna invece domandarsi come funziona, e più ancora come farla funzionare diversamente". Parlare dei *Troubles* ha significato per molti autori parlare della violenza, e confrontarsi con il terrorismo.

Riutilizzando l'immagine di Giglioli, si potrebbe dire che proiettare il terrore suscitato dai *Troubles* in un'ottica religiosa è stato un artificio escogitato da taluni autori per inaugurare un linguaggio nuovo, indispensabile per rendere il terrore stesso e il suo incontro con l'esperienza comune, per dipanare l'intreccio tra ideologia



politica, appartenenza nazionale e credo religioso: l'impiego di metafore bibliche è stato l'espedito con cui alcuni hanno provato trasmettere ai propri lettori la necessità di continuare la comunicazione, di mantenerla in vita seppure sommessamente, seppure il Paradiso fosse di là da venire, del tutto perduto e mai più raggiungibile – fuor di metafora, dunque, continuare a scrivere in e di un'Irlanda divisa, turbolenta, non pacificata: perché anche grazie alla scrittura il raggiungimento della salvezza e la possibilità del risarcimento hanno potuto rimanere opzioni accessibili in un contesto drammatico come quello dei *Troubles*.

BIBLIOGRAFIA

- Bowyer Bell J., 1993, *The Irish Troubles. A Generation of Violence, 1967-1992*, Gill&Macmillan, Dublin.
- English R., *Armed Struggle. The History of the IRA*, Oxford University Press, New York.
- Giglioli D., 2007, *All'ordine del giorno è il terrore*, Bompiani, Milano.
- Kearney, R. 1997, *Postnationalist Ireland. Politics, Culture and Philosophy*, Routledge, London.
- Kennedy-Andrews E., 2003, *(De-)Constructing the North. Fiction and the Northern Ireland Troubles since 1969*, Four Court Press, Dublin.
- Kiely B., 1977, *Proxopera*, Quartet Books/ Poolbeg Press, London.
- Kiely B., 1985, *Nothing Happens in Carmincross*, Godine, Boston.
- Leitch M., 1981, *Silver's City*, Abacus, London.
- MacLaverty B., [1983] 1998, *Cal*, Vintage, London.
- McMinn J., 1980, "Contemporary Novels on the Troubles", *Etudes Irlandaises*, 3, 5, pp 113-121.
- Park D., 1992, *The Healing*, Bloomsbury, London.
- Pelaschiar L., 1998, *Writing the North. The Contemporary Novel in Northern Ireland*, Edizioni Parnaso, Trieste.
- Smyth G., 1997, *The Novel and the Nation*, Pluto, London.

Francesca Scarpato si è laureata nel 2007 in Lingue e Letterature Straniere presso l'Università di Trieste con una tesi di laurea sulla scrittrice irlandese Maria Edgeworth. Dal gennaio 2009 è dottoranda in Letterature e Culture Comparate e Postcoloniali nei Paesi di Lingua Inglese dell'Università di Bologna. La sua ricerca si focalizza su quattro scrittrici irlandesi, tre di religione protestante, una di religione cattolica, che con la loro vita e le loro opere coprono il periodo storico compreso tra il 1798 e il 1922; essa, poi, affronta il modo in cui la religione ha influenzato il loro lavoro, in particolare la loro costruzione della nazione attraverso la narrazione.

francesca_scarpato@yahoo.it