

Giovanna Scatena

La poetica della libertà  
in Macdara Woods

**RUBETTINO**



*A Paul Cahill*



## 1.

# La poesia irlandese contemporanea: l'eredità di Yeats e Joyce

Nel novembre del 1961, Anna Achmatova scriveva: «*Ho ascoltato il valzer della libellula dalla suite del balletto di Šostakovič. È portentoso. Sembra che a danzare sia la grazia stessa. Si può fare con la parola quello che egli fa con il suono?*»<sup>1</sup>. Oggi, vorrei avere l'onore di rispondere alla grande poetessa russa dicendole che tutta la produzione poetica di Macdara Woods è musica, una musica che nasce in Irlanda e con la stessa vitalità del *bodhrán* supera i confini dell'isola ammantandosi di internazionalità.

Nel corso del XX secolo la poesia irlandese in lingua inglese ha assimilato l'influenza europea ed americana – in particolare di Paul Celan, Ted Hughes, Robert Frost, Ezra Pound – unendole con raffinata maestria alla tradizione gaelica: un piacevole, equilibrato incontro di esperienze nazionali e internazionali che, insieme, tendono a creare una poesia di natura strettamente irlandese, moderna e profonda nei suoi tratti e nei suoi richiami<sup>2</sup>.

Non si tratta di un fenomeno insulare o provinciale, ma di una poesia che raggiunge un'eco universale attraverso tecniche e stili raffinati e un coerente sviluppo dell'elemento internazionale e che abbraccia, principalmente, tre temi: quello concernente gli aspetti storico-politico-sociali dell'esistenza umana, il mondo della natura e l'esperienza personale, legata, il più delle volte, alla tematica joyciana dell'esilio volontario dell'artista.

1. A. Achmatova, *Io Sono la Vostra Voce*, a cura di Evelina Pascucci, Studio Tesi, Pordenone 1990, p. 34.

2. M. Cataldi, *Dopo Joyce: la letteratura angloirlandese 1940-1990*, in F. Marengo (a cura di), *Storia della civiltà letteraria inglese*, utet, Torino 1996, vol. 3, t. III, p. 783.

La poesia contemporanea di oggi, a differenza di quella del *revival* (compreso tra il 1889 e il 1940) e del periodo successivo fino agli anni Cinquanta del XX secolo, è prevalentemente popolata dai poeti stessi e dalle esperienze personali, con un'intima focalizzazione sul quotidiano che diventa il protagonista dei loro versi.

«Come poeta – ricordando Paul Muldoon – sento il dovere di scrivere su ciò che mi sta immediatamente davanti, o immediatamente dietro le spalle»<sup>3</sup>.

L'esigenza di un «rinascimento» letterario e teatrale nasceva precisamente dalla storia d'Irlanda, dalla sua secolare tradizione di più o meno aperta dipendenza dall'estero: così, dopo un secolo di tentativi falliti di sostituire il dominio inglese con un governo indipendente (*Home Rule*), fu proprio l'ennesimo fallimento, quello del movimento parlamentare di Parnell nel 1890-1891, a indurre tanti giovani a dedicarsi al compito di costruire una coscienza nazionale, creando una letteratura inequivocabilmente irlandese e procedendo al recupero di una tradizione in gran parte perduta o dimenticata.

Era la tradizione celtica in gaelico, antica di non meno di dodici secoli: un patrimonio ricchissimo, comprendente narrazioni epico-eroiche e saghe, poesia sacra e secolare insieme a un cospicuo materiale folklorico<sup>4</sup>. Un contributo determinante per lo sviluppo del movimento lo dette William Butler Yeats (1865-1939) che riuscì a stabilire, con la pubblicazione delle prime opere e lungo tutto l'arco della sua vita adulta, una tradizione letteraria e drammatica specificatamente irlandese<sup>5</sup>.

In un articolo di Séamus Heaney del 1989, scritto in occasione del cinquantesimo anniversario della morte di Yeats, si legge:

L'intenzione di Yeats era di creare uno spazio nella mente dei futuri scrittori, di creare anche uno spazio nel mondo per il miracoloso e di preparare tutti gli artisti a tanti tipi di ribellione contro la tirannia delle leggi del mondo fisico e temporale<sup>6</sup>.

3. G. Pillonca, *Paul Muldoon, Principe del quotidiano*, in «Poesia», n. 137, marzo 2000, p. 3.

4. R. Fallis, *The Irish Renaissance*, Syracuse University Press, Syracuse 1977, p. 35.

5. P.L. Marcus, *Yeats and the Beginning of the Irish Renaissance*, Cornell University Press, Ithaca 1987.

6. S. Heaney, *Yeats Remembered*, in «Irish Times», 28 gennaio 1989.

Dopo la scomparsa di Yeats, la cui personalità aveva tenuto nell'ombra ogni altro poeta irlandese coevo, la poesia in Irlanda si orientò verso nuove direzioni.

Con apparente paradosso, il modello da contrapporgli fu quello di un romanziere, James Joyce: se Yeats era stato poeta drammatico dell'identità che aveva a fondamento quella *unity of being* che accoglie idealmente in sé tutte le opposizioni, Joyce, al contrario, fu un autore disincantato ed enciclopedico della differenza, dell'impossibilità della sintesi, della percezione delle *plurabilities*.

Yeats aveva affermato un mito, – rintracciando analogie tra la Grecia antica e l'Irlanda celtica: «Mi resi conto che il bosco delle Furie nella scena iniziale [dell'*Edipo a Colono*] era uno dei tanti boschi stregati irlandesi»<sup>7</sup>, – l'esistenza di una specifica unità culturale di stampo umanistico ed eroico da riscoprire nella tradizione gaelica e che avrebbe potuto essere fondamento di una politica dell'unità; Joyce invece, dissolti tutti i luoghi comuni sull'«irlandesità», aveva enfatizzato il riflesso del *cracked looking glass*, ogni elemento di frattura, discontinuità e sradicamento e su tale base aveva formulato un nuovo mito antierico e cosmopolita che potesse esprimere la condizione moderna dell'uomo.

Nel breve saggio *The Study of Languages*, Joyce stabiliva, in termini che già annunciavano l'interesse per Vico, una base di comparazione tra «storia delle parole» e «storia umana», tra parola e mondo:

Ci sono molte cose nella storia delle parole che rivelano la storia degli uomini e nel confronto tra il discorso di oggi e quello degli anni passati abbiamo una utile illustrazione dell'effetto degli influssi esterni sulle parole stesse di una razza<sup>8</sup>.

Da Joyce veniva non un modello formale di poesia, ma l'insegnamento di come fosse necessaria all'artista la radicale messa in questione delle possibilità della lingua e l'apertura alla sperimentality; veniva la prova di come una meticolosa attenzione agli aspetti più minuti della vita quotidiana non impedisse all'espressione letteraria di raggiungere

7. W.B. Yeats, *Explorations*, Macmillan, New York 1962, p. 438.

8. E. Mason, R. Ellmann (a cura di), *The Critical Writings of James Joyce*, Faber & Faber, London 1959, p. 28.

significati universali, e la realtà di un luogo potesse essere lo specchio della realtà del mondo:

If I can get to the heart of Dublin I  
can get to the heart of all the cities  
of the world. In the particular is  
contained the universal<sup>9</sup>.

Nel compiere la sua analisi Joyce era in piena sintonia con il quadro tracciato nel 1903 dal sociologo Georg Simmel che, in uno dei suoi memorabili studi sulla filosofia della vita, poneva l'accento sull'«intensificazione della vita nervosa», sul «maggiore peso del calcolo del tempo e del denaro», su una vita facilitata ma che «reprime i tratti [...] individuali e distintivi», anche se si moltiplicano «incitamenti, stimoli, occasioni per colmare il tempo e la coscienza»<sup>10</sup>. Tuttavia Joyce rappresentava al tempo stesso la perfetta incarnazione dell'antica funzione del poeta nella tradizione gaelica, quella secondo la quale «il poeta è [...] il principale conoscitore della scienza geografica»<sup>11</sup>, di una geografia umana che saldando tempo e spazio, sviscerando/anatomizzando geografia e storia ribadisce nell'illustrazione dei luoghi uno dei suoi fondamenti. E quella del romanziere del Novecento, *the student of great cities*, con il compito di presentare gli elementi del paesaggio urbano, tesi alla rivelazione della «struttura interiore, il corpo patologico e psicologico da cui dipendono il nostro comportamento ed il nostro pensiero»<sup>12</sup>.

Jorge Luis Borges riconosce alla prosa di Joyce il merito di aver trasferito la sua forza nelle forme e nelle parole del linguaggio stesso, o meglio, nell'eccezionale musicalità delle frasi che raggiungono facilmente lo stato della poesia<sup>13</sup>. E rispondendo alle domande di Richard Kearney e Séamus Heaney, in un'intervista tenuta a Du-

9. A. Power, *From the Old Waterford House*, Carthage Press, Dublin 1940, pp. 148-155.

10. G. Simmel, *Die Großstädte und das Geistesleben*, Hofenberg, Dresden 1903; trad. it. F. Choay, *La città. Utopie e realtà*, Einaudi, Torino 1973, pp. 417-429.

11. V. Bérard, *Les Phéniciens et l'Odyssée*, Colin, Paris 1902-1903.

12. A. Power, *Conversations with James Joyce*, Millington, Dublin 1974, p. 56.

13. R. Alifano, *Conversaciones con Borges*, Debate, Madrid 1986, p. 115.

blino il 16 giugno del 1982, a proposito dell'autore dell'*Ulysses*, Borges disse:

Every time I thought of *Ulysses*, it was not the characters – Stephen, Bloom or Molly – that first came to my mind, but the words which produced these characters. This convinced me that Joyce was first and foremost a poet. He was forging poetry out of prose. My subsequent discovery of *Finnegans Wake* and *Pomes Penyeach* confirmed me in this position. When I consider novelists such as Tolstòj, Conrad or Dickens, I think of their powerful characters or plots, of the content matter of their narratives. But with Joyce the focus has shifted to the forms and words of the language itself, to those unforgettably musical sentences that strive towards the condition of poetry. Looking back on my own writings sixty years after my first encounter with Joyce, I must admit that I have always shared Joyce's fascination with words, and have always worked at my language within an essentially poetic framework, savouring the multiple meanings of words, their etymological echoes and endless resonances. My own characters are often no more than excuses to play with words, to enter the fictional world of language. Joyce's obsession with language makes him very difficult if not impossible to translate. Especially into Spanish – as I discovered when I first translated a passage from Molly's soliloquy in 1925.

The translations of Joyce into the Hispanic or Romance languages have been very poor to date. His symphonically compound words work best in Anglo-Saxon or Germanic languages. Joyce used prose to produce poetry. And I think all of his works should be read as poetry<sup>14</sup>.

Accettando quell'«inquietudine di spirito»<sup>15</sup>, frutto del più ampio problema dell'identità e della differenza, e rispondendo con l'isolamento spirituale e l'esilio alla chiusa società irlandese, Joyce offrì alle nuove generazioni di poeti consapevoli delle lacerazioni della storia e del bisogno di una coscienza del presente, i mezzi per allargare quella tradizione poetica irlandese che Yeats aveva negli ultimi anni della

14. R. Kearney, *Transitions: Narratives in Modern Irish Culture*, Manchester University Press, Manchester 1988, pp. 48-49.

15. J. Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, The Viking Press, New York 1966, p. 189.

sua vita ristretto, «History is a nightmare from which I am trying to awake»<sup>16</sup>.

Se il passato è inequivocabilmente legato a una rivisitazione della letteratura irlandese in chiave tradizionalista (gli antichi miti di una terra che ha sempre combattuto per mantenere una sua connotazione culturale autonoma) va sottolineato che i poeti irlandesi che si affacciano sugli anni Cinquanta del XX secolo, Patrick Kavanagh, Austin Clarke, John Montague, Thomas Kinsella, guardarono – per quanto attiene alla matrice storica del proprio patrimonio immaginifico – alla lezione di Yeats e ai suoi agganci con il *Celtic Revival* dell'ultimo decennio del secolo precedente, riconoscendo al grande autore di *The Wind Among the Reeds* e di *The Wild Swans at Coole* il merito di aver ri-creato un vastissimo corpus poetico capace di racchiudere un'autentica istanza identitaria. Ma, allo stesso tempo, percependo un'esigenza innovativa che necessitava anche di un'utilizzo più sperimentale della lingua, di un'apertura cosmopolita – (oltre i confini dell'Eire,) che si potesse allacciare all'avanguardia poetica europea – e di una capacità di metabolizzazione della storia irlandese, quegli stessi poeti fecero di Joyce un esempio significativo della trasformazione dei registri interpretativi della realtà<sup>17</sup>.

La storia del passato, con le tappe fondamentali della «persistenza» nazionalista per cui era stato pagato un doloroso prezzo di sangue, aveva ormai attenuato il suo impulso, mentre il presente imponeva una revisione dei codici e una nuova attenzione alla quotidianità: «Un vero poeta deve essere veritiero»<sup>18</sup>, rifuggendo la poderosa costruzione dei miti yeatsiani. D'accordo con il professore Renzo Crivelli, una tappa evolutiva importante della poesia irlandese nella seconda metà del secolo scorso fu proprio il passaggio da un modello del passato (Yeats) a uno del presente (Joyce); il gruppo dei poeti eredi di Yeats discuteva al Palace Bar di Fleet Street di Dublino sui vantaggi e gli svantaggi dell'isolamento – il confortevole involucro della neutralità irlandese nei confronti di

16. Id., *Ulysses*, Penguin, London 1992, p. 42.

17. R.S. Crivelli, *Poesia* in Id. (a cura di), *La letteratura irlandese contemporanea*, Carocci, Roma 2007, p. 110.

18. D. Kiberd, *Inventing Ireland. The Literature of the Modern Nation*, Vintage, London 1996, p. 474.

Hitler (leggibile anche come una «non volontà» di affiancare l'odiata Gran Bretagna), – della scelta di essere esuli e, anche, dell'opzione di rientrare in Irlanda da una Londra in guerra<sup>19</sup>, oppure, come aveva fatto l'autore dell'*Ulysses*, andarsene per sempre in Europa, aprendosi al mondo. L'impulso dato da Joyce alla ricostruzione di una realtà quotidiana antieroica, fatta di dettagli che diventano «segni», unitamente alla presa di distanza da un determinismo storico che spesso paralizza l'artista, influenzerà molti poeti degli anni Quaranta e Cinquanta del XX secolo, sia chi si orienterà nel mondo rurale, sia quelli che sceglieranno una poesia urbanizzata. Kavanagh respinse orgogliosamente ogni contatto con le antichità irlandesi e d'istinto trasse materia per la sua poesia dall'ambiente che conosceva meglio: la vita di campagna. L'Irlanda non era percepita come entità spirituale, ma era la terra esasperata di *The Great Hunger*, dell'incomunicabilità e dell'isolamento di quella stessa vita contadina, spesso accostabile, simbolicamente, alla devastazione della *Great Famine* che decimò gli agricoltori irlandesi incapaci di arginare la terribile carestia che colpì il Paese nel 1840. La figura del *peasant* che vive nei versi di Kavanagh mostra tutta la sofferenza di una condizione legata alla miseria ben diversa dallo scenario di un poeta della generazione precedente, come Padraic Colum (1881-1972) che, nella scia del rinascimento celtico, cantava l'assoluta libertà del *native poet* che scorge l'incanto della natura fatto di «flatness of the bog», «the solitary crow, the grey, / Infamous in our sagas» e di nubi, cullato dal tramestio del bestiame nella stalla e dai tenui respiri dei cavalli in un'atmosfera magica che di per sé produce poesia<sup>20</sup>. Senza adoperare alcun artificio linguistico, stilistico o idealistico, Kavanagh restò fedele alla naturalezza del suo luogo d'origine e le sue poesie, spietate e terrene, rappresentano la sua dolorosa esperienza nella sterile realtà della vita rurale; ogni evento, anche il più irrilevante, acquista una propria dignità e un battibecco tra vicini o una lite tra contadini sui confini della proprietà terriera, assume la stessa importanza di un evento mondiale come il Trattato di Monaco.

19. D. Johnston, *Irish Poetry after Joyce*, Syracuse University Press, New York 1996, p. 7.

20. *Ivi*, p. 127.

I have lived in important places, times  
 When great events were decided, who owned  
 That half a rood of rock, a no-man's land  
 Surrounded by our pitchfork-armed claims.  
 I heard the Duffys shouting 'Damn your soul'  
 And old McCabe stripped to the waist, seen  
 Step the plot defying blue cast-steel –  
 'Here is the march along these iron stones'  
 That was the year of the Munich bother. Which  
 Was more important? I inclined  
 To lose my faith in Ballyrush and Gortin  
 Till Homer's ghost came whispering to my mind  
 He said: I made the Iliad from such  
 A local row. Gods make their own importance<sup>21</sup>.

Kavanagh accoglie la lezione joyciana dell'attenzione alle realtà più crude, ai dettagli anche più banali, nel voler «far esplodere gli atomi delle nostre esperienze ordinarie»<sup>22</sup>, traslate tuttavia su un piano di universale testimonianza. Rifuggendo dalle astrazioni dell'ortodossia religiosa e nazionalistica, dalla visione ideologizzata del *revival* e testimoniando, invece, il valore poetico del «parrocchiale», Kavanagh ebbe una decisiva influenza sui poeti della generazione successiva.

Parochialism is universal; it deals with the fundamentals.

It is not by the so-called national dailies that people who emigrate keep in touch with their roots. In London, outside the Catholic churches, the big run is on the local Irish papers. Lonely on Highgate Hill outside St Joseph's Church I rushed to buy my *Dundalk Democrat*, and reading it I was back in my native fields. Now that I analyse myself I realize that throughout everything I write there is this constantly recurring motif of the need to go back. [...]. So it is for these reasons that I return to the local newspaper. Who has died? Who has sold his farm?<sup>23</sup>.

21. P. Kavanagh, *Epic* in «Selected Poems», Penguin, London 1996, p. 101.

22. T. Brown, *Ireland: A Social and Cultural History 1922-2002*, Cornell University Press, New York 1985, p. 97.

23. P. Kavanagh, *The Parish and the Universe*, in «Collected Prose», Martin Brian & O'Keefe, London 1973, p. 206.

Nella biografia *Patrick Kavanagh – Born Again Romantic* di Antonette Quinn, pubblicato a Dublino nel 1991, si legge:

The *parochial mentality*, as Kavanagh first defined it in May 1952, is never in any doubt about the social and artistic validity of his parish. Such conviction as to the legitimacy of a parish-based art is contrasted with the aesthetic timidity and derivativeness which characterize the *provincial mentality*. Parochialism and provincialism are [direct] opposites.

The provincial has no mind of his own; he does not trust what his eyes see until he has heard what the metropolis – towards which his eyes are turned – has to say on any subject. Kavanagh concludes that all great civilizations are based on parochialism – Greek, Israelite, English.

In Ireland – he wrote – we are inclined to be provincial not parochial, for it requires a great deal of courage to be parochial. Parochialism in the cultural domain, then connotes that assured acceptance of local distinctiveness which allows civilizations to evolve independently; in the aesthetic sphere it signifies artistic integrity in the evocation of a local way of life. Parochialism is a realistic art, trusting what the *eyes see*. Authenticity of representation is the primary virtue of the parochial artist, whereas the provincial will distort or falsify his material to make it conform to the images and conventions sanctioned by a powerful cultural establishment. A provincial – according to Kavanagh – is always trying to live by other people's loves, the corollary of which is that a parochial is one who is independent and courageous enough to value what an aesthetic, intellectual or commercial orthodoxy would dismiss as ugly, backward or insignificant. Parochial art cherishes a particular parish in and for itself. Real roots – Kavanagh asserted – lie in our capacity for love and its abandon<sup>24</sup>.

«Kavanagh ci ha liberati dall'ignoranza»<sup>25</sup>, ripete spesso Montague, svincolando un'intera generazione di scrittori dall'erudizione mitologica del *revival*; mai prima di Kavanagh l'Irlanda agreste era stata così a fondo analizzata<sup>26</sup>.

24. A. Quinn, *Patrick Kavanagh – Born Again Romantic*, Gill & Macmillan, Dublin 1993, pp. 199-200.

25. A. Gentili (a cura di), *Rosa di macchia. Antologia della poesia irlandese dopo Yeats*, Passigli, Firenze 1986, p. 13.

26. *Ivi*, p. 14.

Questa fervida atmosfera innovativa trova il terreno fertile per una vigorosa crescita qualitativa nell'exasperazione della questione politica dell'Ulster.

Fu fondamentale, in questo caso, lo sforzo di Montague, nato nel 1929 a New York da genitori irlandesi emigrati, che propone una sintesi tra il mondo rurale di Kavanagh e la visione «internazionalista» di Denis Devlin, in un clima di cauta apertura anche alla cultura americana, oltre che al modernismo europeo, che tiene conto della tradizione medievale<sup>27</sup>.

Il fulcro della poesia di Montague è il rapporto tra Storia – interpretata come *Troubles*, o conflitto nordirlandese – e paesaggio, del confine, inteso come una cruenta linea di sangue, che corre tra le contee di Montague (Irlanda del Sud) e di Tyrone (Irlanda del Nord), dove il poeta si stabilì nel 1934.

Bumping down towards Tyrone by bus, I had a kind of vision, in the medieval sense, of my home area, the unhappiness of its historical destiny<sup>28</sup>.

La poesia di Montague è intrisa di concretezza e di attenzione alle realtà locali; è una confessione di estraneità al proprio ambiente, un atto di rifiuto dei caratteri negativi dell'Irlanda – l'apatia, la religiosità sofferente, l'acrimonia dell'ambiente letterario, il falso mito della celticità – e una scelta di cosmopolitismo o, come diceva, di «provincialismo globale». La sua scrittura è però un tentativo di ricomposizione e riconciliazione: mentre lo stile si fonda su uno studiato equilibrio tra l'apertura alla sperimentazione e il legame con la tradizione autoctona, sul piano dei contenuti il senso di estraneità si traduce in bisogno di scavo nell'oscurità delle proprie radici biografiche, famigliari, storiche.

Between small, whin-tough hills,  
The first slated house in the district;  
Garvaghey, with its ring of firs.  
From a silvered daguerrotype  
My grandfather, country lawyer<sup>29</sup>.

27. F. Kersnowski, *John Montague*, Bucknell University Press, London 1975, p. 20.

28. J. Montague, *The Rough Field*, Dolmen Press, Dublin 1984, p. 7.

29. *Ivi*, p. 14

Il recupero della storia si realizza sovente attraverso il riferimento ai nomi di luoghi irlandesi: in ciò Montague riprende e ricrea l'antica forma letteraria della *dindshenchas*, la eziologia toponomastica medievale, per farne l'incontro di un luogo reale con la memoria storica, la leggenda e le stratificazioni della lingua.

Il villaggio della sua infanzia, il cui nome gaelico è «garbh achaidh», suona proprio come «rough field», a indicare metaforicamente un'area accidentata, un luogo di lotta e di disgregazione. Montague resta un poeta spiccatamente autobiografico eppure sente la necessità di assumersi il compito pubblico di ricomporre le fratture e le contraddizioni di cui soffre l'Irlanda sul piano della politica, della cultura e della lingua. Anche Séamus Heaney (1939-2013), suo conterraneo, condivide il destino di scrivere in una lingua, quella inglese, che solo a metà sente propria mentre le ricche radici della cultura gaelica, condannata a scomparire, lo legano saldamente alle verdi torbiere dell'Irlanda del Nord dov'è nato e dove ha trascorso l'infanzia. La sua poesia riflette le molteplici tensioni di una regione, come l'Ulster, carica di storia, dove si intrecciano due lingue e due culture in un equilibrio instabile se non in conflitto. Laura Pelaschiar ricorda che basta accennare a una questione solo in apparenza innocente – quella della nomenclatura – per comprendere l'insidia delle istanze politico-identitarie; oltre i confini irlandesi i termini «Ulster» e «Irlanda del Nord» vengono impiegati come sinonimi, ma non è del tutto corretto: *Northern Ireland* è termine neutro, *Ulster* viene usato solo dai protestanti *loyalist*, *The Six Counties* dai cattolici nord-irlandesi, *The Province* dagli inglesi della Gran Bretagna, *The North* dagli irlandesi della Repubblica<sup>30</sup>.

La poesia tormentata di Heaney e la sua mente divisa, rappresentano, di fatto, la mancanza di radici definite, il senso di estraneità e di erranza, di perdita e di esilio ed, infine, la drammatica autocoscienza dell'individuo che avverte la carenza di coesione nell'organismo sociale di cui fa parte<sup>31</sup>.

È un atteggiamento che culminerà con la consapevolezza di essere «an Ulsterman, of planter stock», ma di essere nato «nell'isola d'Irlanda», quindi al Nord come al Sud, di essere di lingua madre inglese, e

30. L. Pelaschiar, *Romanzo del Nord*, in R.S. Crivelli (a cura di), *op. cit.*, p. 71.

31. S. Heaney, *Station Island*, Faber, London 1984.

di appartenere all'arcipelago britannico, un luogo geografico inserito in Europa<sup>32</sup>. Le sue opere poetiche – *Death of a Naturalist* (1966) e *Door into the Dark* (1969) – insistono nel rievocare i lavori antichi, alcuni in via di abbandono (come zappare, tagliare la torba, forgiare i ferri, fare i tetti di paglia, pescare le anguille, individuare falde d'acqua) per recuperare il senso di appartenenza a un passato condiviso dalla comunità e per definire l'impegno della poesia a spezzare la superficie delle cose, affrontare i rischi delle forze oscure, percepire l'essenzialità dei movimenti ciclici e rituali e dei gesti archetipici. Le opere della maturità pubblicate negli anni Settanta – *Wintering Out* (1972), *North* (1975) e *Field Work* (1979) – sono più complesse nella forma e nei temi, magistrali per varietà di metri e ricerca di sonorità, allegoriche e tuttavia impegnate nel presente, anche se in modo indiretto. Motivi ricorrenti delle raccolte sono le memorie del passato conservate nelle parole, nella terra, nei nomi dei luoghi, e la ricerca, in quel passato, delle radici della violenza che tormenta l'Irlanda del Nord.

La questione irlandese, di fronte a cui Heaney non vuole prendere posizione, lo sollecita a interpretare attraverso la dimensione privata quella politica, attraverso il passato le violenze del presente: le torbiere restituiscono, tra i relitti di un remoto passato, i corpi delle vittime di sacrifici rituali, e le parole e i toponimi angloirlandesi conservano il segno della sovrapposizione di differenti lingue e culture.

Ireland is a living testimony to the fact that its own people have absorbed history into geography, events into climate<sup>33</sup>.

La penna diventa una vanga che scava, come in *Digging*, e penetra nel patrimonio linguistico per scoprire parole nascoste o dimenticate.

Between my finger and my thumb  
The squat pen rests; snug as a gun.

Under my window, a clean rasping sound

32. E. Boland, *The Clash of Identities*, in «The Irish Times», July 4, 1974.

33. V. Buckley, *Memory Ireland*, Penguin Books, London 1985, pp. 105-106.

When the spade sinks into gravelly ground:  
My father, digging. I look down

Till his straining rump among the flowerbeds  
Bends low, comes up twenty years away  
Stooping in rhythm through potato drills  
Where he was digging.

The coarse boot nestled on the lug, the shaft  
Against the inside knee was levered firmly.  
He rooted out tall tops, buried the bright edge deep  
To scatter new potatoes that we picked,  
Loving their cool hardness in our hands.

By God, the old man could handle a spade.  
Just like his old man.

My grandfather cut more turf in a day  
Than any other man on Toner's bog.  
Once I carried him milk in a bottle  
Corked sloppily with paper. He straightened up  
To drink it, then fell to right away  
Nicking and slicing neatly, heaving sods  
Over his shoulder, going down and down  
For the good turf. Digging.

The cold smell of potato mould, the squelch and slap  
Of soggy peat, the curt cuts of an edge  
Through living roots awaken in my head.  
But I've no spade to follow men like them.

Between my finger and my thumb  
The squat pen rests.  
I'll dig with it<sup>34</sup>.

34. S. Heaney, *Station*, cit., p. 70.

Molti contemporanei di Heaney come Macdara Woods, Paul Muldoon, Eiléan Ní Chuilleanáin, Nuala Ní Dhomhnaill, Ciaran O'Driscoll, John F. Deane, Michael Hartnett, hanno sentito con particolare intensità il paradosso di una poesia irlandese che ha perduto la lingua nativa. Ciò ha indotto questi poeti, appartenenti alla cosiddetta «quarta generazione», a mettere in questione il senso stesso della poesia e dell'essere poeti:

On Sundays I watch the hermits coming out of their holes  
Into the light. Their cliff is as full as a hive.  
They crowd together on warm shoulders of rock  
Where the sun has been shining, their joints crackle.  
They begin to talk after a while.  
I listen to their accents, they are not all  
From this island, not all old,  
Not even, I think, all masculine.

They are so wise, they do not pretend to see me.  
They drink from the scattered pools of melted snow:  
I walk right by them and drink when they have done.  
I can see the marks of chains around their feet.

I call this my work, these decades and stations –  
Because, without these, I would be a stranger here<sup>35</sup>.

L'autoriflessività, questo impulso a far centro sul linguaggio, è uno dei motivi della loro modernità e con le loro opere hanno sperimentato l'innesto nella lingua inglese di certi caratteri dell'irlandese, in primo luogo l'attenzione agli effetti fonici e ritmici, il virtuosismo nell'uso di assonanze e allitterazioni. In questo caso il ruolo della tradizione acquista, nella sua proiezione verso un mondo esterno in cui gli irlandesi si sono trovati in veste di esuli involontari, il significato di una «riappropriazione» dell'*Irishness*: qualcosa che passa attraverso una nuova esigenza di «decolonizzazione».

35. E. Ní Chuilleanáin, *Studying the Language*, in «The Brazen Serpent», Gallery Press, Dublin 1994, p. 15.

La rilettura del significato di tradizione ha acquistato, così, nuove prospettive – a seconda della sensibilità di ogni autore – che hanno posto il problema di come in Irlanda possa evolversi una nuova cultura della globalizzazione, variegata nelle sue stratificazioni ideologiche le quali mostrano tutti gli strati e i sedimenti del passato. Quello recente che culmina nel *Good Friday Agreement* (1998), foriero di suture, tra l'Irlanda (Nord e Sud) e Inghilterra, che cuciono i lembi di una sanguinosa ferita della Storia, e quello antico che risale alle innumerevoli occupazioni subite dall'«isola verde» nei secoli<sup>36</sup>.

I poeti del Nord e Sud dell'Irlanda, anche se anagraficamente cittadini di due diversi Stati, Eire e Regno Unito, si considerano membri di un'unica comunità culturale<sup>37</sup>.

Per raggiungere questo obiettivo, la «quarta generazione» ha ritenuto opportuno, a partire dagli anni Novanta, «inventare» un'Irlanda adeguata, alla luce di una decolonizzazione ormai in atto – primo forse tra i Paesi anglofoni a farlo – e di uno sviluppo economico inimmaginabile e che ne ha fatto la cosiddetta *Celtic Tiger*<sup>38</sup>.

In questa evoluzione, cambia anche il significato di *tradition*:

since it no longer implies a museum of nostalgias but a reopened future.  
Yet the past must be honoured albeit subordinated<sup>39</sup>.

Ma di quale tradizione si parla? Come ha osservato Norman Vance:

There is no single Irish literary tradition unless it is the tradition of abrasive yet often mutually parasitic interaction of different traditions<sup>40</sup>.

Così come esistono diversi modi di *Irishness*, sul piano storico e sociologico, l'accettazione della pluralità – celtica, cattolica, angloirlandese o irlandese protestante, quella di derivazione scozzese, legata ai

36. D. Kiberd, *op. cit.*, p. 18.

37. N. Mansergh, *The Unresolved Question*, Yale University Press, New Haven 1991, p. 230.

38. D. Kiberd, *op. cit.*, p. 286.

39. *Ivi*, p. 292.

40. N. Vance, *Irish Literature: A Social History – Tradition, Identity and Difference*, Blackwell, Oxford 1990, p. 8.

presbiteriani irlandesi dell'Ulster – è il carattere della loro modernità. Ben evidenziato ancora da Vance è il fatto che chiunque si accosti alla poesia, e più in generale alla letteratura irlandese, deve fare riferimento a diversi pezzi di un mosaico complesso e multiculturale: quello nazionalista-moderato, che include la scrittura in lingua inglese e in lingua gaelica, non-nazionalista o internazionalista che coincide con la stesura di opere irlandesi in lingua inglese e, il più estremo di tutti, il celtico-nazionalista, in cui la scrittura è in prevalenza gaelica. È una generazione che si rivolge a un più eterogeneo pubblico urbano e moderno, a lettori anglofoni che hanno coltivato l'irlandese per scelta personale; sono poeti non di rado autoironici, che tendono a smitizzare il ruolo della poesia considerando la scelta stessa del gaelico non sempre come un gesto nazionalistico ma come una pura opzione artistica, di espressività.

È una poesia che dà ampio spazio alla quotidianità, le sue sfaccettate prospettive ideologiche e le nuove forme di vita; si apre al mondo della natura, dell'esperienza personale e dei molteplici volti del reale.

Paul Cahill, nell'introduzione all'opera di Macdara Woods, *Above Pesaro/Pesaro ai miei piedi* (1999), sottolinea il fatto che la poesia abbia dato maggior rilievo alla vita intima del poeta stesso, tutto ruota intorno al suo punto di vista creando la cosiddetta «persona poetica»<sup>41</sup>.

I poeti della «quarta generazione» restano fedeli a una antica tradizione, assumendo il ruolo di testimoni del passato, recuperando il mondo gaelico e trovando il loro pubblico anche nelle residue zone bilingui del Paese. Nel 1994 T.S. Eliot, nel suo discorso dal titolo «*What is a classic?*» tenuto alla *Virgil Society* disse:

Maturity of language may naturally be expected to accompany maturity of mind and manners. We may expect the language to approach maturity at the moment when men have a critical sense of the past, a confidence in the present, and no conscious doubt of the future<sup>42</sup>.

La tradizione diviene un tema centrale da reinterpretare e capire, un gioco equilibrato di esperienze e immaginazione, che ripropone un

41. P. Cahill, in M. Woods, *Above Pesaro/Pesaro ai miei piedi*, Volumnia, Perugia 1999, p. 10.

42. F. Kermodé, *Selected Prose of T.S. Eliot*, Faber, London 1984, p. 119.

doppio movimento, centripeto e centrifugo, che segna frontiere, linee di frattura e limiti estremi costantemente ridefiniti dai versi dei singoli poeti. Seán Ó Ríordáin (1916-1977), nato e cresciuto a Ballyvourney, una zona bilingue, ha avuto il merito di rivitalizzare la lingua poetica irlandese portandone al limite le possibilità espressive; nelle poesie *Eireaball Spideoige* (Coda di pettirosso, 1952) e *Brosna* (Ramoscelli, 1964) dà voce alla moderna crisi delle antiche certezze, al senso di marginalità e di declino della comunità di lingua irlandese, tentando di dare, attraverso il recupero del gaelico, un nuovo significato ai simboli religiosi:

A Ghaeilge im pheansa  
Do shinsear ar chaillís?  
An teanga bhocht thabhartha  
Gan sloinne tú, a theanga?

An leasta na briathra  
Nuair a dheinimse peaca?  
Nuair is rúnmhar mo chroíse  
An tusa a thostann?

Ag súrac atáirse  
Ón striapach allúrach  
Is sínim chugat smaointe  
A ghoideas-sa uaithi.

O Gaelic in my pen  
Have you lost your ancestry?  
Are you a poor illegitimate,  
Without a surname, O Language.

Are the verbs yours  
When I commit a sin?  
When my heart is secret,  
Is it you who are quiet?

You are escaping from  
The foreign harlot

And I proffer to you the ideas  
Which I stole from her<sup>43</sup>.

Máirtín Ó Direáin (1910-1988), anch'egli tra i poeti in *Irish*, fu tra i primi a scrivere versi che portarono nella poesia irlandese il segno formale del Modernismo mentre esprimevano nostalgia per le voci e i silenzi del luogo d'infanzia. L'isola Inis Mór, nelle Aran, che il poeta, ventenne, lasciò per trasferirsi definitivamente a Dublino furono di ispirazione per la pubblicazione di *Ó Mórna agus Dánta Eile* (O'Mor-na e altre poesie, 1957), centrata sulla figura di James O'Flaherty, un vecchio isolano virile e passionale in un clima di amoralità. Anni dopo con *Á Ré Dhearóil* (La nostra epoca sventurata, 1962) contrapponeva la vita di Dublino – che definì una città in cui ti senti «recluso» – a quella del mondo rurale di Inis Mór, ammantandosi di pessimismo spengleriano. Come ha scritto Melita Cataldi:

Ó Direáin ha saputo dire, con uno stile personalissimo e creativo, con un'essenzialità e immediatezza che ricorda quella del poeta irlandese dell'alto Medio Evo, il senso di sradicamento dei *seangánfhir* – gli uomini-formica – nelle metropoli e la perdita dei valori della tradizione<sup>44</sup>.

Se Pearse Hutchinson (1927-2002) ha uno spiccato interesse per le lingue minoritarie nel loro rapporto con quelle dominanti: «to kill a language is to kill a people», Michael Hartnett (1941-1999) definisce l'inglese – «the perfect language to sell pigs in»<sup>45</sup> – dichiarando nella raccolta *A Farewell to English* (1975) di scrivere soltanto in irlandese per poi cambiare idea, a metà degli anni Ottanta, e optare per una vita intermedia. «Thinking in English, dreaming in Irish»<sup>46</sup>, sarà la sua formula magica poiché:

the Gaelic itself – concrete, plain, direct, musical, straightforward, simple, familiar, recognisable, shared – is a sign of the speaker's ease of commu-

43. S. Ó Riordáin, *A Ghaeilge im Pheannsa*, in *Brosna*, Sairseal and Dill, Dublin 1964, pp. 9-10.

44. M. Cataldi, *op. cit.*, p. 792.

45. M. Hartnett, *A Farewell to English*, in *Id.*, *Collected Poems*, Dublin 2001, p. 147.

46. P. Robinson, *The Oxford Handbook of Contemporary British and Irish Poetry*, Oxford University Press, Oxford 2013, p. 443.

nication, while the formal aspects of the lines (their assonantal patterns, their tangle – most iambic - rhythm) give this communication something of the orderly design of ritual<sup>47</sup>.

Come ha ricordato Thomas Kinsella (1928), la poesia irlandese ha un'interessante caratteristica, quella di muoversi su due binari linguistici – inglese e gaelico – in una «doppia tradizione» in cui le due espressioni rafforzano, in particolare negli anni Ottanta e Novanta, una «dynamic interaction»<sup>48</sup>.

In una conferenza del 1971, intitolata *The Divided Mind*, spiegò che non si sentiva completamente a suo agio a scrivere in lingua inglese; che per lui Yeats rappresentava l'inizio del verso irlandese in quello inglese: che «silence is the real condition of Irish literature in the nineteenth century»; e che andando a ritroso nel passato si scopre «a world suddenly full of life and voices, the voices of poets who expect to be heard and understood and memorized», una «Hidden Ireland of the ancestral language»:

In all of this I recognize a great inheritance and, simultaneously, a great loss. The inheritance is certainly mine, but only at two enormous removes – across a century's silence and through an exchange of worlds. The greatness of the loss is measured not only by the substance of Irish literature itself, but also by the intensity with which we know it was shared; it has an air of continuity and shared history which is precisely what is missing from Irish literature, in English or Irish, in the nineteenth century and today. I recognize that I stand on one side of a great rift, and can feel the discontinuity in myself. It is a matter of people and place as well as writing – of coming from a broken and uprooted family, of being drawn to those who share my origins and finding that we cannot share our lives<sup>49</sup>.

47. E. Greenan, *Facing the Music: Irish Poetry in the Twentieth Century*, Fordham University Press, New York 1999, p. 307.

48. T. Kinsella, *Preface*, in Id. (a cura di), *The New Oxford Book of Irish Verse*, Oxford University Press, Oxford 2001, p. XXVII.

49. Id., *The Irish Writer*, MLA, New York 1966, pp. 58-59.

Come Heaney e molti altri, anche Kinsella provò a colmare quella frattura della Storia attraverso la traduzione e la rilettura del patrimonio letterario irlandese<sup>50</sup> la cui esplorazione da parte del poeta, nell'interpretazione di Steven Matthews è fondata su due «impulsi» cruciali della poesia irlandese:

One impulse demands fidelity to the native yet, because of the nation's colonization, dual Irish tradition, which includes English and Gaelic writing. The other impulse is concerned to further the aesthetic and the technical experiments of international modernist writers like Ezra Pound and William Carlos Williams<sup>51</sup>.

Di conseguenza, è proprio Kinsella a incarnare quella «rilettura» del patrimonio irlandese che sa allacciarsi alla contemporaneità, identificandosi con il primo mitico poeta d'Irlanda, Amhairgin e leggendone l'esperienza sciamanica di immedesimazione nelle varie forze della natura, come testimonianza dell'originario compito della poesia di dare unità al molteplice e ordine al caos<sup>52</sup>.

I stood  
Searching a moment for the right words.  
... I chose the old words once more  
and stepped out. At the solid shock  
a dreamy power loosened at the base of my spine  
and uncoiled and slid up through the marrow.  
A flow of seawater over the rock fell back  
with a she-hiss, plucking at my heel.  
My tongue stumbled<sup>53</sup>.

50. Dall'irlandese ha tradotto il testo epico altomedievale *Táin Bó Cuailnge* in *The Táin*, Oxford University Press, Oxford 1969; *An Duanaire 1600-1900: Poems of the Dispossessed*, Colin Smythe Ltd, Gerrard's Cross 1981; *The New Oxford Book of Irish Verse*, Oxford University Press, Oxford 1986; *Notes from the Land of the Dead*, Random House, New York 1972; Finisterre, Dolmen Press, Dublin 1972.

51. S. Matthews, *Irish Poetry: Politics, History, Negotiation – The Evolving Debate, 1969 to the Present*, Macmillan, Basingstoke 1997, p. 74.

52. R. Skelton, *Celtic Contraries*, Syracuse University Press, New York 1990.

53. R.F. Garratt, *Modern Irish Poetry: Tradition and Continuity from Yeats to Heaney*, University of California Press, Berkeley 1989, pp. 189-190.

La ricerca di un «landing place» si collega alla complessa arte poetica: l'inquietudine sull'autenticità dell'espressione, la consapevolezza del passato e il rapporto tra la voce poetica o personalità e l'esperienza. Tutto ciò è reso più difficile perché la ricerca del significato avviene nella frammentazione della vita moderna<sup>54</sup>.

L'analisi interiore e il recupero delle proprie radici biografiche sono lette alla luce di una nuova «urbanizzazione» dei soggetti – non a caso nell'introduzione al *Táin* sottolinea la tipica insistenza sul significato dei luoghi che ancora oggi è presente nell'immaginario irlandese<sup>55</sup> – attraverso la lezione modernista di Joyce. «Place» – come ha formulato Lawrence Buell in *The Future of Environmental Criticism* – «entails spatial location, entails a spatial container of some sort. But space as against place connotes geometrical or topographical abstraction. Unlike space, place contains meaning rooted in experience»<sup>56</sup>. In *Finistère* (1972), Kinsella ha reinterpretato in chiave psicologica il racconto delle sei leggendarie invasioni dell'Irlanda tramandate dal medievale *Lébor Gabála* (*Book of Invasions*) valutate come successive acquisizioni nel processo personale di individuazione e nella coscienza collettiva di un popolo.

We drew close together, as one,  
and turned inward, salt chaos  
rolling in silence all around us,  
and listened to our own mouths  
mumbling in the sting of spray:  
– Ill wind end well  
mild mother  
on wild water pour peace

who gave us our unrest  
whom we meet and unmeet  
in whose yearning shadow  
we erect our great uprights

54. *Ibidem*.

55. T. Kinsella, *Introduction*, in *The Táin*, Oxford Paperbacks, Oxford 1970, p. XIII.

56. L. Buell, *The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination*, Blackwell, Malden, 2005, p. 63.

and settle fulfilled  
 and build and are still  
 unsettled, whose goggle gaze  
 and holy howl we have scraped  
 speechless on slabs of stone  
 poolspirals opening on  
 closing spiralpools  
 and dances drilled in the rock  
 in coil zigzag angle and curl  
 river ripple earth ramp  
 river ripple earth ramp  
 suncircle moonloop...  
 in whose outflung service  
 we nourished our hunger  
 uprooted and came  
 in whale hell  
     gale gullet  
 salt hole  
     dark nowhere  
 calm queen  
     poor place<sup>57</sup>.

Il motivo archetipico della ricerca in *Finistère*, o l'istituzione di una comunità ne «The Oldest Place», forniscono un attuale significato alla situazione irlandese contemporanea ed, allo stesso tempo, dimostrano una continuità poetica, ossia l'idea che la letteratura antica possa essere utile allo scrittore moderno alla luce di una nuova «interiorizzazione» dell'esperienza umana, al cui centro si trova il poeta in una prospettiva tutta junghiana dove, accanto al mitico cantore Amhairgin, compaiono anche i protagonisti della politica irlandese:

Look! The Wedding Group...

57. S. Matthews, *Yeats as Precursor: Readings in Irish, British and American Poetry*, Macmillan, London 2000, pp. 70-71.

The Groom<sup>58</sup>, The Best Man<sup>59</sup>, the Fox<sup>60</sup>, and their three ladies.  
 A tragic tale. Soon, the story tells  
 Enmity sprang up between them, and the Fox  
 Took to the wilds. Then, to the Groom's sorrow,  
 His dear friend left him also, vowing hatred.  
 So they began destroying the Groom's substance  
 And he sent out to hunt the Fox, but trapped  
 His friend instead; mourning he slaughtered him.  
 Shortly, in his turn, the Groom was savaged

58. Kevin O'Higgins, uno dei maggiori talenti e figure di spicco del *Free State*. Vicepresidente del governo, O'Higgins fu il bersaglio del disprezzo di numerosi repubblicani che vedevano in lui il simbolo del trionfo di un certo tipo di nazionalismo costituzionale, moderato e determinato nella difesa dello Stato, in netto contrasto con la loro visione rivoluzionaria. Il 10 luglio 1927, mentre O'Higgins si stava recando ad assistere alla messa in una chiesa della contea di Dublino, fu avvistato da tre uomini dell'Ira – Archie Doyle, Bill Gannon e Tim Coughlan – che in un eccesso di rabbia lo uccisero. I ricordi di Gannon sono estremamente chiari: «Lo abbiamo riconosciuto subito e ci siamo sentiti sopraffatti da un odio profondo. È difficile descrivere la sensazione che provammo nel vederlo camminare da solo. Ci tornarono in mente le esecuzioni [durante la guerra civile] e iniziammo a sparare prima dalla macchina, poi scendemmo e continuammo a colpirlo. Cadde a terra senza scampo». Quando fu assassinato, O'Higgins era disarmato. Rimase a terra, esangue: l'odio scaturito dalla guerra civile aveva provocato un'altra vittima, ma questa volta l'assassinio fu compiuto contro un membro del Parlamento irlandese. B. Hanley, *The IRA, 1926-1936*, Four Courts Press, Dublin 2002, p. 9.

59. Rory O'Connor. Il 7 dicembre 1922, giorno seguente la proclamazione ufficiale del *Free State*, due deputati del Dáil, Seán Hales e Pádraic Ó Máille, subirono un attentato da parte della fazione anti-Trattato dell'Ira. Hales morì, Ó Máille rimase ferito. Il Parlamento cadde nel caos: ci sarebbero stati altri omicidi? La decisione del popolo di appoggiare il nuovo Stato sarebbe sopravvissuta a quegli attacchi? Bisognava fare qualcosa. Fu presa l'atroce decisione di giustiziare quattro prigionieri dell'Ira e, così, l'8 dicembre 1922, Liam Mellows, Rory O'Connor, Dick Barrett e Joe McKelvey furono fucilati. S.O. Callaghan, *The Easter Lily: The Story of the IRA*, Allan Wingate, London 1956, p. 12.

60. Éamon de Valera, fondatore del partito politico repubblicano del Fianna Fáil nel 1926 a Dublino. Riteneva, ricordando Oscar Wilde, che fosse sempre necessario «giocare pulito [...] quando si hanno in mano le carte vincenti» e pretendeva dai suoi sostenitori il riconoscimento del sistema maggioritario nello Stato del Sud: «Quando verrà abolito il giuramento [di fedeltà alla Corona inglese stabilito in virtù del Trattato] nessuno potrà opporsi al riconoscimento del sistema maggioritario e del Parlamento come organo legittimo». T.P. Coogan, *Eamon De Valera: The Man Who Was Ireland*, Barnes & Noble, New York 1996, p. 34.

No one knows by whom. Though it's known the Fox  
Is a friend of death, and rues nothing<sup>61</sup>.

L'intensificarsi, alla fine degli anni Sessanta e agli inizi dei Settanta, degli incidenti a Derry crea forti reazioni emotive nella poesia irlandese e un rinnovato interesse per il *Táin Bó Cúailnge*, tradotto da Kinsella: proprio in questo testo epico viene indicata la principale ragione della «separatezza» storica e geografica dell'isola, legata agli ostacoli naturali che impedirono lo spostamento dei viaggiatori nei tempi antichi. In *Poetry in Northern Ireland*, Derek Mahon indica uno spartiacque tra Nord e Sud: Heaney, Montague, Longley e lui stesso da una parte, e Kavanagh, Kinsella, Hartnett dall'altra, questi ultimi vittime – a suo parere – di una sindrome non lontana da quel celtismo tradizionale che ha caratterizzato il *revival* della fine del XIX secolo. Ai poeti del Nord va riconosciuto, al contrario, un maggiore distacco dagli stereotipi yeatsiani della mitologia cattolico-nazionalista, avendo nelle loro corde la propensione all'internazionalismo<sup>62</sup>.

Gli atti di violenza nell'agosto del 1969 sul piano letterario segnano un'intensa ridefinizione della poesia e la crisi di un'idea centralizzata e unitaria dell'espressione poetica porta ogni singolo autore alla necessaria relatività dei propri proferimenti, producendo connessioni personali nello spazio di un'identità nazionale e regionale sempre più problematica<sup>63</sup>.

Possiamo dire che la guerra civile iniziò a Belfast il 14 agosto 1969. Quella notte, gli estremisti di entrambe le fazioni e le squadre dei B-Specials, una forza di polizia ausiliaria – a larga maggioranza protestante – diedero il via a una baldoria di sparatorie e incendi dolosi [...].

Lo spettacolo a cui assistemmo in Bombay Street, tra i protestanti di Shankill Road ed i cattolici di Falls Street che appiccavano il fuoco da una parte all'altra di entrambe le aree, misero in luce l'assoluta incapacità del Parlamento di

61. W.J. McCormack, *Irish Poetry: An Interpretive Anthology from Before Swift to Yeats and After*, New York University Press, New York 2000, p. 275.

62. D. Mahon, *Poetry in Northern Ireland*, in «Twentieth Century Studies», 4 Nov. 1970, p. 89.

63. I. Hamilton, *A poetry chronicle. Essays and reviews*, Barnes & Noble, New York 1973.

Stormont di applicare la legge, far osservare l'ordine e proteggere i cittadini [...]. Nel 1969, il gruppo degli Official IRA nel Nord sosteneva che ci fosse bisogno di un cambiamento politico e appoggiò l'astensione dalla violenza. Eppure, furono proprio quella serie di violenze dell'agosto 1969 a indebolire il suo potere; la Provisional IRA sorse dalle ceneri di Bombay Street<sup>64</sup>.

Appare evidente come la vecchia nomenclatura dell'Ira non fosse né l'unica né la maggiore responsabile dei tumulti del 1969. Esistevano radici e responsabilità ben più complesse legate a quegli avvenimenti, e la causa centrale delle manifestazioni di violenza fu la disaffezione di una minoranza cospicua della popolazione nei confronti dello Stato unionista. Una conflittualità urbana culminante, il 30 gennaio del 1972, nel *Bloody Sunday* che costò la vita a inermi manifestanti, colpiti dalle truppe del Reggimento Paracadutisti dell'esercito britannico stanziati a Derry. La comprensibile rabbia dei cattolici spinse centinaia di persone a legarsi alla Provisional Ira e anche in quell'occasione, come in molte altre della storia irlandese, la violenza dell'Esercito inglese, intesa a soffocare i movimenti eversivi locali, aveva provocato, suo malgrado, un aumento significativo di militanti repubblicani<sup>65</sup>. Assuefatti dall'instabilità e consapevoli di un'insanabile frattura interna, Heaney, Mahon e Longley hanno un'iniziale reticenza ad affrontare poeticamente il problema, storicizzandolo. Quando, col passaggio ai *Bog Poems* (1975), Heaney muoverà al recupero «archeologico» del passato celtico, vichingo, sassone – i cadaveri conservati nelle torbiere danesi –, immediato sarà il varco aperto dall'immaginario verso il presente: un'apertura riflessiva e problematica sul drammatico rapporto tra civiltà e barbarie, carnefice e vittima, storia e catastrofe nel contesto dei *Troubles*:

Out there in Jutland  
In the old man-killing parishes  
I will feel lost  
Unhappy and at home<sup>66</sup>.

64. B. Mawhinney, R. Wells, *Conflict and Christianity in Northern Ireland*, Berkhamsted, Lion 1975, p. 46.

65. M. Campbell, *The Cambridge Companion to Contemporary Irish Poetry*, Cambridge University Press, Cambridge 2003, pp. 10-11.

66. N. Corcoran, *Séamus Heaney*, Faber, London 1986, p. 56.

In questo duplice movimento di spaesamento/appaesamento è la stessa parola poetica a caricarsi di tutte le associazioni del passato e della contemporaneità, per cui il poeta è costretto dalla forma della sua visione a riconoscersi nel ruolo di *artful voyeur*, al tempo stesso testimone e complice di un crimine storico:

I who would connive  
in civilized outrage  
yet understand the exact  
and tribal, intimate revenge<sup>67</sup>.

I poeti del Nord fanno ricorso a una «obliquity», atta a esprimere un rifiuto di rappresentare direttamente i fatti, con la convinzione che la ricerca di una nuova identità debba passare non attraverso atti esteriori ma di avvicinamento, intimi e individuali, perché «identity does not confront difference; it is constituted by it»<sup>68</sup>; sono proprio i poeti del Nord, protestanti, i primi a percepire il problema dell'identità in termini di conoscenza privata dell'altro<sup>69</sup>. Heaney affronta in termini diretti l'impatto che violenza e colonialismo hanno sul patrimonio immaginifico della poesia irlandese; in particolare le raccolte *Wintering Out* (1972) e *North* (1975), elaborano il concetto di una *new intimacy* fra i proprietari terrieri protestanti e i cattolici che costruiscono barricate a Derry: alla ricerca di un sistema rappresentativo che, come lui stesso ha affermato, possa favorire «a search for images and symbols adequate to our predicament»<sup>70</sup>. Anche Montague partecipa al dibattito culturale, e in *The Rough Field* – opera maturata nell'arco di dieci anni in concomitanza con l'esplosione dei *Troubles* – confluiscono la storia degli assedi irlandesi e quella del *New Siege* di Derry e Belfast<sup>71</sup>:

67. M. Campbell, *op. cit.*, p. 119.

68. J. Goodby, *New Wave I: A Rising Tide – Irish Poetry in the 60s*, in T. Dorgan, *Irish Poetry since Kavanagh*, Four Courts Press, Portland 1996, p. 120.

69. M.N. Craith, *Culture and Identity Politics in Northern Ireland*, Macmillan, London 2003, p. 91.

70. S. Heaney, *Preoccupations: Selected Prose, 1968-1978*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1981, p. 41.

71. R.S. Crivelli (a cura di), *op. cit.*, p. 131.

Once again, it happens.  
Under a barrage of stones  
And flaring petrol bombs  
The blunt, squat shape of  
An armoured car glides  
Into the narrow streets  
Of the Catholic quarter<sup>72</sup>.

Diversa, ma ugualmente importante per l'influenza che avrà sulla successiva «quarta generazione» poetica, è la parabola espressiva di Derek Mahon. Fin dall'inizio, con *Night-Crossing* (1968), è presente lo sforzo di districarsi dalla dimensione pragmaticamente comunicativa, dal legame con la contingenza<sup>73</sup>. Il poeta anela a una dimensione assoluta, sciolta da responsabilità umane: non appare in sintonia né con il protestantesimo unionista, né con il nazionalismo cattolico, rifugiandosi in una forma di «separatezza» che segna il distacco dalla realtà politica di cui riflette un approccio ambiguo e trasversale:

Walking among any own this windy morning  
In a tide of sunlight between shower and shower,  
I resume my old conspiracy with the wet  
Stone and the unwieldy images of the squinting heart<sup>74</sup>.

Mahon non riesce a risolvere il problema dell'appartenenza tra i due schieramenti – cattolici e protestanti – perché, come spiega Enrico Reggiani, «non accetta il gioco inconcludente delle fazioni e delle loro attuazioni poetico-culturali e si espone così consapevolmente al rischio di una totale alienazione»<sup>75</sup>. Il territorio conteso diviene, di fatto, quello di un «cuore strabico», pieno di «immagini ingombranti» che non sa individuare la verità:

72. J. Montague, *The Rough Field*, cit., p. 71.

73. R.S. Crivelli (a cura di), *op. cit.*, p. 140.

74. D. Mahon, *Spring in Belfast*, in Id. (a cura di), *Collected Poems*, Gallery Books, Loughcrew 1999, p. 13.

75. E. Reggiani, *In attesa della vita. Introduzione alla poetica di Derek Mahon*, Vita e Pensiero, Milano 1996, p. 154.

There is a perverse pride in being on the side  
Of the fallen angels and refusing to get up<sup>76</sup>.

Nelle opere dei poeti più giovani il confronto con la tradizione nazionale – riguardo la lingua, la cultura e la mitologia irlandese – implica sia l'eredità dell'internazionalismo modernista e americaneggiante dei poeti irlandesi della prima generazione (T. Kinsella e J. Montague), che la rielaborazione profonda dell'influenza inglese, riconoscibile nelle visioni di disfacimento cosmico – riprese, come si è visto, da Derek Mahon – e nell'ulteriore frammentazione e degrado dell'archetipo della «terra desolata» eliotiana<sup>77</sup>.

La «quarta generazione» dei giovani poeti, dell'Ulster e dell'Irlanda tutta, esprimono conflittualità politiche, problemi morali, ingiustizie, sensi di colpa e profonde scissioni attraverso tecniche di scrittura sempre più allusive, allegoriche, oblique. In Paul Muldoon (1951), i temi della frattura, della perdita e dell'orrore dei *Troubles* acquistano una versione onirica e, mutuati dalla scissione storico-biografica, riescono a far convivere l'estraneo col familiare. In *Quoof*<sup>78</sup> (1983), vi sono riferimenti impliciti alla situazione poetica contemporanea, alla tradizione locale, alla lingua ed alla storia familiare, in cui spicca il rapporto tra violenza e poesia.

How often have I carried our family word  
For the hot water bottle  
To a strange bed<sup>79</sup>.

In *The More a Man Has, the More a Man Wants*, Muldoon traccia una suggestiva serie di legami tra l'esperienza degli Irlandesi e quella dei nativi Americani: la guerra civile in Irlanda del Nord evoca la strage di Wounded Knee:

76. D. Mahon, *Spring*, cit., p. 12.

77. M. Stella, *La Poesia Contemporanea, 1960-1990*, in F. Marengo (a cura di), *op. cit.*, p. 611.

78. «Quoof» è il modo familiare del poeta di chiamare la borsa dell'acqua calda.

79. E. Falci, *Continuity and Change in Irish Poetry, 1966-2010*, Cambridge University Press, Cambridge 2012, p. 63.

A Sioux, an ugly Sioux.  
He means, of course, an Ogdala  
Sioux busily tracing the family tree  
Of an Ulsterman who had some hand  
In the massacre at Wounded Knee<sup>80</sup>.

È un orrore che conduce alla dissoluzione del corpo, fisico e astratto, – quello di Gallogly, vittima di un attentato presso un distributore di benzina:

Gallogly, or Gollogly,  
otherwise known as Golightly,  
otherwise known as Ingoldsby,  
otherwise known as English,  
gives forth one low cry of anguish  
and agrees to come quietly [...]

The pump attendant's not to know  
he's being watched by a gallowglass  
hot-foot from a woodcut  
by Derricke,  
who skips across the forecourt  
and kicks the black  
plastic bucket  
they left as a memento.  
Nor is the gallowglass any the wiser<sup>81</sup>.

e dei luoghi: Belfast, la Contea di Armagh, Boston, Las Vegas, New York fungono da metafore della condizione universale della violenza, sono i *troubles* del mondo.

Questo processo di dispersione, scissione e scomparsa del soggetto all'interno di una poesia che pure aspira a mantenere una referenzialità narrativa, trova conferma anche nel modo in cui nello stesso spazio provinciale si situa l'idea del tempo come rappresentazione della Storia

80. P. Muldoon, *The More a Man Has, The More a Man Wants*, in Id., *Poems, 1968-1998*, Farrar Straus & Giroux, New York 2002, p. 134.

81. *Ivi*, p. 146.

sempre distanziata, appiattita sulla superficie di una valenza metapoetica. Fraintendimenti, omissioni, deliberate sovrapposizioni di epoche, fatti e personaggi: il tempo storico non è più narrabile se non attraverso uno stravolgimento continuo.

La poesia immaginifica e postmodernista di Muldoon e di molti altri autori, conferma la vitalità poetica del Nord, ma anche nel Sud, a partire dagli anni Ottanta, emergono molte personalità: con la raccolta *Wildly for Days* (1983), il dublinese Eamon Grennan (1941) si richiama, come Muldoon, al «sense of place» heaneyano per collocarsi nel novero degli esuli volontari nel mondo americano. Grennan, che può essere annoverato tra i poeti influenzati da Kavanagh nel trattare i temi rurali corrotti dalla civiltà urbana, guarda l'Irlanda dalla distanza newyorchese privilegiando l'indagine intimistica e i rapporti tra l'esule e i cambiamenti storico-sociali della madrepatria. Il rapporto di Kavanagh con il luogo è prevalentemente «fisico», una relazione diretta tra uomo e terra, un luogo inteso come qualcosa di cui servirsi, mentre Grennan si rifugia nella rivalutazione emotiva del ricordo in cui luoghi e persone sono separate dal tempo e dalla distanza: «Granted the Atlantic between us, I can only imagine»<sup>82</sup>. Per Derek Mahon e Paul Muldoon, il cui rapporto con il luogo viene definito da Heaney di tipo «metafisico», esso è da assoggettare alla loro personale mitologia<sup>83</sup>. Macdara Woods invece, a differenza dei poeti sopra citati, ha una straordinaria abilità nell'intercambiare il suo rapporto con il luogo: la sua relazione non è metafisica né fisica, può essere considerata di tipo «metaforico»: il tema del centro abitato che si identifica con l'intera città che si allarga a metafora del mondo. Woods è modernista come Muldoon e, nello stesso tempo, tradizionalista, legato al concetto di *dinnseanchas* esattamente come Kavanagh e, infine, è un erede di Joyce perché entrambi si riallacciano alla tradizione classica: Woods a quella celtica dell'*Immram* e Joyce a quella ellenica dell'epica. E con spirito joyciano ha abbracciato lo status di «inner émigré» e, nonostante sia fortemente legato all'Irlanda, ha trovato nuove radici, in un'altra terra, quella umbra.

82. E. Grennan, *Swifts over Dublin*, in Id., *Selected and New Poems*, Gallery Books, Loughcrew 2000, p. 13.

83. A. Quinn, *op. cit.*, p. 202.

## Intermezzo

Diciassette anni fa mi trovavo in Irlanda come studentessa Erasmus. Un giorno mentre curiosavo tra gli scaffali della biblioteca della Ucc – l'università di Cork, la città dove abitavo – presi un libro a caso di poesie. Guardai la copertina su cui c'era scritto *Macdara Woods: Notes from the Countries of Blood-Red Flowers*. Mi incuriosii, anche perché l'autore mi era sconosciuto. Come poteva associare la bellezza dei fiori alle immagini crude che il sangue evoca nella mente umana? O era qualcosa di più? Fiori e sangue insieme come elementi di rinascita, parti della vita stessa?, pensai allora. Iniziai a leggere tutta la raccolta di poesie e scoprii un autore multiforme le cui poesie accostai a fotogrammi di ricordi tradotti sulla pagina attraverso una scrittura ferma e dai nessi universali. È una scrittura mai convenzionale, pionieristica che adotta i principi della simultaneità e della giustapposizione. Woods si avvale di ambientazioni diverse, a volte sovrapposte: il mondo dei rituali e degli eroi celtici convive poeticamente con quello metropolitano o col paesaggio umbro dove il poeta trova rifugio. La sintassi è spesso irregolare come del resto lo è il viaggio di Macdara Woods verso orizzonti alti, che sfiorano l'immensità del cielo:

the space bat dragon loops and sings  
make me an angel that flies  
thirty thousand feet above pretence<sup>84</sup>

Un viaggio che si fa, man mano che si procede, pausa di riflessione, capace di restituire, per immagini e metafore, la bussola del nostro pellegrinare.

driving the blackroads of Appalachia  
with Billy Williams  
following the Ohio river

travelling twenty-four hours  
on a train  
from West Palm Beach to New York

84. M. Woods, *Les Côtes du Tennessee*, in *Collected Poems*, Dedalus, Dublin 2012, pp. 129-130.

[...]

And I'm reaching back to the start  
to the child at the bottom of the well  
to myself  
to the man in Manhattan feeding the pigeons  
to the sleepy tourist in the subway train  
to fish-nets spread in indigo shade  
to the Flower of the Forest on the road to Charleston<sup>85</sup>

Credo di poter affermare che quella di Woods sia una poesia stimolante, una vasta produzione letteraria in grado di aiutare la riflessione, incoraggiare l'approfondimento del tempo che viviamo, limitato ma intenso, e trovare conforto agli interrogativi che assillano in quanto esseri umani.

È il pomeriggio del 10 agosto del 2002. Incontro per la prima volta Macdara Woods nel centro de L'Aquila; mi mette subito a mio agio raccontandomi della sua vita, piena di intense letture, lunghi viaggi, diversi incontri. Ha una memoria prodigiosa, nutrita dalle molteplici esperienze culturali, vigilata e accompagnata da una profonda, a volte ribelle, reattività creativa. Ama narrarmi, quasi fosse una fiaba, la sua infanzia trascorsa tra Dublino e Athboy e di alcuni momenti ben radicati nella memoria: inizia dicendomi che la prima immagine della sua infanzia è quella di un pallone verde che vide volare nel cielo verso Liffey Mouth, e che quell'allontanarsi di allora rappresenta adesso, in modo metaforico, «*the loss*», la perdita. Ma i suoi ricordi non cominciano da lì, essi sono legati principalmente ai suoni,

the shock and uproar of my grandmother falling down the stairs, after I fell on the verandah.

La caduta e il tonfo, lo shock di essere senza fiato dopo aver raggiunto la veranda, «*What age was I? Five maybe*». È il trauma di un colpo ricordato che richiama alla memoria situazioni passate, così che la sensazione presente non deriva immediatamente dalle cose, non è un'immagine degli oggetti, ma di quella fanciullesca; una ricordanza,

85. Id., *Driving to Charleston*, in *Collected*, cit., pp. 319-320.

una ripetizione o riflesso dell'immagine antica, passata. Il trauma mette in moto «*the slow-motion of memory*» sollecitando il reale succedersi dei ricordi e il «riposesso» intricato e non lineare della sua persona e dei luoghi di allora:

So, on that particular rainy afternoon, one damp among others, I ran across the verandah at the back of the house, slipped on the greasy, wet, dark surface, my heel scoring a track in the softening wood, sliding and falling, falling, sliding, sliding out into space, and howling like Milton's Satan as I fell, and my grandmother upstairs rushing to see what was happening, tripping in turn and falling with me in parallel universe, the two of us cascading separately through time and space, indoors and out, until she hit the wall at the foot of the stairs with an audible smack, and I fell flat on my back, banged my head, and flew out feet first toward the railway tracks.

Accadde nella casa – una graziosa abitazione a due piani, con una veranda sul retro, – sulla East Road, nella parte est di Dublino, dove abitavano i nonni paterni del poeta.

It was the sound of the word that fascinated me, granda verandah, granda, granda verandah verandah granda. Doesn't Joyce write somewhere in Stephen Hero about the fascination of the double down stroke of the I and the B in Ibsen? Room – bararoom – bararoom – bararoom.

Altro luogo importante ma completamente diverso da quello dei nonni paterni, era la casa in Pembroke Street, dove Woods viveva con i genitori. Incastrato accuratamente tra una coppia di *nursing homes* l'edificio non aveva la veranda che tanto affascino il poeta nella prima infanzia, ma un modesto spazio nel retro dov'era anche situato il contatore del gas.

We appear to have had no clock that I can remember, as I was always being sent in next door to acquire the time from the big brass and mahogany clock in the institutional hush and polish of the hall of the nearer of the two nursing homes: the big hand is at ten and the little hand is a three.

Il battere delle ore, gli ambienti differenti, il fascino dell'associazione di parole e suoni simili tra di loro, hanno offerto a Woods bambino suggestioni importanti, che nel tempo sono diventate i pilastri della sua poetica. Il tempo diversamente concepito, non più inteso come misura assoluta, legata alla dimensione spaziale che fissa una volta per tutte la realtà rendendola ossificata e immobile, ma un tempo simbolico che è forma del senso interno di ciascuno, di quella rappresentazione a priori che sta a fondamento dei nostri stati interni, di tutte le intuizioni esterne e del disporsi delle cose, l'una accanto all'altra. Un tempo che coincide con la musica e non più con i rintocchi dell'orologio.

But my grandfather had lots of clocks and watches and items of measurements. He was an engineering man and he understood time, as he understood space too. All his family did. In his spare time he played the mandolin and concertina, made music. On the parlour mantel-piece he had a black clock with Greek columns, which had to be wound every eight days. He had a three quarter length clock in the kitchen, as well as, which he wore a silver watch for working days and a gold watch and chain for best. The house in the East Road had sharp pointed windows, like bats' ears, in the roof, and at the back of the house the black wet-timbered verandah, which I knew enough to know was a word outside my ken. Like bungalow, or gymkhana, or other strange words used by Mrs Maher, who used to feed and bath us in Pembroke Street, and chain-smoked and had spent years in the US, *Pie-jamers. Pyjamas. Gymkhanas.*

Ancora una volta il legame tra suoni, parole e musica non lo lascia indifferente; più tardi riconoscerà la doppia valenza del termine «musica» che, da un lato è l'arte dei suoni, dall'altro è una sorte di metafisica del ritmo. È una musica che va oltre i fenomeni e le idee fino a identificarsi con le voci della natura e col silenzio: ogni suono ha il potere di richiamare il nostro spirito, di ridestarlo per percepire l'identità tra la sua stessa vita e quella delle cose che lo circondano. E negli intervalli, isole nel mare del suono, sentiamo la voce del silenzio; nelle pause tacciano i rumori dell'esistenza e appare il silenzio della vita:

the silence and urgency that go with truth, with getting things right, and also the surprise of allusion. Those yellow landscapes, for instance, so

right and silent in themselves, transport me back to childhood: another country.

Anche nel tempo, inteso come tessuto dei fenomeni, non è possibile concepire l'essenza della musica se non nel succedersi del silenzio fra gli intervalli sonori, ossia nell'apparizione del silenzio in forma di ritmo. Il ritmo genera i suoni e dà una prima voce al mistero, sveglia in noi il tumulto dell'esistenza e il silenzio della vita; è il segno di ciò che corre verso la morte e di ciò che è eterno e infinito. Il ritmo corrisponde all'emozione; e se ogni corso di torrente o di fiume, ogni forma di tronco o di stelo, ogni aspetto di vita vi rivelerà un solo desiderio ed uno stesso spasimo presente in tutto ciò che vi circonda, voi sentirete e saprete che da quel solo grande cuore dell'universo viene la forza che si trasforma in gioia o in dolore, che appare come puerizia o scompare con la vecchiezza. La voce, il linguaggio immediato del «gran tutto», l'eco di quel mistero, è la musica. In tal senso la voce delle cose è essenzialmente diversa dal loro suono: il suono del mare può essere un belare di armenti, il gridare allegro o l'urlare di una folla disperata; la voce del mare è invece la fusione, la sintesi di tutti questi suoni. Ecco allora l'importanza dell'infanzia, memoria del passato che produce sempre sensazioni serene e confortanti anche se, a volte, i fatti che rievoca sono tristi e dolorosi. Niente è più gratificante che ricordare gli anni dell'infanzia e dell'adolescenza, periodo di slanci e di sogni, «*all that lives in holy, said Blake, for us everything was mythical*», che ritornano tali alla memoria di chi li recupera a distanza di tempo.

And perhaps that's the over-riding memory of my childhood, how strange everything was. Strange, maybe, because it was new, and hadn't lost its bloom – any more than I had myself; the world and I had emerged from the egg together and were ready to be convinced, seduced, by history.

Woods coglie il senso del dispiegarsi dell'esperienza individuale come ripetizione di un'esperienza già vissuta, individualmente nel proprio passato, archetipicamente nella vicenda dell'uomo di sempre. Il suo «realismo» poetico non si restringe mai alle apparenze superficiali, ma cerca i sensi riposti e segreti delle cose, per farne vibrare

le risonanze profonde. Woods muove sempre da una situazione autobiografica, si confronta immediatamente con la realtà particolare e concreta, legata alle normali consuetudini della vita e alle presenze familiari e domestiche. A Tavernelle ha notato addirittura che le sue vicine di casa, la signora Tartacca e Rita, camminano in modo eccezionalmente simile alle donne della Contea di Meath; ha fissato questa immagine nei versi:

all the women I have known  
were singular – my mother and her mother  
and all the women who have worked these hills  
Were singular and real:  
I think of the vicina in the white house  
Across the road in Umbria  
The way she walks on broken ground –  
Through geese and clamps and binder-twine  
As self-contained about her business  
As sure of hammer sickle scythe<sup>86</sup>

Oltre alla sfera del reale e degli affetti più intimi, Macdara Woods riprende quella mitica e fantastica, utili per comprendere e ordinare l'infinito, quella dimensione così lontana dalla nostra capacità di percezione e, allo stesso tempo, vicina, interna al nostro essere. Ancora oggi, Woods ricorda volentieri una vecchia storia gaelica, appartenente al ciclo dei *Tales* e dei racconti dell'*Immram*. La storia è conosciuta come *Navigatio Sancti Brendani abbatis*,

racconta di un gruppo di guerrieri e di monaci che a Clonmacnoise, monastero nel cuore dell'Irlanda, alzano gli occhi al cielo per vedere un grande vascello navigare nell'aria, con le vele ben legate, i remi in movimento, poco distante dalle loro teste. Ogni tanto qualcuno lascia cadere qualcosa, un coltello, una spilla, e a volte la nave getta anche l'ancora che scende giù galleggiando attraverso le correnti d'aria. Poiché essa dovrà in qualche modo essere recuperata, colui che l'ha tirata dovrà tuffarsi e navigare nell'aria dietro di essa, riprenderla e risalire verso il vascello e i compagni a bordo.

86. Id., *Above*, cit. p. 65.

È un racconto di mare che però ha luogo sulla terraferma, che da sempre ha affascinato il poeta che da piccolo era solito salire sulla cima di un pendio, si sedeva, incrociava le gambe sollevava la testa e si lasciava cadere nell'enorme avvolgente cielo irlandese, immaginando di galleggiare nell'aria come l'ancora della storia. Era un modo per entrare in un altro mondo, quello delle leggende, così reale per la mente di un bambino, e privo di confini perché – nonostante Clonmacnoise sia nell'entroterra – è sempre poco distante dal mare:

I was severely disoriented in Missouri, too far from the sea in a landscape  
I couldn't scan, and was brought to hospital with an inner ear complaint.  
There is always somewhere the great inland sea, and we go looking for it.  
We have a man in the moon, and a cat in the moon, the cow that jumped  
over the moon, and a Sea of Tranquility for reassurance.

Il mare tanto caro a Woods evoca il viaggio, quel «prendere coscienza di sé» – chiarire il proprio percorso biografico-esistenziale – dando un senso anche alle motivazioni della ricerca poetica. Che cosa significa per Macdara Woods essere un poeta? Semplicemente essere fedele al suo pensiero, alla sua «immaginazione»; crede in ciò che scrive e mentre lo fa, si immedesima nell'ipotetico lettore. Un lettore che ha pazienza, una curiosità inappagabile ed energia intellettuale, un lettore disposto al rischio, «*You! Hypocrite lecteur – mon semblance – mon frère!*»<sup>87</sup>, un lettore che non si scoraggia e non si irrita se inseguendo il significato di ciò che legge, se lo vedrà costantemente allontanare come Tantalo sitibondo, o perdersi nella ramificazione dei suoi continui rimandi letterari. Un lettore attivo, il quale sia convinto che non trovare un senso preciso, immediatamente usufruibile, non significa non trovare nulla, ma al contrario avere un ventaglio di possibilità di interpretazione. Macdara sa che non si può fare nient'altro che rallentare, fermare l'attenzione del lettore – vago di consolazioni metafisiche, abituato a sorvolare sulla materialità delle parole – restituendogli il piacere del viaggio interpretativo e il gusto per le forme, infinitamente assaporate nei loro dettagli più minuti. Ha insegnato al lettore che si può collaborare col poeta, in senso creativo. Questo

87. C. Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, a cura di Claudio Rendina, Newton Compton, Roma 1975, p. 50.

stato di cose ha provocato un enorme lavoro intorno alle sue opere, un grande fervore di ripensamenti, di consultazioni e innovazioni; la sua poesia enigmatica ma aperta a molteplici interpretazioni, dimostra una sapienza delle passioni senza limiti o censure interiori e così il suo pensiero e l'atteggiamento dello spirito. Macdara Woods: cosmopolita, pluralista, repubblicano, viandante e *globe trotter*, ironico e anarchico con le regole del poetare, geniale. Un poeta intenso e universale, «impossibile» perché fuori dal coro, che ha affidato all'artigianalità il suo fare poesia, sente la commozione poetica come strumento di scavo nella propria anima, scruta ogni particolare, percepisce ogni sfumatura. Ha una sensibilità eccitata, una fantasia accesa che lo porta, nel medesimo istante, in posti diversi, con semplici associazioni di idee. Così, mentre osserva i quadri della sua amica e pittrice Ann Donnelly,

hieroglyph gulls, like upturned currachs marchino to the sea. Or gulls that merge with one another, and with ocean and air, or still others, more urgent, hanging like still points of balance about whom everything pivots, where the reciprocation of texture and colour is such that the sky reflects the ocean, the ground, the shore

si ritrova catapultato con la mente nel Mediterraneo. Per il poeta, il Mediterraneo, non è un mare, ma un susseguirsi di mari; non una civiltà ma una serie di culture «ammassate» le une sulle altre e viaggiare nel Mediterraneo significa incontrare il mondo romano in Libano, la preistoria in Sardegna, le città greche in Sicilia, la presenza araba in Spagna, l'Islam turco nella penisola balcanica. Significa sprofondare nell'abisso dei secoli, fino alle costruzioni megalitiche di Malta o alle piramidi d'Egitto; significa incontrare realtà antichissime, ancora vive, accanto all'ultramoderno: Venezia, nella sua falsa immobilità, e l'imponente agglomerato industriale di Mestre; la barca del pescatore e il peschereccio devastatore dei fondi marini, o le enormi petroliere. Significa immergersi nell'arcaismo dei mondi insulari e nello stesso tempo stupire di fronte all'estrema giovinezza di città molto antiche, aperte a tutti i venti della cultura e del profitto, e che da secoli sorvegliano e consumano il mare. Un luogo infinito il Mediterraneo,

part of our common heritage – from the drowned world of Knossos, and the walls of Pompeii, that dusty pollinated texture, that awareness, from

before the blue-eyed Achaeans, something we catch a glimpse of and can almost recognise. That assured gaze that is always sudden, startling, always a surprise.

Macdara Woods ama la libertà, ma l'ambiente esterno a volte può essere oppressivo con tutti i suoi riti, le sue regole e l'austera monotonia. L'unica via di fuga verso la libertà è il viaggio, e dal finestrino di un treno, con la sola compagnia di un foglio ed una penna, Woods contempla la vita. Eppure non è un asceta. È un esploratore avventuroso, un pioniere della poesia, un cercatore d'oro: si spinge nei luoghi più diversi del mondo ed è come se fosse nel giardino di casa. Le sue foreste sono fatte di fili d'erba, di trifogli e fiori di campo; i suoi mari sono pozzanghere e i suoi fiumi semplici rivoletti. La pioggia può scendere dal cielo come una benedizione o ricordargli il diluvio universale. I suoi versi, che contengono tutto questo, sono energia pura. Niente è superfluo, tutto è necessario. Di più: tutto è prezioso, come la goccia d'acqua nel deserto ed è proprio quest'ultimo il paesaggio metaforico entro cui la parola può assumere e compiere la sua missione: dissetare. Nasce l'adorazione per la parola; solo attraverso la parola coraggiosa che spinge a travalicare ogni limite, è possibile la vita. La varietà di toni e generi utilizzati, che vanno dall'ironico al descrittivo, dal visionario al realistico, è il frutto di uno spirito ricco di sensibilità, cresciuto in un ambiente provinciale, quello dublinese, ristretto, ostile alla libertà dell'arte, dell'immaginazione e delle idee poiché:

What else? I have lived into my fifties, several times over it sometimes seems, a life lived largely on the move. Can this be true? I know I have been fortunate in my family. And I am learning a great deal from my son. For ten years now I have had the support and reassurance of a publisher, himself a poet, who believes in what I do and why. I owe thanks to Aosdàna. And I have been able to continue to travel and give readings of my poems, just that. From san Francisco in the mist on the Pacific to Moscow this side of the Urals, and all over in between. To speak with people, and to see their faces. A mantra, to give no room to polemic or bitterness. In particular, to polemic or bitterness I might well be able to justify.

## Breve intervista

G.: *Non le dispiace se registro la nostra conversazione...*

M.: No, no; faccia pure come vuole.

G.: *Lei è irlandese, come ha vissuto e come vive la dicotomia fra la religione cattolica e quella protestante? E, soprattutto, si considera un cattolico, un protestante, o non abbraccia nessuna delle due fedi?*

M.: Sono nato in Irlanda come cattolico, ma non sono mai stato praticante sebbene abbia trascorso quasi dieci anni dai gesuiti. Mia madre è stata molto importante per me, era una donna dal pensiero incredibilmente indipendente; veniva dalla campagna e mio padre dalla città, Dublino. Erano entrambi irlandesi, repubblicani, nazionalisti. Credevano nella Repubblica d'Irlanda, una repubblica pluralista, con musulmani, atei e protestanti, sebbene fossero cattolici. Mia madre insegnava in un istituto protestante a Dun Laoghaire, fuori Dublino, così la mia prima scuola fu protestante. Ricordo di essere stato bene; ogni mattina si pregava e si leggeva la Bibbia e gli insegnanti, che si sentivano molto inglesi e molto britannici, erano soliti raccontarci di eroi inglesi, come Nelson per esempio, anche se eravamo a Dublino, parte della Repubblica. Cambiai scuola all'età di sette anni per andare nel Gonzaga College dei gesuiti, fino all'età di diciassette anni, poi l'università. Non ho una religione formale; ho avuto esperienza di entrambe le confessioni, cattolica e protestante, ma preferisco considerarmi un repubblicano e pluralista.

G.: *Molti critici considerano la letteratura irlandese una letteratura postcoloniale. È d'accordo con questa affermazione?*

M.: Sì, l'Irlanda è una nazione coloniale, noi siamo l'unica nazione postcoloniale dell'Europa occidentale. Per circa ottocento anni siamo stati sotto il dominio dell'altra nazione, dell'altra isola e ogni cosa, dal 1922, anno della nostra indipendenza, è considerata postcoloniale, letteratura inclusa. Questo «problema» non è stato ancora risolto, in Irlanda si parla l'Inglese e il Gaelico. Io scrivo in inglese, ma il mio nome, come ben sai, è gaelico [Macdara significa infatti «figlio della quercia»], come pure quelli di mia moglie, Eiléan, e di mio figlio, Niall. Credo che anche in questo io sia stato inconsciamente influenzato da mia madre perché, oltre a essere insegnante di gaelico, spesso in casa

cantava in gaelico. Infatti io stesso amo parlare in gaelico ma scrivo in inglese; sono felice di muovermi tra le due culture poiché non c'è niente di male circa uno scambio interculturale tra due nazioni diverse. Questo però non significa che io mi senta inglese; torniamo di nuovo al concetto di pluralismo.

G.: *In molte poesie, usa pochissimo o per niente la punteggiatura. C'è un significato particolare?*

M.: In realtà ho iniziato a scrivere poesia facendo regolarmente uso della punteggiatura. Le poesie degli anni Settanta fino a metà degli anni Ottanta lo dimostrano. Poi, un giorno mentre scrivevo la poesia *Miz Moon*, se non ricordo male era il 1988 [ride], ho pensato di poterne fare a meno, o meglio di usare solo alcuni caratteri. Ho sempre considerato le mie opere come poesia narrativa, dando loro una forma allungata in modo da trasmettere un senso di continuità e per far ciò ho preferito eliminare il punto, la virgola e il punto e virgola, lasciando i due punti, il punto interrogativo e quello esclamativo. Le mie poesie sono il riflesso del discorso parlato; noi non parliamo per mezzo della punteggiatura ma grazie all'intonazione e, soprattutto, alle pause. I nostri polmoni hanno costantemente bisogno di aria e, di conseguenza, il respirare ci permette un dialogo ritmico e continuo. È questo il principio che ho adottato per le mie poesie; ogni componimento andrebbe letto in modo naturale e soprattutto ad alta voce e non col solo pensiero, così facendo l'intonazione, il ritmo e le pause vengono automaticamente. Si tratta di un processo meccanico e inconscio. Inoltre, gran parte della letteratura irlandese rientra nell'ambito della tradizione orale: canti, leggende e storie antiche appartengono da secoli alla memoria collettiva. Penso che lo stesso *Ulysses* di Joyce andrebbe letto soltanto ad alta voce perché il suo segreto e la sua forza sono prevalentemente nel suono.

G.: *Gran parte delle sue poesie sono relativamente lunghe. Oltre alla già citata Miz Moon, c'è Above Pesaro e The Nightingale Water, come mai scrive poesie così lunghe?*

M.: La prima risposta che mi viene in mente è perché forse ho tanto da scrivere e da dire [sorridente]. A volte vedo le mie poesie come se fossero dei film; mi piace la successione delle immagini, il gioco delle inquadrature e l'intreccio tra il tempo e lo spazio in modo che

si formi uno sviluppo di tipo circolare. Oltre che con la mente, lavoro molto anche con gli occhi; mi guardo sempre intorno, concentrandomi nella realtà che mi circonda. Catturo e memorizzo immagini di vita quotidiana, sensazioni, sguardi e odori, e tutto ciò che mi riporta indietro nel tempo e in altri luoghi, dove le nuove immagini vanno a sovrapporsi ad altre già vissute in precedenza. Ogni avvenimento, anche quello apparentemente più insignificante, ha il diritto di essere ricordato; gioie e dolori appartengono al genere umano in modo paritario e nessuna sensazione deve o può escluderne altre. Forse, il motivo della lunghezza delle mie poesie sta proprio in questo, la realtà è un'enorme fonte dalla quale attingo continuamente per dare vita alle mie sensazioni e, di conseguenza, ai miei versi. Nonostante io sia sempre in agguato e pronto a catturare le sfaccettature della vita in generale, la realtà ha il potere di sorprendermi sempre, di stimolarmi in continuazione. Sento quindi il bisogno incessante di afferrare la vita e raccontarla lasciando che essa continui a vivere in ciascun lettore per mezzo della poesia. Una caratteristica della poesia sta proprio nel fatto che non ha limiti perché la sua forza suscita ininterrottamente nuove impressioni su ognuno di noi.

*G.: Lo scrittore Máirtín Ó Cadhain una volta disse che «Niente dovrebbe essere scritto nella forma lirica che non sia ugualmente ben detto in prosa». Condividi questa affermazione?*

M.: Non saprei, sì e no. Anche Paul Durcan sostiene che tra il linguaggio della poesia e quello della prosa non ci sia alcuna differenza; per me non è così. A mio avviso sono due linguaggi completamente diversi, nello stesso modo in cui il «linguaggio» della fotografia è diverso da quello del cinema, e questo a sua volta da quello della pittura e così via con tutte le forme d'arte. Il linguaggio della poesia è una specie di telegramma. Per descrivere una storia, uno stato d'animo o qualsiasi altra cosa possono bastare dieci parole, ma la stessa cosa detta in prosa richiede almeno cento parole. Il poeta non ha bisogno di scendere nei particolari o nello specifico. La poesia non è affatto descrittiva, e un poeta lascia solo ciò che gli interessa e vuole sia letto. Elimina quello che considera superfluo e per un intero concetto gli occorrono, come ho detto, poche parole. Questa operazione non è possibile nella prosa: uno scrittore nel raccontare o descrivere un fatto deve aggiungere informazioni, una dietro l'altra, e non eliminarle come nella poesia.

Ad esempio, un poeta può trascurare i nomi delle persone perché gli basta la figura umana che di per sé, può significare molte cose. Un romanziere, invece, deve per forza dire come si chiamano i suoi personaggi, altrimenti il racconto non sta in piedi, diventa illeggibile. Un'altra grande differenza sta, a mio parere, nel fatto che la poesia, al contrario della prosa, è strettamente vincolata alla realtà; nasce dall'esperienza di ciascun individuo e, in quanto tale, è *non-fiction*.

G.: *Patrick Kavanagh ha sempre sostenuto che l'arte è solo un puro aspetto della vita e non una strada per la salvezza dell'uomo come invece asseriva W.B. Yeats. Da che parte si schiera?*

M.: Onestamente non saprei. Forse hanno ragione entrambi. In fondo è vero che la poesia è un aspetto della nostra vita ed è altrettanto vero che spesso può dare un significato alla vita stessa. Personalmente non riesco a immaginare una vita senza poesia, del resto penso che in ognuno di noi ci sia una sottile vena poetica, in qualcuno più sviluppata e in altri meno; a volte è inconscia, altre ne siamo consapevoli. Spesso la gente riesce a fare della poesia senza rendersene conto. Una vita senza la poesia, per me, è la morte.



2.

## Macdara Woods, un poeta in viaggio

Le mie parole non sono per tutti voi,  
Anche se ho fatto conoscere a tutti le grandi meraviglie,  
Che sia Bran ad ascoltare dal folto della folla  
Ciò che di saggio gli è stato detto.

Non dormire in un letto di pigrizia,  
Non lasciarti ubriacare,  
Ma inizia un viaggio sul mare cristallino  
E forse potrai raggiungere la Terra delle Donne<sup>1</sup>.

Tra i racconti di viaggio più antichi ricordiamo *Voyage of Bran Son of Febal* – in gaelico *Immram Brain maic Febail* – scritto probabilmente nell’VIII secolo e composto di due lunghi poemi lirici e di tre brevi passaggi in prosa che raccontano la storia di un equipaggio capitanato da Bran che, sollecitato da una donna appartenente a un altro mondo, il *Sidhe*, l’oltretomba celtico, a liberarsi dalla pigrizia e dall’ubriachezza che li attanaglia, giunge in un’isola meravigliosa, *tirib ingnad* (*the land of wonders*), bella quanto il paradiso, dove regnano la luce, i colori e una gioia perpetua e senza alcuna traccia di morte, dolore o malattia<sup>2</sup>. Simile al primo nella struttura – alternanza di poesia e prosa – e datazione, VIII-IX secolo, è *Voyage of Máel Dúin’s Boat o Immram curaig Maíle Dúin*.

1. A. Rees, B. Rees, *Celtic Heritage*, Thames & Hudson Ltd, London 1989; trad. it. M.C. Scotto di Santillo, *L’Eredità Celtica. Antiche tradizioni d’Irlanda e del Galles*, Edizioni Mediterranee, Roma 2000, p. 262.

2. R. Welch, *The Oxford Companion to Irish Literature*, Oxford University Press, New York 1996, p. 257.

La leggenda narra la storia di Máel Dúin, frutto dell'unione, violenta, di un guerriero e una suora, che partito con una nave per vendicare l'uccisione di suo padre, dopo varie peripezie ed il naufragio della propria imbarcazione, si converte e diviene un pio cristiano<sup>3</sup>.

Il tema del viaggio ultraterreno è uno dei più caratteristici della tradizione celtica e, attraverso i celebri *voyages* ha stimolato l'immaginazione dei cristiani medievali ed è servito ad alimentare lo spirito di avventura che dette impulso alle grandi esplorazioni del XV e del XVI secolo<sup>4</sup>.

I narratori irlandesi facevano una distinzione tra «avventure», *echtraí*, e «viaggi», *immrama*, poiché questi ultimi riguardavano prevalentemente visite presso un certo numero di isole dell'Altro Mondo. Sono i racconti, come molti altri appartenenti al mondo fantastico, che hanno incuriosito e affascinato Macdara Woods fin dall'infanzia quando, seduto intorno al fuoco, gli venivano narrati dalla nonna materna fino a influenzarne successivamente e inconsapevolmente la poetica. Alcune poesie degli anni Sessanta, ad esempio, *Prologue* e *Lavander Hill*, riprendono i temi dell'accidia e dell'ubriachezza nello stesso modo in cui sono affrontati nei *voyages*. E nella raccolta *Above Pesaro/Pesaro ai miei piedi* (1999) numerosi sono i richiami alle leggende popolari ed ai racconti fantastici della tradizione celtica. Il viaggio intrapreso da Woods è dunque fisico, metafisico e metaforico insieme; questa incongruità che può sembrare un paradosso, in realtà va a formare, come i tasselli di un puzzle, il percorso intero della sua vita personale, e ciò avviene con straordinaria e lucida efficacia. Arnold Van Gennep, Victor Turner e Mircea Eliade, hanno osservato che il viaggio è un terreno di metafore di provenienza globale, un giardino di simboli con cui si esprimono transizioni e trasformazioni d'ogni genere<sup>5</sup>, mentre Fredrik Barth sostiene che «l'essenza della metafora sta nell'utilizzazione di ciò che è familiare per cogliere ciò che sfugge e non si riconosce»<sup>6</sup>. E nel viaggio come terreno comune di metafore,

3. *Ivi*, p. 258.

4. A. Rees, B. Rees, *op. cit.*, p. 261.

5. V. Turner, *Liminal to Liminoid*, in *Play, Flow, and Ritual: An Essay in Comparative Symbolology*, in «Rice University Studies», 60, no. 3 (1987), pp. 53-90.

6. F. Barth, *Process and Form in Social Life: Selected Essays*, Routledge & Kegan Paul, London 1981, p. 204.

tutta la vita di Woods si raccoglie in un punto nel quale ogni momento è continuamente diverso eppure sempre contemporaneo. Contemporanei sono i ricordi delle nascite e delle morti, contemporanee sono le ballate celtiche, le leggende, i versi di secoli addietro, contemporanea è tutta la storia d'Irlanda:

The people here prehistory  
who carved these stones  
what messages and how to read them

Are only voices in the wind  
The sound of rocks and daws  
Crow-sounds in winter

Are also all my childhood  
the darkness and the dripping trees  
grow brown and all round

Corroding mortal flakes  
pieces slither from the walls  
to crumble in the winter grass

I am no longer part of this  
but was I ever - did I ever fit  
into my memory of how it was

Or is the restless movement all  
returning home on spinning wheels  
going back for funerals

Becoming part of life  
half-way through unfinished stories  
and called away before the end

And yet - what messages  
must be there in the genes what  
blueprints from the distant people

The solar masons who  
built permanence along the Boyne  
and vanished into wind or rain

As you did too my Famine  
ancestor - my travelling man from Cavan  
who came here on a load of eels

And stopped and stayed and showed  
us other passage graves to read  
and other histories to learn

I feel the self-same touch  
of hoarseness in my voice - the tell-tale  
change of pace along the road<sup>7</sup>

Questa poesia, *Distance and Funeral: Meath, December 1991*, la troviamo nella raccolta *Selected Poems* e l'autore la fa precedere volontariamente da un'altra – *Distances: South Missouri, November 1991* – simile nel titolo e nella poetica, eppure molto diversa:

Glimpsed from a Greyhound Bus  
the eighteen-wheeler reads  
*Grief Brothers* on the highway  
and we're pitching down  
Interstate 44 from St Louis  
in the snow - driven  
by a Born Again Christian  
whose Night Rider eyes contain  
the certainty of resurrection  
beyond tomorrow and the bill-boards

Tonight I read-off history  
reading off the magic names  
racketing past the Meramec Caverns  
Six flags Over Mid-America

7. M. Woods, *Selected Poems*, Dedalus, Dublin 1996, pp. 139-140.

Eureka Bourbon Cuba  
Sullivan and Lebanon  
Waynesville and Fort Leonard Wood  
all Legend and the Legend is  
*Explanation of Symbols*  
or *How To Determine Distance*

Tomorrow or the next day  
you will take me to a hidden place  
of upland silences - the road  
leads down into the lake  
and we move off into the winter hills  
to eat persimmons and black walnuts  
looking south to Arkansas: in  
recognition I salute these places -  
say their names: *Manor Kilbride*  
Moon City - Hollister  
and *Poulaphuca* Lacken Branson<sup>8</sup>

In entrambe le poesie è centrale l'esperienza del viaggio con la sua distanza spazio-temporale; quello che le differenzia è il coinvolgimento dell'autore. Nell'ultima il viaggio del poeta è prettamente fisico ed è evidente l'influsso della tradizione celtica dell'*immram* con implicito il senso dell'avventura e il godersi il viaggio stesso; in *Distance and Funeral: Meath, December 1991*, il viaggio è inteso nella sua accezione metaforica perché simboleggia un dramma personale. Il poeta fa riferimento alla popolazione primitiva di Newgrange e adotta la tecnica della metonimia per rappresentare la memoria collettiva, pochi versi e una semplice immagine hanno la forza di rievocare e di mettere in primo piano la storia intera dell'uomo.

Metonymy is a figure of non logical deletion. This is where we may locate a specifically literary motivation for the selection of detail. Since we cannot describe everything in a given context, we select certain items at the expense of not selecting others: this is true of all discourse [...]. Invoking the theory of the Russian formalists and Czech structuralists

8. *Ivi*, p. 138.

we can say that this extreme simplicity is aesthetically powerful because it is «foregrounded» against the background of the highly ornate and highly rhetorical poetic diction of the received poetic tradition, and this is obviously true<sup>9</sup>.

Il viaggio metaforico permette a Woods di spostarsi e muoversi liberamente e senza grandi difficoltà essendo esso un andare verticale, interiore. Woods, come Joyce prima di lui, è presente dappertutto e in nessun luogo: viaggiare nel mondo è come viaggiare nella coscienza, poiché si incontrano i molteplici aspetti di noi stessi:

Every life is in many days, day after day. We walk through ourselves, meeting robbers, ghosts, giants, old men, young men, wives, widows, brothers-in-love, but always meeting ourselves<sup>10</sup>.

Quello di Woods è un libero vagabondare alla ricerca di spazi sempre nuovi e sempre più aperti, è un viaggio perpetuo, senza un inizio ed una fine, dove il tempo non è fatto di secondi e minuti, ma di memorie vissute personalmente, che continuano a vivere nella poesia sempre al presente. Come Leed scrive riguardo la storia, che ha valore sempre in relazione a un presente, al quale lo storico può comunque sfuggire solo con la mente<sup>11</sup>, poiché «solo il presente esiste in natura: le cose passate esistono solo nella memoria, mentre le cose future non esistono affatto»<sup>12</sup>, così per la poesia che diviene testimone del tempo e degli avvenimenti. Fare poesia, come viaggiare, intensifica la coscienza delle differenze, è un'alienazione salutare che permette a chi ritorna di rientrare in un presente conosciuto con lo sguardo nuovo di un estraneo. L'esaltazione del viaggio come dimostrazione di libertà e mezzo per raggiungere l'autonomia diventa il *topos* moderno che, già palese nei versi di Wordsworth evocandone la situazione dell'individuo errante:

9. D. Lodge, *Modes of Modern Writing*, Arnold, London 1977, pp. 94 e 119.

10. J. Joyce, *Ulysses*, cit., p. 175.

11. Eric J. Leed, *La mente del viaggiatore. Dall'Odisea al turismo globale*, il Mulino, Bologna 1992, p. 33.

12. *Ivi*, p. 97.

Whither shall I turn,  
By road or pathway, or through trackless field,  
Up hill or down, or shall some floating thing,  
Upon the river point me out my course?<sup>13</sup>

raggiunge il suo acme con Woods: il motivo della peregrinazione verso «nuove frontiere» diventa non solo esaltazione di quel tipo di libertà che le grandi distanze sanno infondere, ma soprattutto ricerca drammatica di una verità esistenziale che assorbe in sé una poliedrica gamma di significati, di inaspettate risonanze e di rimandi intertestuali.

Si compie così l'archetipico viaggio di ricerca verso la conoscenza di sé, per approdare alla scoperta di un'insospettata alterità:

you meet yourself and learn that you are someone else, that all these years  
you have been someone else<sup>14</sup>.

Il senso del luogo è ben radicato nella tradizione letteraria irlandese, ed esso non è solo un'esatta collocazione geografica di un nome, ma intende soprattutto il vasto contesto storico, artistico, sociale e politico che lo arricchisce in modo autoctono a livello culturale.

*Les Cotes du Tennessee, Thinking of May '94 From Nora Lynch's House, Words from a One Way Ticket, The Hanged Man Was Not Surrendering, Tavernelle di Panicale, Stopping the lights in Ranelagh, Above Pesaro: June 1993, Death In Venice: Panicale, August 1989, Distance And Funeral: Meath, December 1991, Distances: South Missouri, November 1991*, sono alcuni titoli delle poesie scritte dal Woods viaggiatore, le quali riportano una lunga serie di toponimi che accompagnano il lettore non solo lungo un percorso letterario-metonimico-metaforico, ma lo proiettano sulle vie di tutti i viaggi verso Sud. *Decimal D. Sec. Drinks in a Bar in Marrakesh*, scritta nel 1969, lungo poema serpeggiante di descrizioni, sapori e suoni della città esotica marocchina:

13. W. Wordsworth, *The Preludes*, in *The Complete Poetical Works of William Wordsworth*, Lexicos, Cambridge 2012, p. 476.

14. M. Woods, *Biglietto di sola andata*, trad. it. di Rita Castigli, Mobydick, Faenza 1998, p. 20.

Decimal moves through the cedar wood -  
red wool clacking on the loom -  
and arm in arm they stroll among the souks<sup>15</sup>.

La volontarietà della partenza, la libertà implicita nelle indeterminatezze della mobilità, il piacere del viaggio liberato dalla necessità, l'idea che esso significhi autonomia e sia un mezzo per dimostrare ciò che uno è «veramente», indipendentemente dal suo contesto o da una serie di associazioni che lo definiscono, rimangono i caratteri salienti della concezione moderna del viaggio che ritroviamo nei versi di Woods. Nello stesso tempo rivivono – come ad esempio nella poesia *Travelling from Torino, 22 March 1995* – il *grand tour* del XVIII secolo, il viaggio di Keats o quello di Ciaran O'Driscoll poiché, come sostiene Paul Cahill, è la ricerca dell'io lirico verso la conoscenza di sé, la stessa che nel viaggio dell'*ancient mariner* di Coleridge apre un vero e proprio vaso di Pandora nel subconscio<sup>16</sup>:

I came abreast of my forty-sixth year Captain  
since last I saw you -  
nine hours out of Paris on the Napoli Express  
six of us at five twenty-five AM  
stretched out in our couchette  
on the wings of triplanes  
wrapped in disposable fabrics  
we are hot cryonics in a honeycomb  
lifting up on the occasional elbow  
to angle for the dawn -  
and missing it at Torino Porto Nuovo  
the cormorants bobbed awake at Genova  
put on their daytime faces for La Spezia  
where I fell down a marble staircase once -  
But no stopping this time Captain  
we will go beneath the hills past Pisa  
in Florence maybe have a cup of coffee  
and make my through connection for Terontola

15. Id., *Decimal D. Sec. Drinks in a Bar in Marrakesh*, in Id., *Selected*, cit., p. 67.

16. P. Cahill, *Introduzione*, in M. Woods, *Biglietto*, cit., p. 10.

Always hopeful of the great adventure  
I listen to their heartbeats and survey the years  
nothing how we submerge like submarines  
to surface maybe a decade later  
when we are travelling down some Autostrada  
and the rhythm sets a train of thought in motion  
until late in the hazy afternoon  
poised and quick on some foreign cross-roads  
or striding some railway platform  
you meet yourself and learn that you are someone else  
that all these years you have been someone else -  
a civil servant in Salamanca  
with a wife and a child and mistress -  
who sits too long over drinks in the evening  
in some shadowed sandstone square playing dice  
But while he survives I am moving into  
another kind of bandit country  
to learn what happens after forty-five:

The trees were bare when we arrived  
it was thundery and cold  
the kind of weather you imagine did for Shelley  
and we burned the off-cut logs from the mill  
but now on this last day of April  
I can see clear across the Plain of Umbria  
and the clusters of houses dotted on the hill-tops  
bear Aristotelian witness  
to the sympathy of stone -  
no colour here seems out of place  
where everything that is has rein to riot -  
There is order in the frenzy of the light  
all along the slopes beneath this terrace  
I see the ranked descent of vines and olives  
Figures of Etruscan Geometry:

And Captain - when I consider it  
what else could I have done but travel on?

Is that not all there is?<sup>17</sup>

Sembra che tutte le vie confluiscano infine verso l'Italia, unificandosi nell'itinerario personale del poeta le cui tappe sono scandite con meticolosa precisione. Nella lirica le «parole» rinviano innanzitutto ai luoghi, nel susseguirsi incalzante dei toponimi che segnano il tragitto ferroviario attraverso l'Italia: Torino, Genova, La Spezia, Pisa, Firenze ma esse sono anche le parole di un monologo interiore della coscienza e del ricordo, poiché l'andamento ritmico del mezzo materiale «mette in moto il treno del pensiero», and «the rhythm sets a train of thought in motion». Alla diversità dei luoghi che si attraversano fa riscontro, in modo significativo, la pluralità delle «maschere», di cui si compone la frammentata identità dell'uomo contemporaneo. Poi Terontola, per lui sconosciuta, piomba come un oracolo in mezzo alla geografia della memoria collettiva.

La piccola frazione di Cortona è sineddoche del viaggio verso il mondo spirituale che si compie insieme al poeta, «che altro avrei potuto fare se non peregrinare? Non è questo tutto?». Macdara Woods inizia a viaggiare giovanissimo; nel 1959, diciassettenne, lascia l'Irlanda:

Ero un ragazzo ribelle e dall'animo irrequieto, – racconta, – Dublino mi stava stretta, mi annoiava. La Chiesa, poi, vigilava attentamente la gioventù di quegli anni e, anche se io personalmente l'ho sempre ignorata, bastava davvero poco perché si gridasse allo scandalo, per cui sentii il bisogno impellente di partire e recarmi in diverse parti d'Europa. Non sono stato uno studente costante.

Resta a Londra un paio d'anni, avendo trovato un buon lavoro ed essendo riuscito a mettere da parte un bel gruzzolo, «quello che bastava per lasciare tutto di nuovo e ripercorrere la rotta dei miei antichi antenati vichinghi: la Francia, poi la Spagna, il Portogallo ed infine il Marocco». Sono anni importanti, durante i quali la personalità poetica di Woods si plasmerà grazie ad un fecondo innesto tra culture – nelle quali il poeta proverà un nuovo senso di se stesso, – e alla fuga, una condizione familiare della quale non potrà più fare a meno perché come

17. M. Woods, *Words From a One Way Ticket*, in Id., *Biglietto*, cit., Agello, 30 aprile 1987, pp. 21-23.

disse Goethe, «in ogni distacco c'è un germe latente di follia», creativa, aggiungo io. È proprio nell'«esilio» che Woods pensa alla composizione delle sue poesie – che inizierà a pubblicare nel 1961 – una scelta e prospettiva che viene quasi ostentata nei suoi versi. L'esilio, non imposto ma deliberatamente assunto, è la condizione di lacerazione autoinferta e di dubbio sulla propria identità, sulla propria appartenenza affettiva e intellettuale e, al tempo stesso, la distanza e la prospettiva da cui far sorgere e ricreare con un massimo di autenticità Dublino e l'intera Irlanda. Gerard Smyth ricorda che all'inizio degli anni Settanta, quando gli domandarono «Why do you write poems?», Macdara Woods replicò: «I get restless if I don't», «Mi sento irrequieto se non lo faccio»<sup>18</sup>. È proprio questa nota di irrequietezza a dare carattere ai suoi versi e per cogliere il senso della scrittura woodsiana bisogna mobilitare risorse profonde: come per Joyce, è nell'interazione di occhio e mente che si instaura il processo di animazione e significazione, «l'occhio vede tutto piatto [...] Il cervello pensa. Vicino: lontano»<sup>19</sup>.

È la mente che impone la necessità di una lettura in filigrana, di traverso, secondo un taglio di prospettiva obliquo, che dilati lo spazio in cui le forme si possano richiamare, che lo costituisca in «camera d'echi»<sup>20</sup>, come spiega la professoressa Carla Marengo Vaglia, e l'esilio è la condizione più adatta per riuscirci. Macdara è un *outsider* come i poeti che ama e che ha letto – Ovidio, Rimbaud, Pasternak, Cocteau, Beckett, Ezra Pound, Kerouac –, tende a una poesia sopranazionale, rimanendo però durevolmente attratto dalla vastità luminosità e mutevolezza del territorio irlandese.

A clarification – and maybe the possibility of a resolution – of a conundrum which has been the impetus of a large part of my life. The problem of exile. Every romantic is the last romantic, but I believe that some people are somehow exiled as soon as they are born, and I count myself among them. Umbria has clarified this for me, I learned – happily, and with relief – that it is better for me to be a foreigner – in exile – on the Corso Vannucci than to be a foreigner in my native city, to be an exile within.

18. G. Smyth, *Watching the Moods*, in «Dublin Review of Books», 1 July 2016.

19. C. Marengo Vaglio, *James Joyce*, in F. Marengo (a cura di), *op. cit.*, p. 138.

20. *Ibidem*.

Woods mette in dubbio la plausibilità stessa del poetare là dove le radici sono tagliate, amputata l'immaginazione, «to know who you are, you have to have a place to come from»<sup>21</sup>, ma la risposta a cui giunge è che l'esperienza dell'esilio e lo sradicamento sono l'essenza stessa della poesia. È inevitabile non considerare

altro esilio che l'esilio reale, e quell'esilio è totale. Avvolge tutti i tentativi, tutte le esplorazioni, tutte le illusioni, tutte le speranze, tutti i trionfi e ciò significa che qualsiasi cosa facciamo non è mai completa. La nostra vita non è completa ed ecco!<sup>22</sup>

Il viaggio è visto qui soltanto dal punto di vista di ciò che si perde con la partenza: la completezza, la certezza, l'unione e la coesione con gli altri. La partenza necessitata, pur non essendo «normativa», è la «disposizione» della storia umana, che è una memoria di spostamenti, migrazioni e cambiamenti di luogo. È Ulisse che si ripete, un archetipo mitico che si sviluppa nella storia e nella letteratura come un costante *logos* culturale.

Il mito dell'eroe greco vive in Macdara e diventa tradizione di una metafora che si raccoglie in un gioco di nostalgie; il mito torna dentro un intreccio di memoria e futuro, e la storia diventa leggenda. Esso presuppone la condizione umana descritta da Pascal:

Noi vaghiamo in un vasto mare, sospinti da un estremo all'altro, sempre incerti e fluttuanti. Ogni termine al quale pensiamo di ormeggiarci e di fissarci vacilla e ci lascia... Nulla si ferma per noi. È questo lo stato che ci è naturale e che, tuttavia, è più contrario alle nostre inclinazioni<sup>23</sup>.

La passione e il viaggio sono le due coordinate dell'esilio: la prima raccoglie tutti i sentimenti compresa la nostalgia, ed il viaggio è nella costante riappropriazione del ritorno. Se dovesse mancare il desiderio

21. C. McCullers, *Stories, Plays & Other Writings*, Library of America, New York 2017, p. 408.

22. R. Thurman, *We are All Witnesses. An Interview with Elie Wiesel*, in «Parabola: Exile», 10, 1985, p. 27.

23. B. Pascal, *Pensées*, LGE, Paris 1968, p. 160, trad. it., *Pensieri*, Mondadori, Milano 2003.

del ritorno, mancherebbe la nostalgia; come osserva Michael Nerlich, ogni viaggio è caratterizzato da una «accettazione dell'ignoto come valore positivo; dall'abbandono deliberato del noto per l'ignoto, dal desiderio del nuovo»<sup>24</sup>, e in questo senso Macdara Woods viaggia perché deve compiere e dare senso al costante bisogno di memoria che si trasforma in nostalgia. L'isola stessa, l'Irlanda, è viaggio; è il ricercare e il ritrovare il senso e l'orizzonte di un'infanzia e di una civiltà che vive nella coscienza dei popoli perché Woods sa che «dovunque l'uomo vaghi, egli rimane sempre legato alla catena che lo collega alla sua gente»<sup>25</sup>; è l'Irlanda il ritornare, l'*homecoming*, e allo stesso tempo la separazione perché in ogni rientro si è sempre consumata una partenza. Così il viaggio omerico in Macdara Woods ha luogo tutto all'interno di una griglia mitico-simbolica che ha come riferimento il sentimento del ritorno.

L'Irlanda quindi non è solo un luogo geografico reale, metaforico o poetico, essa diviene centro dei simboli che camminano dentro ognuno di noi; il transito «fotografato» dai versi di Woods è mutamento, un mutamento continuo di luogo e gioco di evocazione che guida la soggettività del viaggiatore poeta, che diventa più consapevole di sé come «spettatore» o «osservatore» di un mondo che gli passa davanti. Governa le percezioni di eventi oggettivi, di un susseguirsi di «vedute» e immagini che continuamente gli si srotolano davanti. La mente si svuota, i ritmi hanno il sopravvento e avviene la distorsione del tempo.

«Il poeta», sostiene Bérard citando Strabone, «è il vertice della scienza geografica, i suoi resoconti hanno sempre e soprattutto nei viaggi di Ulisse un fondamento scientifico»<sup>26</sup> e continua che «gli eroi più saggi furono quelli che visitarono molti luoghi e vagarono per il mondo; i poeti onorano chi ha visto le città e conosciuto la mente degli uomini» (Strabone, I). La condizione errabonda di Macdara Woods lo porta in Umbria, luogo dove si sente libero, dove può lavorare indisturbato, trasformando i suoi pensieri in versi. È il 1980 e, per la prima

24. M. Nerlich, *Ideology of Adventure. Studies in Modern Consciousness, 1100-1750*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1987 p. XXI.

25. A.W. Kinglake, *Eothen, John Ollivier*, London 1845, p. 259; trad. it. A. Brillì (a cura di), *Eothen. Viaggio in Oriente*, Ibis, Pavia 2010, p. 300.

26. L. Braccisi, *Sulle rotte di Ulisse. L'invenzione della geografia omerica*, Laterza, Roma-Bari 2010, p. 87.

volta, – è il mese di marzo – Woods è in Italia insieme a sua moglie Eiléan, insieme affittano alcuni locali di un casolare nella Fattoria Vecchia ad Agello, nei pressi del lago Trasimeno:

L'edificio era davvero grande, ma noi ne occupammo soltanto una piccola parte; il resto era pieno di macchine ed attrezzi agricoli, una cantina piena di vino, alimenti vari ed un torchio per la spremitura delle olive. In realtà vi erano anche degli inquilini non molto piacevoli, pipistrelli e scorpioni spesso reclamavano il loro dominio sull'edificio invadendo la parte abitata da me e da mia moglie. Bruciammo ceppi per scaldarci, avvolgendoci in spesse coperte di lana e trascorrendo gran parte del nostro tempo giocando a carte.

Macdara Woods è *naisiuntacht eireannach*, cittadino irlandese, eppure da diversi anni, da quando per la prima volta soggiornò in Italia, si sente disincantato nella sua terra, distaccato e distante, «I feel estranged, disconnected, uninvolved»<sup>27</sup>, e volendo riassumere questi termini in un unico pensiero, egli si riconosce come uno straniero in patria:

There was always an element of this; in my youth I was attacked by one part of the establishment for being too Gaelic, and by another for not being Gaelic enough. Today, I feel, my sense of foreignness is absolute. My place is with the exiles and the dispossessed I abhor what has happened, and is happening in Irish society, not because I abjure change or the new, but because what is being reasserted is not new. It is a version of an old servility, an old willful ignorance.

Solo in Umbria, «il paese dove nessuno è straniero»<sup>28</sup>, Macdara Woods non è un *foreigner*; qui non si sente nemmeno in esilio, ha trovato, al contrario, la sua strada percorrendo la macchia umbra e trascorrendo giorni e settimane intere camminando sulle colline che lo circondavano,

27. M. Woods, all'incontro «Umbria Libri», Perugia, novembre 1999.

28. *Ibidem*.

I realized one day that the *macchia* itself, to my eyes at least, is an underwater-garden, and that I – like the sailor diving overboard from the floating ship – can move up and down the levels of the hills, can traverse continents, and go back and forth through time and will.

Il paesaggio umbro, come si legge nelle poesie dell'autore, è il posto a lungo cercato, la mitica madre-terra nella quale Woods si sente, finalmente, a casa.

Because here I am foreign, here it's all right to be foreign. Why then, do I feel at home here? It may be that I have invented a landscape of the mind for myself, writers do. I have extrapolated the hills, the ranked descent of vines and olives, sunflowers, the stonework, the clouds from the lake, my blue remembered Malvern's. It may be.

Come il vecchio marinaio di Coleridge, anche Woods si ritrova – azzerato nella sua individualità – pura cosa tra le cose, elemento tra gli elementi, sul punto di una fusione nel reale che è vera e propria estasi, e mentre per l'*ancient Mariner* il mare prorompe in una trasformazione, in quello che, finalmente, è il suo primo impeto d'amore, pronto sulla sua bocca a sgorgare nella parola nuova della benedizione, per Macdara la rigenerazione è il peregrinare che termina ai piedi del Monte Subasio, luogo sacro ai devoti di San Francesco. È proprio nella fusione delle due qualità, rivelazione e offerta, che si genera l'incanto ultimo della poesia e del viaggio come metafora della vita:

Yet for the moment now I take a pause  
naked on this Italian roof  
under Monte Subasio to make an act of faith  
drinking back tobacco in the sun<sup>29</sup>.

L'arrivo, inteso come un avvenimento rivelatore, realizza un «ordine» del mondo nel quale l'uomo purificato dal suo *act of faith* crea lo spazio del sacro, in un luogo dove non si sente più un estraneo fa esperienza di identificazione e incorporamento. In qualche modo, nell'esilio italiano Woods smentisce e conferma nello stesso tempo

29. M. Woods, *Words*, cit., p. 23.

la propria identità irlandese e lo fa attraverso il senso del luogo già esperito da un altro poeta contemporaneo, Séamus Heaney ma in maniera leggermente diversa. Nonostante entrambi siano partiti da radici comuni, hanno percorso due strade diverse: anche Heaney si definisce *inner émigré* dal momento che, avendo rifiutato qualsiasi tipo di militanza, si è trovato di fatto isolato e destinato a esprimere le sottili e complesse implicazioni di un «io diviso» alla continua ricerca di saldi vincoli tra l'esperienza individuale e la memoria della terra<sup>30</sup>.

Il bisogno di affrontare artisticamente i fatti politici e, allo stesso tempo, il dubbio di non riuscire più a rappresentarli con la necessaria obiettività, spingono il poeta e premio Nobel ad allontanarsi da Belfast e ritirarsi nel sud dell'Irlanda, a Glanmore nella Contea di Wicklow. È qui che isolato come Ovidio e Mandel'stam scrive i suoi *responsible tristia*, esiliato entro i confini della patria:

As I sit weighing and weighing  
My responsible *tristia*.  
For what? For the ear? For the people?  
For what is said behind-backs?

...

I am neither interneer nor informer;  
An inner émigré, grown long-haired  
And thoughtful; a wood-kerne

Escaped from the massacre,  
Taking protective colouring  
From bole and bark, feeling  
Every wind that blows

Who, blowing up these sparks  
For their meagre heat, have missed  
The once-in-a-lifetime portent,  
The comet's pulsing rose<sup>31</sup>.

30. R.S. Crivelli (a cura di), *op. cit.*, p. 132.

31. H. Vendler, *Seamus Heaney*, Harvard University Press, Cambridge 2000, p. 88.

A differenza di Woods, in Heaney il senso dell'*homecoming*, elemento indispensabile e necessario alla sua poesia, è troppo ben radicato e *Station Island*<sup>32</sup> – una minuscola isola nel mezzo del lago Loch Derg, nel Donegal, che darà il titolo alla raccolta poetica del 1985 – che da secoli è meta di pellegrinaggi, diventa per l'autore metafora di un purgatorio interiore in cui è la coscienza stessa del poeta a essere visitata dallo spirito di maestri e amici per un bilancio della propria vita e della propria arte. Nel saggio intitolato *The sense of place* Heaney scrive che sono due i modi in cui un luogo può essere conosciuto e amato; il primo deriva dalla percezione inconscia, legata all'esperienza esistenziale dell'autore, e l'altra è una diretta acquisizione della realtà attraverso forme letterarie, assimilate consciamente<sup>33</sup> – il mito, le leggende, l'archeologia e la storia di un luogo:

I think there are two ways in which place is known and cherished, two ways which may be complementary but which are just as likely to be antipathetic. One is lived illiterate and unconscious, the other learned, literate and conscious. In the literary sensibility, both are likely to co-exist in a conscious and unconscious tension<sup>34</sup>.

Il senso di *homecoming* di Heaney non soddisfa lo spirito già irrequieto di Woods, che in continuo fermento e perché trovi pace ha bisogno di muoversi; ciò non significa che rinneghi o rifiuti il passato, le antiche tradizioni o gli anni trascorsi in Irlanda. Se da una parte resta attaccato al suo Paese natale, dall'altra Woods ha cercato e trovato una seconda isola dove costruire una parte nuova della sua vita, a Tavernelle di Panicale. In questo piccolo centro ha riscoperto per la seconda volta il senso di appartenenza di ogni cittadino irlandese alla propria terra per mezzo di una moderna *dinnseanchas*, l'eziologia toponomastica medievale, per mezzo della quale si ha l'incontro di un luogo reale con la memoria storica, la leggenda e le stratificazioni della lingua,

32. Il luogo è anche conosciuto come «Purgatorio di San Patrizio» secondo una leggenda per cui fu il patrono dell'Irlanda a indicarla come meta di pellegrinaggi e digiuni.

33. S. Heaney, *Preoccupations*, cit., p. 80.

34. J. Genet, *Studies on Seamus Heaney*, Presses Universitaires de Caen, Caen 1987, p. 22.

(lore of prominent place), a term used generally to refer to a toponymic lore abundantly preserved in early Irish narrative and learned literature, and more specifically to denote the large corpus of this kind of lore which was assembled in the XI and XII century<sup>35</sup>.

*Dinnseanchas* non è solo una scienza geografica, è «conoscenza dei luoghi eminenti» o «spirito essenziale di un luogo» che era parte qualificante del «curriculum» e dell'abilità del *fili*, il poeta ufficiale. Il compito del *fili* era assicurare la tradizione e la memoria dei luoghi in componimenti poetici altamente formalizzati.

L'Italia occupa, come accadde per Joyce, un posto speciale nella cultura, nella poetica e nei sentimenti di Woods. Tra i suoi autori formativi, molti sono italiani, da Giambattista Vico a Dante prima e Gabriele D'Annunzio poi. Affascinato dalla musicalità della lingua italiana, ha cercato di apprenderla fin dal suo primo soggiorno nel nostro Paese, coltivandola e migliorandola conversando in italiano con sua moglie. Quando a Dublino, nel 1987, viene pubblicata la sua quarta raccolta di poesie, *Stopping The Lights in Ranelagh*, per festeggiare l'avvenimento, all'età di quarantacinque anni, attraversa mezza Europa, destinato a fermarsi a Tavernelle di Panicale. Da questo viaggio, «passato schiacciato come una sardina su una cuccetta sotto il tetto del treno insieme a Eiléan e Niall», suo figlio, nasce la bellissima ed evocativa poesia *Words from a One Way Ticket*, un viaggio di sola andata sia nel tempo che nello spazio. È attorno al luogo che si esercita una sorta di *verbal painting*, quel gusto per la descrizione dettagliata e avvolgente che fa della poesia di Woods una lirica narrativa a cui a volte il verso si attarda. Ed è ancora attorno al luogo che si hanno quelle crisi profonde e quei vuoti di senso che velocizzano e liberano il verso, inducendo intrecci, mutazioni e spostamenti. Paesaggi, case, città funzionano sia come ancoraggi sia come punti di propulsione della poesia; il poeta lega il lettore al luogo con innumerevoli vincoli e dal luogo lo distacca in un anelito di libertà e di diversità; sul luogo lo porta spesso a riflettere su avvenimenti accaduti anni o secoli prima, e a rintracciare gli elementi della sua biografia.

35. R. Welch, *The Oxford Companion to Irish Literature*, Oxford University Press, New York 2016, p. 257.

L'«amata Italia» di Henry James, non è solo un'immagine poetica o il «sogno d'Arcadia»<sup>36</sup> di cui scrive Van Wyck Brooks a proposito degli scrittori americani. Per Woods l'Italia è un luogo ideale, quello del lavoro sempre affannosamente anelato, è lo scrivere versi e lavorare l'orto, un insieme di bellezza e di vita quotidiana: cucinare, chiacchiere con i vicini di casa, aggiustare il tubo del lavandino della cucina che perde acqua da una settimana, guidare nelle strade periferiche di Perugia. Ricorda, come se fosse ieri, il primo giorno di primavera trascorsa in Umbria:

There is no real Spring in Ireland, but February 1st, the Feast of St. Brigid, is traditionally the first day of that erratic season. I had spent Spring in Ireland, in other parts of Europe, and indeed in North Africa, but my first Umbrian Spring was an enchantment and a wonderment of soft air to breathe deep into the lungs, and almost visible – certainly perceptible growth of newness – a kind of wise newness, and warmth and colour. Resurgence of hope, and the blood lifting. Which tallied with something in my own life in that it was just a few years after I first came to Agello that I gave up drinking alcohol, which in turn was contemporaneous with the arrival of my son, Niall, into this world – and by extension, into my world. Which he, in turn, by virtue of his presence, totally changed. Things connect, and it is no accident I believe, that I was born in April, that Niall was born in April, and that I am speaking of Primavera. Of being reborn.

«Italia paradiso degli esuli», scrisse Shelley, ed è in parte vero anche per Macdara, tuttavia il rapporto di Woods con la terra italica non appartiene alla visione romantica come lo fu per il poeta inglese, e non è nemmeno il Paese dell'arte e delle architetture per le quali Macdara Woods sembra avere poco interesse – è semmai la musica che lo attrae, soprattutto la classica, – il suo è un legame molto più profondo, innestato nella vita e non nell'illusione:

And what did we ever claim to be  
in all our caravanserai  
run so ragged on our journeys

36. V.W. Brooks, *The Dream of Arcadia: American Writers and Artists in Italy, 1760-1915*, E.P. Dutton & Co., New York 1957, p. 113.

climbing up to all these hill-towns  
but *seme di pioppi* - poplar seeds  
that drift across the valleys  
bell-sounds on the necks of horses  
on treeless plains above the timber line -  
people of the high fields  
travelers of the wandering rocks  
with tongs and cauldron?  
Who did we ever claim to be  
but stories we carry with us -  
half of the cake with my blessing  
or the whole of the cake with my curse<sup>37</sup>

Il viaggio in Italia di Woods va inteso come esperienza antropologica che ha un'affinità profonda con la sua scrittura; entrambi scaturiscono da un atto di straniamento o, se si vuole, di spaesamento, – i due termini traducono il russo *ostranenie*, concetto con cui i formalisti identificavano *tout court* la letteratura – un allontanamento dall'universo familiare per proiettarsi nell'alterità, e ridefinire poi la propria identità.

I cannot remember ever not being in exile. For a long time now, I would rather be a foreign in Rome, or London, or Burgos, or Santiago, or New York, or Moscow or anywhere else, than be foreign in my own native city, in my own country.

Da un lato l'estraneità dei luoghi intensifica il senso di non appartenenza connaturato all'esperienza irlandese, dall'altro l'Irlanda è ovunque ed il poeta la porta con sé nella profondità della sua consapevolezza. Un'esperienza dunque che permette di riconfigurare il proprio modello di mondo attraverso l'adozione di una diversa struttura spaziotemporale<sup>38</sup>, in cui il viaggiatore diventa simbolo di autoaffermazione e ricerca dell'altrove: «my life, and I imagine that of the majority of people, has been a search for the place or country or people when I am not foreign». L'incredibile energia narrativa di *Words from*

37. M. Woods, *Above Pesaro: June 1993*, in *Collected*, cit., pp. 32-34.

38. P. Fasano, *Letteratura e viaggio*, Laterza, Roma-Bari 1999, p. 54.

*a One Way Ticket e di Pesaro ai miei piedi* sembra evocare *Le voyage et réécriture* e *La modification* – dove il viaggio fisico del protagonista da Parigi a Roma è, in realtà, il suo viaggio interiore – di Michel Butor con il quale Woods condivide anche la scelta dell'esilio.

And happening here by chance at last  
without the benefit of clock or compass  
was nothing more  
than falling into Prospero's garden  
familiar recognized surprises  
like hearing the whistle blow  
on the far off cars of the night-train  
for real for the first time  
when I woke for a moment  
turning in sleep in Milford  
Michigan - or here today  
among pines and palms and wild asparagus  
watching the ships below  
tacking along the wind to Venice  
remembering the letters of Aretino  
where murder and money and dust are real  
as chance encounters in the street  
or revisiting the Magic Mountain  
climbing up again through  
shaky mornings in the Rif  
or standing in a wind-scrubbed square  
in shock at evening in Urbino  
dazed by the light beneath the walls  
of the Dukes of Monte Feltro  
and hoping to go home again  
to settle into stone-flagged kitchens  
to be welcomed into conversation  
in houses that are gone -

*To be going home like Marco Polo*  
*To be going home like Carolan*<sup>39</sup>

39. M. Woods, *Above*, cit., p. 34.

Il suo universo tematico si trasforma profondamente attraverso due spinte che vanno in direzione apparentemente opposta: da un lato l'esplosione del quotidiano, che giunge fino alla frantumazione totale e ad una insignificanza intenzionale; dall'altro la rievocazione dei grandi temi tragici e metafisici che giungono all'elusione del senso. In una poesia piena di pathos e amaro umorismo autodeprecante, intitolata *Biographical Note* pubblicata sulla rivista letteraria «Cyphers» nel 1997, Woods fornisce una manciata di frammenti autobiografici, esperienze che nel loro divenire sembrano parti di un tempo indefinito della vita, momenti abbandonati in un angolo che finiscono per essere dimenticati tra eventi più importanti e significativi; momenti trascorsi in una sala d'attesa di una stazione o di un ospedale, ricordano la Virginia Woolf di *Between the Acts*:

my hands enormous on the quilt  
before me  
cooking  
split and opening out  
like apples plunged in heat<sup>40</sup>.

Il tragitto dall'argomento al senso non ha più nulla di lineare: è invece labirintico – come del resto il suo viaggiare – se non addirittura provocatoriamente sospeso poiché l'imperativo che Macdara Woods segue per le sue opere è disobbedire, alla forza di gravità, come spiega Paul Cahill citando *Gravità e grazia* di Simone Weil<sup>41</sup>, e concretizzare nel testo quella istanza che Freud chiama preconscious<sup>42</sup>: un magazzino di pensieri sempre pronti a diventare consci e non sottoposti a censura.

And I am angry still  
angry with myself  
for being there at all  
angry with myself for keeping silent

40. M. Woods, *Biographical Note*, in Id., *Above*, cit., p. 7.

41. P. Cahill, in M. Woods, *Above*, cit., p. 11.

42. F. Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal «Faust» a «Cent'anni di solitudine»*, Einaudi, Torino 2003, p. 157.

angry with my memories  
of taking to the hills  
angry with myself  
for wasting time in folly  
angry with myself in truth -  
and this is folly too  
angry pointlessly with you  
for not being someone else<sup>43</sup>

And this was our retreat -  
forced out and on the road again  
in flight we gave up argument

Seeing who the monsters were -  
in argument we can persuade ourselves  
that we are surer than we are<sup>44</sup>

La vita è pensata e rappresentata secondo il *topos* del cammino, o della strada che mette in evidenza la natura sempre sorprendente e talvolta pericolosa degli incontri in cui un viaggiatore può imbattersi:

that imaginary place  
Where non-existent circles intersect  
To leave you  
Dropping perpendiculars and tangents  
To railway tracks  
And tramlines  
In the cobbled street below<sup>45</sup>

Sono evidenti i richiami del mondo antico: come il viaggiatore – e Sofocle lo ricorda in *Edipo re* – non poteva proteggere la propria vita nello spazio aperto della strada ed era implicita l'associazione che l'esistenza umana non poteva difendersi dal fato<sup>46</sup>, le strade nei versi di

43. M. Woods, *Above*, cit., 10, p. 68.

44. *Ivi*, 5, p. 46.

45. Id., *Music from the Big Tent*, Collins Barracks: Marching Orders, p. 32.

46. Sofocle, *Edipo re*, trad. it. G. Lombardo Radice, Einaudi, Torino 1991, vv. 1045-48.

Woods sono strade di crisi in senso etimologico, perché danno una svolta all'esistenza, disfacendone e travolgendone gli stadi precedenti:

and nothing clears the mind say I  
but moving on: putting the wheels  
in gear and moving on<sup>47</sup>

And happening here by change at last  
without the benefit of clock or compass<sup>48</sup>

Sulle colline intorno al lago Trasimeno ripercorre le stesse passeggiate che era solito fare nella campagna irlandese:

e inoltre ho sempre pensato che camminare nei prati o nei boschi fosse un buon esercizio per tenere la mente e lo spirito continuamente allenati. Mi viene in mente un passo dell'*Ulysses* di Joyce quando Stephen dice 'rhythm begins, you see. I hear. A catalectic tetrameter of iambs marching'.

Per Woods fare esperienza del mondo nella sua dimensione spaziale, si trasforma in un valore esistenziale e le sue strade-soggetto non sono solo una forma letteraria per evidenziare la perdita della soggettività: sono anche il luogo dove si può recuperare quello spazio che consente di «essere nel mondo». Viaggiando su un camioncino sgangherato, il poeta è felice di «fare della strada» – o, come vuole l'espressione americana, «portare in giro il suo corpo»

when I got the clapped-out  
twenty hundredweight van to Dublin  
against the odds -  
what a way to present yourself  
he repeated [...]

Did he think I'd been rehearsing  
all the road up from the South?  
[...]

47. M. Woods, *Above*, cit., 1, p. 32.

48. *Ivi*, p. 34.

*Are you lost are you lost - and  
how should I know till I get there?*<sup>49</sup>

È la continua ricerca che non si arresta davanti all'ignoto, una *quest* parallela al *leitmotiv* del viaggio. Tradurre il termine solo con «ricerca» è riduttivo perché esso, in inglese, ha una connotazione più ampia: indica un viaggio tra il desiderio personale, elemento soggettivo, e la realtà circostante per sua natura oggettiva ed è quindi interpretabile come ricerca del significato. Dalla definizione più semplice del dizionario come «a long search for something such as truth or knowledge», a quella più complessa di Richard Kearney:

The quest-structure generally took the form of an individual subject's search for value in an alienated world. Its conventional theme was that of a journey from meaning-lessness to meaning, from the insufficiency of the surrounding social environment to some new vision of things<sup>50</sup>.

Nell'ambito della poesia irlandese contemporanea, il concetto di *quest* trova ampio spazio sebbene sia, da ogni poeta, sviluppato in maniera personale e soggettiva: in Kavanagh è intesa come ricerca di unione di più tradizioni e in Montague è un recupero compensatorio – una sorta di *quest* a ritroso – del luogo in cui il poeta ha trascorso l'infanzia, un ulteriore tentativo di ancorare la storia personale a quella del Nord Irlanda, per comprenderne i terribili cambiamenti.

All around, shards of a lost tradition: [...]  
No rock or ruin, dun or dolmen  
But showed memory defying cruelty  
Through an image-encrusted name. [...]  
The whole landscape a manuscript  
We had lost the skill to read,  
A part of our past disinherited;  
But fumbled, like a blind man,  
Along the fingertips of instinct<sup>51</sup>.

49. *Ivi*, p. 48.

50. R. Kearney, *op. cit.*, p. 35.

51. J. Montague, *Selected Poems*, Exile Editions, Toronto 1999, p. 108.

Heaney invece ricerca il futuro della cultura irlandese nella memoria ricreata

Come back past  
Philology and kennings,  
Re-enter memory  
Where the bone's lair

Is a love-nest  
In the grass<sup>52</sup>.

E come ha scritto ancora Kearney:

if Heaney insists that one of the tasks of the poet is to recover a sense of belonging to a shared past, he construes this task as a *project* rather than a *possession*, as an exploration of language rather than some triumphalistic revival of a lost national identity<sup>53</sup>.

Per Kinsella la *quest* è legata al tema del vagabondaggio e dell'escapismo, è metafora di una ricerca interiore e di un recupero delle proprie radici biografiche, fatti di «memories and hallucinations»<sup>54</sup>. Macdara Woods, come pochi altri poeti suoi conterranei, ha continuato a considerare la *quest* in senso joyciano, ossia nel rapporto padre-figlio, com'è riscontrabile in numerosi episodi dell'*Ulysses*. La ricerca di Macdara Woods, come poeta e come uomo, è una ricerca di relazione organica con la scrittura e, principalmente, con la vita oggetto della scrittura stessa. Woods è l'erede della filosofia (linea editoriale) di «The Bell» (1940-1954) di Frank O'Connor quando raccomandava che «poetry is the most national of the arts», additando come fonte di «irlandesità» il maggiore poeta postyeatsiano del tempo, Kavanagh. Nel 1967 Patrick Kavanagh muore; negli ultimi dieci anni di vita era divenuto la guida e il mentore del giovane Macdara.

52. S. Heaney, *Bone Dreams*, in *North*, Faber and Faber, London 2005, p. 25.

53. R. Kearney, *op. cit.*, p. 83.

54. R.F. Garratt, *op. cit.*, p. 180.

È stato una delle figure più importanti della mia vita, sia come uomo che come scrittore. A dire il vero era diventato una sorta di idolo per tutti i giovani di quegli anni, era un poeta maledetto, malato, anticonformista, polemico e lontano dalle regole convenzionali imposte dalla società moderna di Dublino. Il suo modo diretto di fare, senza peli sulla lingua, fece presa sui giovani della mia generazione, irrequieti e dallo spirito ribelle.

Proprio a causa della sua natura irrequieta, Woods non ha mai pianificato la sua vita, lasciando che fosse sempre il destino a guidarlo nell'intricato labirinto della realtà. La sua identificazione dell'arte con l'esistenza umana, nel loro legame interattivo, lo porta a indagare sul significato del proprio destino e di quello dell'umanità tutta, e ogni ricerca sembra riportarlo alle origini. È un fatto letterario che si muove intorno a una ricerca che ha caratterizzazioni fortemente esistenziali. Ma per tutti gli anni Settanta, il tentativo di dare una risposta o una spiegazione sommaria a tutto ciò che si frapponeva tra lui e la realtà, si risolveva con una sorta di sconfitta, lo scontro tra le domande e le risposte era quasi impossibile, e cercare di spiegare l'inspiegabile non portava ad alcuna soluzione. Per uscire eroicamente indenne dal periodo d'indifferenza irlandese degli anni Settanta e superare il labirinto della mente, la staticità e l'immutabilità dell'esperienza, Woods dovrà aspettare il matrimonio, nel 1978, con la poetessa Eiléan Ní Chuilleanáin e, soprattutto, la nascita di suo figlio Niall, il 21 aprile del 1983, «elemento di contatto con la realtà, soluzione ai suoi numerosi dubbi esistenziali». Come figlio Niall, ha chiarito gran parte dei quesiti che Woods conservava dentro di sé, è diventato la chiave di accesso per tutte quelle porte che il poeta non riusciva a oltrepassare da solo.

You find that you have  
spent your life  
fighting with monsters  
arguing one agenda  
discussing one set of problems  
sorting out one situation  
until all-and-nothing changes<sup>55</sup>

55. M. Woods, *Above*, cit., 12, p. 76.

Il loro è un legame forte, bastano pochi sorrisi e una battuta perché tutta la vita recuperi il suo senso pieno, l'anima di Macdara si disseta con un abbraccio occasionale rubato davanti casa o mentre passeggiano sulla riva del mare. Nella vita del figlio è racchiusa tutta la sua esistenza ed è grazie a Niall che Woods torna a rivivere la sua infanzia, ed i ricordi prendono forma in maniera così vivida come fossero appena nati. La presenza del figlio diventa, di conseguenza, la via che Woods può attraversare e percorrere alla ricerca del proprio padre, una *quest* intesa come recupero di una figura venuta a mancare troppo presto, ma che diventa possibile proprio per la presenza di suo figlio Niall.

[...]

And we come back from wandering  
to find ourselves foreign  
foreign to the streets of childhood  
new buildings fill the gaps  
in memory - new voices words and accents  
occupy our thoughts

Children grow that much bigger  
that much older  
in this Republic of the Mind  
we carry with us<sup>56</sup>

Neall diventa lo specchio dove Woods vede riflesso il rapporto con suo padre: bastano poche parole o qualche avvenimento condiviso con suo figlio ed egli vede se stesso catapultato indietro nel tempo, i vecchi ricordi non sono stati mai abbandonati, al contrario tornano a illuminarsi nella mente del poeta. Le poesie dedicate a Niall – «*who reminds me*» e «*Still Reminding Me*» – sono numerosissime, ma la loro lettura è bivalente perché, adottando prospettive sovrapponibili e continuamente ricombinabili e incastrabili, si riferiscono anche al padre del poeta. È un continuo viaggio in tre, quale realizzazione di un percorso ciclico che si ripete ininterrottamente come i ritmi della natura: è la ricerca del figlio da parte di Woods padre, e la ricerca del padre da parte di Macdara figlio. È un circolo «vizioso» che non troverà

56. *Ivi*, p. 74.

mai fine, ma che permette al poeta di spostarsi abilmente tra le due figure, sia corpo che con la mente.

The street sign in Harfleur reads  
'Rue Frédéric Chopin - Compositeur  
Francais', and then the dates: that's it  
et comme ils m'ont fait danser la tete  
ces mazurkas ces polonaises  
factual cattle-cars rattling East  
to the edge of the world in the frost<sup>57</sup>

Niall non solo gli ricorda la sua infanzia, ma ha assunto nella vita reale e poetica di Woods un posto centrale; è un punto di riferimento, un faro che lo guida nei percorsi difficili e nell'affrontare l'arduo tentativo di riordinare i numerosi *ego* della sua poetica.

Son - you must tell them I kept  
the hearth-stone sweet  
and a clean-burning fire in the grate  
please tell them  
dis que j'étais invisible  
- meme imaginaire - should they ask:  
let them know I was never a fantasist<sup>58</sup>

Nell'irradiante oscurità esistenziale di Woods spunta una luce costante: suo figlio, la sua musa. Quando appare Niall, la voce di Woods ha quello che Allen Ginsberg chiamava «all the infinite tenderness and ancieny and mortal gravity of a living Creator speaking to his son» e dove c'è Niall, c'è anche la leggerezza del passo.

Where did you go dead fathers  
we send out letters no-one answers  
Niall son we are I think  
mad parachutists  
dropping through a tiny patch of sky

57. Id., *For Niall – Still Reminding Me*, in *Collected*, cit., p. 1.

58. *Ibidem*.

and landing nowhere -  
that's who we are  
people of the Ice Queen  
the sunset  
and the Hag of Beare  
that's what we have become

[...]

where did you dead fathers  
who understood poetry - life without hope  
or did she think I hadn't noticed?

So did I tell you  
one time I was happiest?  
In the Krassikov's orchard  
out past Tchekova  
digging a hole in the Russian earth

turning over the Russian earth  
without thought just that  
digging a hole for rotten apples  
digging a hole among the birches<sup>59</sup>

Questi versi sono il messaggio della ricerca della verità e della continuità che ogni padre può tramandare a suo figlio all'interno della ruota infinita delle vite umane. Parlando a se stesso, Woods parla a suo figlio ed a suo padre nel silenzio che lo circonda. Tutti i ricordi che sembravano sbiaditi dal tempo invece tornano vividi più che mai, palpitanti di luoghi, di odori, voci e richiami. La poesia si fa storia attraverso il racconto dell'uomo poeta che riesce a mettere a nudo il proprio inconscio: camminano insieme – Woods, suo padre e Niall – tra visione (*aisling*) e desiderio, l'uno accanto all'altro, l'uno dentro l'altro, e il viaggio diventa, finalmente, vera liberazione e costante dialogo tra la realtà oggettiva e la speranza soggettiva.

59. Id., *Above*, cit., 11, pp. 70-72.

[...]

There was a moment there I almost caught  
when I recognised my father in myself  
not the young man in photographs  
foot on chair in revolutionary stance  
but as I see him now  
looking at me from the mirror  
as I joke with my son about the motorcycle gobdaws  
in the fields nearby  
churning the red earth up<sup>60</sup>

La vista sulla campagna davanti casa e il riflesso del proprio volto in uno specchio sono sufficienti a Woods affinché prendano forma la visione e il desiderio del padre. I ricordi si accumulano nella mente del poeta e *Shelly Banks* – la spiaggia coperta di conchiglie all'estuario del fiume Liffey – con il *Liffey Quays* si spostano in Umbria, lungo un campo di girasoli.

As I think we might have joked  
reporting on the walkie-talkie  
about the number of frogs in the irrigation ditch  
since the coming of the water-snake  
and gone for walks on the hill above the house  
or dived for coins in the public pool  
travelling together through the language  
hand in hand  
had we made it to Le Cigne<sup>61</sup>  
as we made it to Shelly Banks  
Age and drink dimmed that for us  
still there was a moment there  
I almost had us in a frame together  
cycling through sunflowers down the Liffey Quays  
that time you from the crowd  
played stand-in for a missing goalie  
in the Phoenix Park

60. M. Woods, *Sunflowers*, in *Knowledge in the blood*, Dedalus Press, Dublin 2000.

61. Strada tra Tavernelle e Panicale.

forty years ago -  
or dying for Ireland on the stage in Dublin  
or checking your football pools in Sandymount  
hopefully  
on Sundays before the pubs opened  
or hunting amethysts above Keem Bay for therapy  
I remember this  
middle-aged on these Italian steps  
and understand the down-turn of your mouth  
under siege and quizzical  
echoed in my own  
wondering how in the end we got here

Niall plays in the sunny yard below  
I bequeath him summer and these sunflowers<sup>62</sup>

Anche in un'altra poesia, *Irish Seed-Potatoes*, i ricordi sono così forti e radicati che Woods li rivive in maniera costante nel presente: in un giorno di primavera del 1993, il poeta si trova a Tavernelle con la famiglia, l'improvvisa pioggia scrosciante lo porta inconsapevolmente indietro nel tempo e la frescura, l'umidità di quel pomeriggio italiano lo catapultano, questa volta, in Irlanda e, ancora una volta, irrompe lo sfogo di comunicare col padre.

I am  
thinking of Ireland and trying to return  
to a message for my father

Begun when we came face to face  
in the Achill house of Heinrich Boll  
twelve months ago last march

Repeating conversation with the past -  
trying to keep perception bright  
like putting sea-light under glass

62. M. Woods, *Tavernelle di Panicale – Sunflowers*, in Id., *Biglietto*, cit., pp. 66-65.

Enough to be here now and trying to write  
a message for my wandering father  
in whatever language fits -  
Fits this and fits journeying itself<sup>63</sup>

L'elemento comune che il lettore coglie ad una prima lettura di questa lunga sequenza di versi è la trasfigurazione del paesaggio – italiano o irlandese che sia – su di un piano metafisico: l'oggetto paesaggio, infatti, diviene la via di accesso alla ri-scoperta dell'Io. Lo stesso «Io» coglie nel panorama intorno a sé importanti occasioni di riflessione che vengono sintetizzate e trasfuse in immagini complesse, sintesi del rapporto tra l'interiorità del poeta, i suoi ricordi insistenti e la realtà materiale che sfocia in una rappresentazione individuale della materialità stessa. Le meditazioni di matrice heideggeriana e kierkegaardiana si concentrano su luoghi che, assurgendo al ruolo di metafora della crisi del XX secolo, si configurano come contesto privilegiato di riflessione poetica. Sono territori affollati di una quantità infinita di oggetti, immagini e suggestioni, per cui la voce poetica di Woods assolve il compito necessario: tessere le complesse trame di un mosaico senza contorni, che pare in continua espansione. È «l'endroit» apocalittico della poesia esistenzialista, che partendo da una singola immagine ampia la propria riflessione alla sfera metafisica<sup>64</sup>. La poesia di Woods ci proietta verso livelli di meditazione universale e non va tralasciato, come precedentemente scritto, il suo ossessivo riferirsi all'«essere nel mondo»: nella scrittura woodsiana significa prendersi cura delle cose e degli altri, ma la stessa cura rimanda inesorabilmente al nulla, all'angoscia che sorge dall'esperienza di ciò che è inautentico. Il vagare nel vuoto cosmico è dunque parte di una verità che si configura come realtà inalienabile che definisce l'uomo come «essere per la morte» ma, allo stesso tempo, il vagare assume il significato di ricerca degli indizi di trascendenza, «whispers of immortality», come afferma anche Eliot a conclusione dell'omonima lirica:

63. Id., *Irish Seed Potatoes*, in Id., *Biglietto*, cit., pp. 73-75.

64. L. Fiocchi, *Unamuno, Machado, Montale. Tra simbolismo ed esistenzialismo*, Strumenti, Milano 2001.

And even Abstract Entities  
Circumambulate her charm;  
But our lot crawls between dry ribs  
To keep our metaphysics warm<sup>65</sup>.

Se potissimo delineare i versi di Woods da una prospettiva visiva, la struttura delle poesie finora considerate potrebbe inserirsi all'interno di una dimensione poetica a cerchi concentrici. Nella parte più interna troveremmo la poetica dei ricordi, pietra miliare da cui ha inizio l'analisi del reale, seguita dalla scelta di Woods dell'esilio – forse per esorcizzare le parole di John Donne, «vivere in una sola terra è prigionia»<sup>66</sup> – e dell'*homecoming* che ricalca e riproduce la formula stessa della scrittura: l'avventura infinitizzata attraverso il «motivo della peregrinazione», – l'ultimo cerchio – la creazione dello spazio vuoto in cui si perdono i confini tra le storie, tra reale e fantastico, tra fattuale e potenziale.

The truth is that we all move in and out of different worlds, we do it all the time in daily life, and metaphor and memory can help us to do it in and out of time and space. In many ways, for me, Umbria is a state of mind. A state of mind in that I came here when things were not good for me, and I came here to stay in a hard time of the year. There is much talk at the moment about Celtic Spirituality. It's fashionable, and it sells stuff from self-help books to pop records. Which immediately ignites my own skepticism and reserve. Buck Mulligan in Joyce's *Ulysses* suggests a servant's cracked mirror as a good symbol of Irish Art, I don't like Mulligan. But I remember a few years ago setting in the new and neo-modernist church in the parish of Mucker in County Monaghan on a dreadful November night of snow and rain and sleet and food and winds, listening to a homily on Celtic Spirituality which seemed to suggest that the total of Celtic anything was the ability to look in two directions at once, and I listened and watched the water leaking through a mirror fault in the new roof and I thought: this mad scene must only be a symbol of itself only. It doesn't tell me anything about anything else. But it must have done, and it must have been important because it has stayed with me. As the sun

65. T.S. Eliot, *Whispers of Immortality*, in *Poems*, Knopf, New York 2011, vv. 29-32.  
66. J. Donne, *Change*, in *Poems*, Lawrence & Bullen, London 2012.

dancing on my grandmother's ceiling has stayed with me, and leaving out food and drink for the dead.

Le immagini si uniscono in continue associazioni indipendentemente dalla volontà dell'individuo in una foresta di simboli che alludono a enigmatiche rivelazioni e al mistero di una vita oltre il tempo e la contingenza, e così, d'estate, seduto davanti la porta di casa, Woods contempla lo stesso cielo, lo stesso sole, le stesse stelle di chi, come lui, alzò la testa mille anni prima e d'inverno rannicchiato dal freddo davanti al fuoco nel camino, vede le stesse fiamme e le stesse scintille di chi, primo fra tutti sulla terra, riuscì a provocare quel magico calore con la sola agilità delle mani. È in questo modo che Macdara Woods può trovare nelle transizioni della modalità del viaggio, quei «momenti di vita più intensa» che ne segnano la memoria ed annullano le distanze spazio-temporali.



### 3.

## Il mito rinasce tra memoria e tradizione

La memoria è il grande serbatoio a cui attinge gran parte della produzione letteraria, e lo strumento privilegiato di cui si sono serviti molti scrittori del Novecento per illuminare i misteriosi recessi dell'anima umana, «Memory is more than the act of recollection by recollecting persons», scrive Edward Shils, «memory leaves an objective deposit in tradition»<sup>1</sup>. È questo continuo ruolo della memoria, come arma con la quale difendersi da «un'età di frammenti»<sup>2</sup>, all'interno della dialettica tra passato e presente a essere più significativo nello studio della poesia contemporanea irlandese. Allo stesso modo diventa rilevante il rapporto tra memoria e storia, spesso concepito in termini opposti:

a historiographical process entails a systematic examination of evidence in the pursuit of understanding, while memory remains subjective and loosely formed<sup>3</sup>.

In un quadro più ampio, Pierre Nora ha sostenuto che la memoria è associata non con il ricordare ma, al contrario, con il dimenticare: una volta che abbiamo immagazzinato il «materiale», esso può essere eliminato dalla memoria individuale<sup>4</sup>.

1. L. Collins, *Contemporary Irish Women Poets: Memory and Estrangement*, Liverpool University Press, Liverpool 2015, p. 27.

2. V. Woolf, *How It Strikes a Contemporary*, in *Collected Essays*, 4 voll., New York 1967, vol. II, p. 156.

3. L. Collins, *op. cit.*, p. 6.

4. P. Nora, *Come si manipola la memoria. Lo storico, il potere, il passato*, a cura di Paolo Infantino, La Scuola, Roma 2016, p. 75.

L'importanza del dimenticare coinvolge un campo molto più vasto di quello personale, specialmente quando ci si riferisce ad avvenimenti di un passato traumatico appartenente alla sfera politica.

Every act of remembrance, whether individual or collective, necessarily involves selective, partial, or otherwise biased forms of forgetting [...]. The problem which is posed does not take the form of a clear choice for either remembering or forgetting. Instead, we are faced with concrete choices about when, how and which events of the traumatic or guilty past will eventually be recalled and faced by individuals, community and state<sup>5</sup>.

Nel contesto irlandese ci sono una serie di eventi storici che sono stati soggetti a questa difficile dinamica tra memoria e dimenticanza. I *Troubles* sono, tra questi, i più recenti e più importanti, riflessi, con tratti distintivi, nelle opere dei poeti che direttamente li esperirono: emerge un'Irlanda divisa tra apparenza e realtà, paralizzata dal silenzio della disillusione e dell'impossibilità, per il poeta, di dare un senso alla Storia. L'Irlanda diventa luogo della memoria,

una unità significativa, d'ordine materiale o ideale, che la volontà degli uomini o il lavoro del tempo ha reso un elemento simbolico di una qualche comunità [...]. Il luogo della memoria ha come scopo fornire al visitatore, al passante, il quadro autentico e concreto di un fatto storico. Rende visibile ciò che non lo è: la storia [...] e unisce in un unico campo due discipline: la storia appunto e la geografia<sup>6</sup>.

La contemporaneità appare frammentaria perché viene misurata contro un'integrità, un'organicità che si vogliono vedere nel passato: carica di sentimenti e di magia, la memoria si nutre di ricordi sfumati attraverso la poesia, ancora capace di aspirare all'interrezza del mondo, dalla quale emerge un'energia ed un'adesione alla vita di tutti i giorni per recuperare l'intimo senso di un'esperienza organica. È un processo di liberazione all'interno del quale Macdara Woods occupa certo una posizione di primo piano. Rifacendosi a Proust,

5. *Ivi*, p. 76.

6. P. Nora, *op. cit.*, p. 100.

quella che veramente aiuta a recuperare il passato, non è la «memoria volontaria» – la normale capacità di registrare e ordinare i ricordi del passato – ma la «memoria involontaria», quella capace di restituire, per vie irrazionali e insondabili, anche i frammenti di un passato che si credeva perduto per sempre. A risvegliare e mettere in azione questa memoria bastano singoli oggetti, o meglio, singole sensazioni olfattive, acustiche o visive: basta un certo profumo per far scattare nell'intimo di Woods una molla sconosciuta che riporta a galla un ricordo legato a quel profumo, e con esso un concatenarsi di altri ricordi. Joyce le ha chiamate *epiphanies* e l'incontro di soggetto e oggetto e il valore sacrale del momento è sottolineato dallo scrittore irlandese per bocca di Stephen Dedalus:

By epiphanies, he meant [Stephen] a sudden spiritual manifestation, whether in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phase of the mind itself. He believed that it was for the man of letters to record these epiphanies with extreme care, seeing that they themselves are the most delicate and evanescent of moments. He told Cranly that the clock of the Ballast Office was capable of an epiphany. [...] Imagine my glimpses at that clock as the gropings of a spiritual eye which seeks to adjust its vision to an exact focus. The moment the focus is reached the object is epiphanised<sup>7</sup>.

In Macdara Woods, la memoria lo riporta indietro nel tempo, e i suoi ricordi sono spesso legati ai luoghi, alle persone e alle loro storie. Dalla vita cittadina e reale di Dublino, la madre lo spedì, su una vecchia e sgangherata corriera, in viaggio da solo con destinazione: County Meath. Era l'inizio di un'altra infanzia. Il percorso da Dublino a Meath non è distante sulla carta, ma allora le strade erano quelle degli anni Quaranta, sterrate e polverose, chiazze di buche e dossi, eppure gli sembrò di aver viaggiato a ritroso nel tempo, almeno di un paio di secoli.

I remember the winter of 'forty-seven  
rattling home from school on the tram  
getting off at Holles Street [...]

7. J. Joyce, *Stephen Hero*, New Directions Press, New York, 1959.

Later when I was seven and well  
I ran down a hill to my grandmother's house  
through flying heavy country snow

The hunched green bus to Granard brought me  
past humps of turf in the Phoenix Park -  
turf we set dry in the oven<sup>8</sup> -

Non si trattava del tempo di percorrenza, ma di quello storico, l'unico che misura costantemente ogni cambiamento; si trattava di un viaggio verso l'immutabile buio primitivo che si apriva di notte fuori dalla porta, un buio ancora intatto e inviolato dalla luce elettrica.

Staggering on through Dunboyne and Trim  
past Walker's Georgian house and lands  
and Parr's and Alley's and the Hill of Ward

Into Athboy and the dung-soiled street  
to drop me down at Nugent's corner -  
and I walked out of town on the empty road

Past the graveyard and up the hill  
through hills themselves beyond horizons -  
to the hens that clucked in the yard<sup>9</sup>

Le persone dell'età della nonna di Woods che abitavano nella campagna inglese, vivevano perennemente nel presente, muovendosi liberamente tra un mondo e un altro – il fantastico e il reale – senza seguire le leggi e le regole del tempo. Era un mondo in cui regnavano forti le tradizioni e le superstizioni. Sua nonna poteva leggere i messaggi sul dorso delle foglie e sui ramoscelli o interpretando il fango che copriva il pelo del cane. Sapeva, e lo insegnò a tutti i nipoti, che cosa si poteva portare o non dentro casa, conosceva i diversi tipi di malocchio e spiegava come difendersene; sapeva che il ferro era efficace contro la magia, riconosceva gli strani spiriti viaggianti che si presentavano

8. M. Woods, *Above*, cit., 9, p. 60.

9. *Ibidem*.

fuori dall'uscio di casa durante la notte, distingueva la diversa natura dell'acqua, quella benedetta e santificata e l'altra, esecrata dalle forze del male che per mezzo di essa cercavano di entrare in casa. Posizionava una bacinella colma d'acqua sul davanzale della finestra nella sua camera da letto la sera del Sabato di Pasqua in modo che potesse vedere il giorno dopo il sole riflesso sotto al soffitto, segno di buon auspicio, oppure la notte del 31 ottobre, Hallowe'en, lasciava davanti alla porta del cibo per i morti, stendeva all'aria il suo lenzuolo funebre, il vestito per la sepoltura e recitava una serie di preghiere a Plunkett, il martire beatificato nel 1920, grazie alle quali, secondo lei, avrebbe saputo della sua morte con tre giorni di preavviso.

To my grandmother's fire and glass of port  
and salty bacon on a chimney-hook -  
to the fire where she aired her shrouds

And the daily prayers she offered up  
for the canonization of Oliver Plunkett  
and three days' warning of death -

And whatever else might chance to pass  
in our weather-soaked world - where ghosts walked  
along the roads at night

Cries of vixen echoed in the dark  
with news of neighbours' loss  
or accidents that happened in Australia

While round and round and round in Dublin  
thirty children in a circle  
sang and marched about the room<sup>10</sup>

Inoltre, la gente della Contea di Meath era solita nascondere ciocche di capelli e ritagli di unghia in posti segreti, solitamente all'interno del muro delle proprie case: erano il retaggio delle superstizioni arcaiche che convivevano in maniera equilibrata con le pratiche del

10. *Ivi*, p. 62.

Cattolicesimo. Nel giugno del 1975, durante alcuni lavori in una casa di famiglia, situata nella parte opposta dell'isola, a Westport, Macdara Woods scopre con le proprie mani uno dei tanti segreti che la nonna aveva conservato per molti anni e gli ingredienti per scrivere una poesia ci sono tutti:

I pray for your peace, you household gods  
while daylight lasts, and the globed lamp burns.  
Today with troweled hands I picked  
mortar from between the bricks;  
dust of years on your packed earth floor;  
congealed; new smoke from the sunken grate  
stormed like Djinn through the wall,  
fingered a lapsed corner of the thatch;  
your gallery three oleographs, a pope, two saints,  
and good enough for Greco's ecstasies.  
This cruel toothed trowel proceeds  
along the surfaces, the crevets, the edge of stone  
interstices; I come up a hollow place -  
a rooted, peasant, catacomb,  
and here, I see, you hid your folded hair,  
the seasoned clippings of your nails,  
pathetic, nameless, but remembered etceteras  
all marked collect.  
I offer you no hurt nor do I disturb, distract.  
This evening, quiet as sleeping trees,  
Household gods; I pray you peace<sup>11</sup>

Macdara Woods visse durante l'infanzia in quella che Hubert Butler chiamò:

that perilous region of half-belief which the sophisticated find charming because they are more acquainted with its tenderness than its cruelty... a no-man's land of the imagination, in which fantasy, running wild, easily turns into falsehood and ruthlessness. It has still in the twentieth cen-

11. Id., *Derryribeen, Westport, June 16, 1975*, in Id., *Selected*, cit., p. 56.

ture its appeal and highly civilized people, as well as simple ones, claim access to it<sup>12</sup>.

E non sa spiegarsi, ancora oggi, quello che sembrava accadere nel piccolo paese di campagna settant'anni fa: poteva viaggiare tra i due mondi, – Meath o, in gaelico, *An Mhí*, originariamente «Mide» ha il significato di *the middle kingdom*, «il regno di mezzo» – il reale e il fantastico, in compagnia dei nonni e degli zii e non sempre sapeva in quale mondo bisognava collocare un particolare avvenimento. Il suo universo era composto da tanti piccoli mondi in cui le storie vere si mescolavano a quelle mitologiche o appartenenti al ciclo delle leggende, come *Cailleach Bhearra*, la Vecchia di Beare, nota non solo in Irlanda, ma anche in Scozia, dove si dice rappresenti «la figura più terribile del mito gaelico fino ad oggi»<sup>13</sup>.

Con il passato che torna nelle vesti del presente, Macdara Woods anni dopo, ha visto la sua infanzia rinnovarsi tra Agello e Tavernelle, dentro di sé e, concretamente, in suo figlio Niall:

I had my childhood in identifiably magic places, so he has had his, and I have had whole universes of other childhoods opening out from his.

L'unica differenza è nella direzione temporale: l'infanzia di Niall è rivolta in avanti, verso un futuro ancora da scoprire, quella di Woods, al contrario, è orientata all'indietro, verso un passato già vissuto. Questa discrepanza, però, scompare nelle sue poesie, dove al tempo cronologico si sostituisce la «durata», una continuità interiore intesa come lo spazio di cuore e ragione che raccoglie e fascia eventi, congiunture e strutture, la cui estensione si può cogliere solo attraverso la coscienza del soggetto. In questo modo Woods dà al parametro del tempo una coloritura fortemente psicologica, in quella dimensione di interiorità che è una cifra determinante della sua poetica e del suo pensiero. Il tempo è quindi un'estensione dell'anima che registra il passato e attende il futuro nel presente, dando unità alla pluralità diveniente del tempo. È nell'animo che Macdara Woods misura e possiede il tempo:

12. R. Tobin, *The Minority Voice: Hubert Butler and Southern Irish Protestantism, 1900-1991*, Oxford University Press, Oxford 2012, p. 85.

13. A. Rees, B. Rees, *op. cit.*, p. 114.

il presente del passato, il presente del presente e, infine, il presente del futuro; è un richiamo all'insegnamento di sant'Agostino espresso in un celebre passo de *Le Confessioni*, in cui – si legge:

queste tre specie di tempi esistono in qualche modo nell'animo e non vedo altrove: il presente del passato è la memoria, il presente del presente la visione o attenzione, il presente del futuro l'attesa [...]. Dunque il futuro, inesistente, non è lungo, ma un lungo futuro è l'attesa lunga di un futuro; così non è lungo il passato, inesistente, ma un lungo passato è la memoria lunga di un passato<sup>14</sup>.

Sul concetto di tempo, una volta Macdara Woods mi spiegò che:

But what is the present but an accretion of the past, all the pasts, all our histories to date, in greater or lesser detail? We are the sum total of our stories, it's not all we are, but I believe it's a good part of it.

Macdara Woods ha arricchito la coscienza letteraria della dimensione temporale nell'idea – come abbiamo già detto – di «durata», che configura la vita come una corrente continua, ininterrotta, un processo i cui momenti si susseguono e, insieme, durano nella simultaneità stabilita dalla memoria che prolunga il prima nel poi ed impedisce a entrambi di essere mere istantanità. La durata diviene, in tal modo, sviluppo progressivo e creazione del nuovo, opponendosi al tempo qual è misurato dalla scienza e dall'uomo, in relazione ai compiti della vita pratica. È presenza attuale che assorbe in sé tutto il passato e comprende il progetto dell'avvenire, garantendosi così la continuità.

E la composizione di una poesia diventa un fatto paradigmatico che comporta una costante e ricorrente visione del passato e presente come unità realtà simultanea, in cui momenti diversi della sequenza temporale vengono portati in primo piano utilizzando come punti di riferimento miti, simboli, situazioni storiche e culturali. Perché questa tecnica paradigmatica ed estetica sia praticabile, è necessaria una visione della storia ampia, capace di considerare la successione storica come un grande arazzo in cui ogni successivo livello della

14. Agostino, *Confessioni*, a cura di Roberta De Monticelli, Garzanti, Milano 2014, XI, 20-26, p. 389.

trama – i fili orizzontali – rappresenta un nuovo livello della sequenza temporale, mentre i fili verticali dell’ordito rappresentano i possibili ricorsi e le continuità – ossia le caratteristiche comuni – che, anche a distanza di secoli o di millenni, possono permettere di cogliere analogie e differenze. Sta al lettore abbracciare e cogliere con un solo sguardo situazioni che appartengono a periodi molto diversi e lontani, e identificarne la rilevanza proprio nel legame che le unisce. E così, Woods, come qualsiasi irlandese, non ha il problema logistico di camminare lungo la strada con suo nonno materno, «morto prima che io nascessi».

[...] my mother’s father on an open road  
dead before I was born

Walking a hundred years ago  
and wonder if I’ve dressed him right  
in hard-hat frieze-coat  
waist-coat watch and chain  
walking homeward from the town<sup>15</sup>

Un pomeriggio d’estate, di qualche anno fa, ricordo una lunga piacevole conversazione con Woods:

And it’s not really much of an imaginative effort to put myself on the open road with a man who was born maybe a hundred and fifty years ago. I don’t have to work very hard to do it, don’t have to work at it at all in fact. When I was growing up, the Great Famine, for example, was practically within living memory, on my grandmother’s farm in Meath there was an enormous iron cooking-pot in which oats had been boiled to feed the hungry people from the town. It was called «the famine Pot», and was stamped with the date, and the name of the farmer, and my mother played in it as a child – quite definitely within living memory of the event – as did I, not all that many years after. During my childhood on the same farm, when my uncles were working on the roof of the house they found a pike-head, the metal head of the long spear used in

15. M. Woods, *Above*, cit., 2, p. 36.

the 1798 Rebellion and hidden in the roof-thatch. And there were many other such reminders of the presence of the past – an aged cousin of my Dublin grandmother, whose husband had fought in the American Civil War, who used to show me his rifle, which she kept in her house. There was Maud Gonne MacBride, to whose grandchildren, Tiernan and Anna, my mother was a live-in teacher, Yeats' Maud Gonne, whom I met myself when I was very young and she was very old, a meeting I remember, not too clearly but clearly enough to know I was frightened. Or, more truthfully, uncomfortable. She comes up again, all those years later, in *The Nightingale Water*, when my unfortunate mother called out on Maude Gonne in the night to come and help her, the young nurses thought she was rambling, raving. She wasn't, she was calling on friends who might help. In a way this is elasticity of time is true for all of us.

E così, il fondamento della memoria è il suo essere un ponte provvisorio tra i vivi e i morti e verso i posteri; è quella «celeste corrispondenza d'amorosi sensi» che si intreccia con il mito e con il viaggio fisico e metaforico. E come afferma Woods:

Like the angel I make no distinction, no ontological distinction anyhow,  
between the living and the dead.

È un aspetto che ritroviamo nella poesia *Station Platform: Sandymount*:

At 48 stoop-shouldered come to rest  
and grief I say that's it enough  
I quit on grief in action and on all of it  
disentangled from the truth  
such fantasies need time and life  
and too much time and life of late -  
I'll quit this city and these burning shapes  
of smuts and ashes on the wind  
smoking and smouldering those neon lights  
the snipers under greasy eaves  
birds of prey on the bedroom wall  
and love in caves beneath the streets

I will find out where this river goes  
before it meets the sea - and to deserve  
all proffered friendship and affection  
I'll salute old friends lost friends  
old afternoons from all of twenty years ago  
unfold a half-forgotten yellow map  
to walk Boròdino a while unharmed -  
the lock gate opens on the Marne canal  
and slow green water spills out over  
all the afternoon in Moncourt - Niall and I  
are walking side by side this dry July  
following the international barges

To see what happens what occurs  
behind the trees and round the bend - we come  
upon my father skimming stones  
these ten years dead and skimming stones  
my Sabbath father on the shore  
alone and dark at Sandymount  
by the railway track and the cold sea-baths  
come back a black-eyed exorcist  
waiting silent where the river goes  
before it meets the sea  
before we parted company - Can you recall  
alive refashion this his black eyes ask?

Look Dad Look - says Niall this afternoon  
in Moncourt and cocks a whiplash arm -  
This is how your father skimmed a stone<sup>16</sup>

Macdara Woods a proposito dei versi di *Station Platform: Sandymount* spiega:

The Sandymount setting is important for a couple of reasons: one is that it is near the place in Joyce's story, *A Painful Case*, where Mrs Sinico was killed by the train when she was coming back from her expedition to

16. Id., *Station Platform: Sandymount*, in Id., *Selected*, cit., p. 127.

buy alcohol. Sydney Parade, Sandymount is the actual setting. Sandymount is also where I was used to sit with my father, – and he knew the Sinico story too, from many perspectives, – on Sunday mornings, on the seafront, while he checked his football pools before the public houses opened. What actually set this particular poem off for me, was an occasion when the very young Niall and I were walking along the Marne canal in France, in the eighties, on our way here, and we stopped to ‘skim’ flat stones across the surface of the water – suddenly Niall picked up a good wee-suited stone, looked at me and said ‘Look Dad, Look. This is how our father skimmed a stone’, and sent it across the canal. There was no time we occupied this planet together, they had never met, and yet Niall can tell me a piece of information about my father that comes from my childhood. In such a way does the past inform the present, and the future, and in reverse. I told him, and he tells me, and somehow we almost are in a photograph together».

Ma la convivenza con i propri ricordi non sempre è facile: il passato è causa di dolorosi confronti, occasione per constatare l’assenza di qualcosa che si è avuto o si è amato, «ed io non so chi va e chi resta»<sup>17</sup>, scrive Montale.

Anche Macdara Woods tenta di esorcizzare e disinnescare la violenza del tempo quantitativo che trascina l’io poetico verso la morte, viceversa, è il tempo qualitativo – quello «nel tempo e fuori del tempo» – che dà ragione al nostro esistere, «by this, and this only, we have existed» e per ricordare un amico scomparso, scrive:

Dear Dickie -  
as you said yourself of Robert MacBryde  
you were very quick to be gone in the end  
on an August evening  
in Chapelizod by smooth river water  
by the weir  
where Adrian joked you looked so butch  
last Christmas in my leather jacket  
(in the Korean poem

17. E. Montale, *La casa dei doganieri*, in *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Mondadori, Milano 1984, p. 827.

*the busy flowers of a river village*  
are best seen from afar)

And I think of you at the end  
setting out from your bed-side shrine  
of the Virgin Mother and Michelangelo's David  
though not for Santiago:

For an old Kavafy hand like you  
(the vigil among flowers  
of silence  
                  the beautiful young Filipino nurses  
bright-eyed women  
                  voiced like bird)

To die among the beautiful young  
is almost right  
                  for letting go

To engage with MacBryde's Venusians  
*so beautiful* he said -  
like Rilke's angel  
who sees no line between the living and the dead -  
*you wouldn't know if they were girls or boys*

Or busy flowers or voices from the weir -  
or in Tangiers  
the young men on the beach -  
*but life's so short*  
*so little time*  
despite the seeming permanence of things

The permanence of sixty passing years at large  
an autumn garden in the sun  
the dip of water over stone  
*Too short Too short*  
one afternoon is too much like another  
even with the voices-off

and marvelous figures in the mind

Until this trial we make of letting go

(and they tell me

it was hard for you - how could it not -

the shutting down

the body letting go of life

old lover loosing the clutch of love)

the journey without shoes or staff or hat or shells

out there by Séipéal Iseult and beyond<sup>18</sup>

Nel rammarico di questi versi, c'è la consapevolezza dell'uomo che, spinto dalla memoria, valuta la sua vita, un inevitabile passaggio dall'essere al non-essere più, ed inevitabile che si lasci trascinare dall'inquietudine e dalla rabbia poiché non sempre la ricerca e il desiderio trovano una soluzione per colmare quel vuoto che, nel caso di Woods, porta dentro di sé.

Memory is a heavy coat

worn sometimes back to front

against the rain [...]

Memories of childhood -

pink roses on the kitchen delph

and that's how frail we are

too quick to anger - so defenseless

in our seasons and so easy to break up<sup>19</sup>

La mediazione tra passato e presente nasce dal compito di rimarginare ferite personali, dal voler essere forza di redenzione. La poesia diviene in tal senso tormentato sforzo di ripossedere - nella consapevolezza dell'appartenenza a una «grapped, discontinuous, polyglot tradition» - dei frammenti del passato personale, familiare, della storia irlandese, della vicenda umana. Si sovrappongono di conseguenza diversi piani, psicologico, storico, mitologico e biologico, in una convergenza di idee ed immagini prese dalla mitologia celtica o dalla pro-

18. M. Woods, *Richard Riordan Leaving Glenaulin*, in Id., *Selected*, cit., p. 271.

19. Id., *Above*, cit., 2, p. 36.

spettiva evoluzionistica darwiniana, sovente da suggestioni junghiane. Motivi ricorrenti di tutte le raccolte di Woods, sono le memorie del passato conservate nelle parole, nella terra, nei nomi dei luoghi, e la ricerca in quel periodo storico delle radici e della violenza che tormenta l'Irlanda tutta e l'Irlanda del Nord.

I woke in panic in the heat  
floating through the middle of the night  
over the furnace of the pizzeria  
not daring to turn on the light  
for fear of bringing the mosquitoes in  
or waking my son from sleep -

*Christ* that I could disentangle  
just one dimension before the day comes back  
working like that Gaelic bard in the womb of the boat  
putting the bones of his poem in place -  
*Captain I am sleeping here below*  
below decks in the worm bitten rafters

I am putting memories in place  
and calling-in on disused expertise -  
the eel-net in the shed calls up but cannot save  
energies spilled out on sand -  
like the lost music of the Horn Concertos  
worthless as a fico secco

Dazed and isolated in the garden -  
like this new fig-tree planted yesterday  
a touch of acid green not much taller than my son  
already fixing in the ritual stones  
roots sunk in sand to keep them cool -  
the day moves on and I am come adrift

To come to Tavernelle -  
we have made a shift to put our house in order  
buying beds and hoisting home a fridge  
putting a new hose on the butane cooker

having the water analysed  
replacing broken windows

All these are basics and still I am adrift -  
imprisoned in the evening shade  
marked by time and that Sicilian cut  
sometimes I feel the sun has failed me  
squeezing out the years like juice  
without even the choice of maize or sunflowers

We carry on because there is no choice  
stung by times to anger and resentment but  
without intercession still making a fist of it -  
plastering the cracks with functional stucco  
hacking at the same impenetrable thorns  
hammering at the same blank pages<sup>20</sup>

L'angoscia ossessiva che nasce dal senso della vita come limite, inganno, delusione, – «the day moves on and I am come adrift [...] and still I am adrift [...] marked by time», «il giorno avanza e io vado alla deriva [...] ancora vado alla deriva [...] marchiato dal tempo» – è svolto in questa poesia con una scorata rassegnazione e con ritmo violento e traumatico. È una presa di coscienza che scaturisce da un sommovimento dell'io profondo, sulla scia di sensazioni intensificate – «I am putting memories in place and calling-in on disused expertise», «Sto mettendo a posto i ricordi e richiamando esperienze in disuso» – e ricordi radicati dalle ardite trasposizioni analogiche. In esse non viene stabilito un paragone concettualmente preciso tra realtà fisica e spirituale, ma una totale identificazione e lo scorrere del tempo che coincide con la crescita della pianta in giardino ne è un esempio.

Nella recensione del 1923 a *Ulysses* di Joyce, Eliot definì «metodo mitico» quell'intensificazione della coscienza del tempo che «manipola un continuo parallelismo tra contemporaneo ed antico», attribuendone l'invenzione a Yeats:

20. Id., *Tavernelle di Panicale-Fichi*, in Id., *Biglietto*, cit., pp. 55-57.

It is a method already adumbrated by Mr. Yeats, and of the need for which I believe Mr. Yeats to have been the first contemporary to be conscious. [...]. It is, I seriously believe, a step toward making the modern world possible for art<sup>21</sup>.

Di tutti gli strumenti a cui si può ricorrere per collocare gli eventi al di là dei loro limiti temporali, – facendoli apparire contemporanei al presente – il simbolo e il mito assieme alla memoria sono di gran lunga i più efficaci. Mentre Yeats aveva utilizzato il mito come una fonte di significato puramente simbolica, l'atteggiamento di Eliot era diverso:

Psychology, ethnology, and *The Golden Bough* have concurred to make possible what was impossible even a few years ago. Instead of narrative method, we may now use the mythical method<sup>22</sup>.

In *The Waste Land* Eliot era ricorso non solo al mito e all'elaborazione poetica dello stesso, ma anche alla risonanza psicologica di rituali, ambientazioni e formule verbali del passato presi come elementi di coscienza, capaci di rivelare schemi nascosti di una realtà antropologica praticamente immutabile<sup>23</sup>. Come in *The Waste Land*, nella poesia di Woods eventi di epoche diverse tendono a convergere, permettendo all'autore di comprimere in un unico orizzonte mentale e di esperienza un arco di tempo di quasi trenta secoli e le immagini, che derivano dalla memoria collettiva, richiamano figure come Oreste o Telemaco:

the dogs are sleeping in the shade  
each symbol in its place  
and every boy of ten  
in leather sandals  
could be Orestes or Telemachus<sup>24</sup>

21. T.S. Eliot, *Ulysses, Order and Myth in Modernism: An Anthology*, a cura di Lawrence Rainey, Blackwell, Oxford 2005, p. 166.

22. R.G. Fraser, C. Pert, *Sir James Frazer And The Literary Imagination: Essays In Affinity And Influence*, Macmillan, NY 1991, p. 194.

23. A.L. Johnson, *Sign e structure in the poetry of T.S. Eliot*, ETS, Pisa 1976, p. 276.

24. M. Woods, *Above*, cit., 3, p. 38.

[...]

Once more the King is missing  
from the picture - gone to Thebes  
Protector of The Buttock-Fields  
on one of the beaches far below  
his waking hours are passed  
in the muster stretch and catch of thongs  
about the legs and crotch -  
here the humming garden sings  
throughout the afternoon  
and every boy of ten  
becomes in turn Ajax or Achilles -  
another sighting of the Fleece  
beyond the Adriatic  
some further news of Thrace<sup>25</sup>

Operando uno scambio di senso e di sensibilità tra le diverse epoche, Woods rende più profonda e intensa la nostra percezione del passato e del presente, e fa sì che le due situazioni non siano più veramente distinte e separate poiché i personaggi dei suoi versi vengono inseriti in un unico e sovrastorico schema di azione. In questa concezione del tempo, il ritorno del mito occupa una funzione preminente: nel suo essere globale, unitario e comune, impone un senso di unità alla vita e alla storia della nazione. Non tutti i miti hanno la stessa importanza, in alcuni prevale l'elemento poetico; in altri è il contenuto speculativo ad avere il sopravvento. Altri ancora hanno un posto considerevole nel complesso della dottrina e dell'esposizione dialettica. Sono tre le categorie in cui possono essere suddivisi i miti: gli allegorici, di facile interpretazione e con funzione di apologhi; genetici, che mirano a chiarire la genesi di un fatto, spostando in una successione temporale elementi legati da un ordine logico e, infine, i miti parascientifici, che esprimono ciò che si considera ai margini della scienza<sup>26</sup>.

25. *Ivi*, p. 40.

26. E. Zeller, *La Filosofia dei Greci*, a cura di Rodolfo Mondolfo, La Nuova Italia, Firenze 1950, pp. 110-111.

A questi, principali e comuni, sono da aggiungere i diversi generi di mito, archetipico, razionale, sociale e personale. Anche il mito, insieme alla memoria, è *trait d'union* tra passato e presente, che coinvolge il destino del singolo e di tutta l'umanità: «We are the stories we carry with us, and history is only the movement of people» e l'arte poetica è una specula sulle incongruenze della storia, ma anche sui misteriosi segnali che provengono da una dimensione «a-temporale», dal sostrato primigenio del mondo in cui hanno avuto origine il mito e gli archetipi. Questi ultimi costituiscono il fulcro e il modello di qualsiasi esperienza esistenziale e attività culturale individuale e collettiva:

At the same time I have the histories of six or seven families in my head, parents, grandparents and beyond, the stories I carry with me. A version of what the parent says to the child leaving home in the fairy story: 'take half of the cake with my blessing, or the whole of the cake with my curse'<sup>27</sup>.

È un paradigma letterario che si muove intorno a una ricerca che ha caratterizzazioni fortemente esistenziali, ed è su questa sottolineatura che lo scrivere, per Woods, è un consumare modelli e stili. La sua «indagine poetica» è tutta un orientarsi tra le maglie di quegli archetipi che Omero aveva indicato sia con la presenza e il destino ben definito dei personaggi, che attraverso i linguaggi che sembrano tutti provenire da un'insistenza orale.

Un primitivismo che non è solo letterario – come già detto – ma esistenziale, e l'oralità è depositaria di un patrimonio arcaico che conserva e trasmette passato. Spiega Lidia Caputo:

Come nelle civiltà antiche o primitive il patrimonio mitico tramandato oralmente contiene i modelli e i valori comuni a tutti, nell'età contemporanea la poesia, nel momento della sua pubblicazione, diviene un'eredità spirituale accessibile e fruibile in toto dall'umanità<sup>28</sup>.

27. Nei racconti popolari, quando un figlio sta per lasciare la casa dei genitori, la madre gli cuoce una torta o una pagnotta e gli chiede: «Ne prenderai la metà con la mia benedizione o tutta con la mia maledizione?». Il figlio che opta per la metà con la benedizione è quello che avrà successo e che vivrà una vita serena.

28. L. Caputo, *Il mito e la donna in Bertolt Brecht e Cesare Pavese*, La Mongolfiera, Milano 2002, p. 59.

Macdara nella sua nuova veste di *seanchái*, il vecchio cantastorie celtico, procede nel mondo con la rinnovata voce del narratore e le immagini, là dove prima dominavano le metafore, prendono il sopravvento, e il lettore, come l'ospite nuziale di Coleridge, «listens like a three years' child [...] He cannot choose but hear», «non riesce a fare a meno di ascoltare»<sup>29</sup>. Basta buttare lo sguardo sul titolo di una poesia, leggere un verso o soffermarsi su un singolo nome perché dallo scrigno del remoto passato mitico si rovesci un pulviscolo di immagini che entrano a far parte del fluire del tempo e della coscienza:

And was it really just like this -  
an inner city pub where careless Fates  
blast on cider and cigarettes  
so sure footed and so self-contained  
so dangerous  
the smile that seems as innocent of violence  
as the knife-blade in its hidden place  
and one maimed look is all it needs  
to make us human  
reading in the morning ash for messages of love<sup>30</sup>

Maga Circe  
word and voice<sup>31</sup>

Con i suoi versi Woods rilegge Omero che, per lui, non è solo la greçità o l'estensione della cultura classica; il poeta greco si eleva a simbolo del ricercare e ritrovare il senso e l'orizzonte di un'infanzia e di una civiltà che vive nella coscienza dei popoli. «Solo un bambino può strappare al centro e smuovere l'ostacolo che disconosce il nuovo», si legge nella poesia *Accidia* di Francesco Calvo asserendo che questa capacità di redimere tutti i momenti come l'«ora» e l'«adesso» non appartiene agli adulti, ma tuttavia ve ne sono alcuni che riescono a fare di questo attributo un vero e proprio tesoro: Macdara è tra questi e grazie a tale prezioso dono rende grande e universale la sua poesia.

29. S. Coleridge, *The Rime of the Ancient Mariner*, Part I, p. 2.

30. M. Woods, *After The Slane Coert: Bastille Day 1987*, in Id., *Biglietto*, cit., pp. 31-33.

31. Id., *Pensando Leopardi*, in Id., *Biglietto*, cit., p. 77.

Da una parte, recupera il mito dell'infanzia, un mito di evasione che esprime un rifiuto e una fuga dalla storia come bisogno disperato di regredire in una condizione fuori dal tempo; dall'altra, per preservare la condizione edenica dell'infanzia, cristallizza i luoghi dentro una geografia esistenziale cosicché i luoghi simbolo siano acclusi nel mito. Dublino, la città dov'è nato – il 9 aprile del 1942 – con le diverse zone della città dove abitò: «La strada era lunga e larga, trafficata allora solo da carrozze, senza automobili a causa della scarsità di carburante e invasa dagli schiamazzi dei bambini; era un luogo meraviglioso per me, e poi il parco di FitzWilliam Square era l'ideale per giocare a nascondino tra cespugli e tronchi d'alberi. Era anche un quartiere importante per gli adulti: vi erano una serie di cliniche, un istituto che accoglieva le ragazze-madri e, di notte sui lati della strada protetti dal buio, sostavano le giovani prostitute sfidando il freddo vento insulare». Oggi il FitzWilliam Place è uno tra i quartieri più chic di Dublino, e il suo tratto di strada è conosciuto da milioni di persone perché è lo scenario del video *The Sweetest Thing* degli U2. La Upper Pembroke Street, dove nel 1949, viveva anche Patrick Kavanagh che Macdara vedeva spesso passeggiare lungo la via:

Sulla strada di casa c'era una libreria, Parson's, sulla Baggot Street Bridge. Miss O'Flaherty, la proprietaria, aveva all'interno del negozio un tavolo e una sedia, accanto alla porta dove mi sedevo a leggere i libri presi in prestito. Patrick Kavanagh usava la libreria come fosse il suo ufficio. Tutte le sue lettere venivano recapitate lì e spesso si fermava a leggere il giornale seduto sugli scalini nel negozio, sotto il sole.

La campagna umbra, che gli ha restituito una sorta di «memoria del sangue» che gli permette di:

ricordare che nella vita di campagna la dimensione e la percezione del tempo è molto diversa da quella che si aveva in città; nelle distese pianure irlandesi il tempo era molto più ristretto, storie antiche e recenti si intrecciavano con naturalezza nella tradizione orale dell'immaginario collettivo agreste. Di conseguenza, un bambino che non aveva ancora scoperto le principali regole del tempo, finiva per contemporaneizzare tutto ciò che ascoltava, così il passato ed il futuro si fondevano nel mio presente. La mia poesia è ricca di ricordi e di luoghi dell'infanzia, sento

ancora di avere delle radici in quel paesino, e nonostante non ci torni da diversi anni è come se non fossi mai andato via, a volte ho l'impressione di sentire ancora quella gente di campagna pronta a raccontarmi antiche storie

delinea il mito come

un fatto avvenuto una volta per tutte, che perciò si riempie di significati e sempre se ne andrà riempiendo in grazia appunto della sua fissità, non più realistica [...]. Esso avviene sempre alle origini, come nell'infanzia. Tutto è nell'infanzia, anche il fascino che sarà a venire. Così a ciascuno i luoghi dell'infanzia ritornano alla memoria; in essa accaddero cose che li hanno resi unici e li trascinano sul resto del mondo con questo suggello mitico<sup>32</sup>.

Il poeta è quel ricercatore costantemente proteso a cogliere la verità all'interno di un mondo imperscrutabile attraverso una sfera che lo possa salvare dal dolore e dalla precarietà: ricercare le proprie radici è un'autentica lotta, ma giungere a esse significa afferrare i dati essenziali che consentono di disegnare prospettive certe per il futuro. Ne deriva pertanto l'importanza del mito che in Woods si delinea come un tentativo di risposta alla sua esperienza biografica, una razionalizzazione – in una prospettiva storica ed autobiografica – della solitudine fisica (morte) e metaforica-spirituale (viaggio-esilio) per un suo possibile superamento, un complesso di interessi che determinano e chiariscono la sua poetica. Essere esploratore significa riuscire a comprendere le semplici epifanie attraverso cui si esplica una realtà complessa e articolata, capire le dinamiche più profonde dell'esistenza, che spesso si cela dietro le apparenze meno significative:

The mythologies that families weave  
to hold themselves together -  
Your house has burned down  
and You've no home to go to  
my one-legged uncle's nautical academy  
shelled by mistake by the Helga

32. F. Jesi, *Letteratura e mito*, Einaudi, Torino 2002, p. 79.

Crossed legends  
of the great cook and the heroic drinker  
of the alcoholic painter  
whose fingers never shook -  
I had a message here today  
a slogan on a cup - it read:  
*the geography of yearning*

[...]

And what of me – sitting here  
in this conservatory  
waiting for the wind to hit  
the hanging chimes again  
and reading over-and-over the legend  
of Blood Fish and Bone<sup>33</sup>

I ricordi si mescolano ai sogni che creano leggende familiari; nell'abitazione di Meath, conosciuta col nome di casa *ceili* (kay-lee, termine di origine gaelica che definisce sia il luogo dove le piccole comunità dell'Irlanda rurale si riuniscono per trascorrere in compagnia parte della notte, narrando storie tramandate dalla tradizione orale, che l'attività stessa e la situazione del riunirsi. Oltre a fungere da verbo, la radice del termine *ceili* è impiegata anche nel sostantivo *ceiler* con cui si indicano i partecipanti a questo genere di comizi notturni) ci si riuniva ad ascoltare i vecchi raccontare:

Per un po' – ricorda Woods – la mente seguiva l'occhio attraverso le trasformazioni del colore nel cuore rosso dorato del fuoco, scoprendo piccole screziature di blu e di verde, e rosee volute di fumo che si levavano al di là dell'uncino della catena di ferro del focolare e curvavano nella gola del camino annerita dalla caligine. Ma la mente ha bisogno di altro, e allora medita, e quando medita da quelle parti, tra contadini che possiedono ben poco delle ricchezze di questo mondo, allora c'è da preoccuparsi perché, come dicono loro, se pensi diventi triste, visto che la vita è breve e la morte lunga. E se ti prende la tristezza questa ti

33. M. Woods, *Above*, cit., 4, p. 42.

condurrà presto alla disperazione, una condizione in cui non puoi essere di nessun aiuto né al tuo prossimo né a te stesso, uno stato d'animo che ti fa dimenticare perfino l'amore speciale che Dio nutre per te. La loro filosofia era quella di evitare ad ogni costo di riflettere. E così, caduti uno dopo l'altro tutti i discorsi sollevati, i soliti discorsi sulla salute dei vicini e sul prezzo del bestiame e sulle bombe in città, non restavano da raccontare che le leggende, i miti e quant'altro era in grado di produrre immediato piacere e aiutare ad andare avanti. L'obiettivo del narratore di storie non è il virtuosismo verbale, ma la chiarezza, la liscia, precisa sferica realizzazione di un concetto con le parole.

Il mito, esigenza di un immaginario collettivo, non è solo un mezzo privilegiato di organizzazione dei materiali di un'opera poetica, è anche strumento epistemologico, in quanto «metodo» per ricercare un significato nel reale e nella percezione di una sostanziale unità della cultura nazionale. In questa concezione del mito si riconfigura anche il concetto di identità strettamente legato alla lunga storia del colonialismo a cui fu soggetta l'Irlanda, che produsse un forte senso di frammentazione di cultura e linguaggio. Nonostante l'occupazione inglese si concluse nel 1921 con il Trattato Anglo-Irlandese firmato a Londra il 6 dicembre, numerosi discendenti delle famiglie dei primi coloni continuarono a possedere ancora pezzi estesi di terra, sfruttando gran parte delle sue ricchezze. L'anno successivo, l'Irlanda ottenne finalmente l'agognata indipendenza, venne riconosciuta la Costituzione di due Parlamenti separati, uno del Nord nella regione dell'Ulster, e l'altro nel «Libero Stato», la parte restante dell'isola, che divenne Repubblica solo nel 1949. In realtà, l'«Anglo-Irish Treaty», che pose fine alla guerra d'indipendenza irlandese (1919-1921), fu un compromesso: Lloyd George rinunciava all'*Home Rule* sotto la giurisdizione di Westminster e Michael Collins alla pretesa di una repubblica pienamente sovrana e indipendente. Pur riluttanti, i contendenti rinunciavano di fatto a un'Irlanda unita e accettavano la *Partition* come fatto compiuto: sei contee dell'Ulster sarebbero rimaste al Regno Unito, con uno status di provincia autonoma dell'Irlanda del Nord, le restanti ventisei contee avrebbero costituito il «Libero Stato» irlandese con uno *status* di *dominion* equiparabile a quello australiano o canadese. Tutti i pubblici rappresentanti del «Libero Stato» avrebbero dichiarato fedeltà alla Corona britannica. L'idea di «nazione gaelica» era perdu-

ta per sempre e gli effetti della lunga dipendenza culturale rimasero palpabili per tanto tempo, anche dopo il formale ritiro dell'esercito inglese. Declan Kiberd ricorda che «fu molto più facile decolonizzare il territorio piuttosto che le menti degli Irlandesi»<sup>34</sup>. Nel Regno Unito, il trattato provocò uno stato di inquietudine che sarebbe durato lungo tutto il Novecento; nel «Libero Stato» scatenò una sanguinosa guerra civile. I moderati, favorevoli all'accordo, vennero sconfitti e Michael Collins fu assassinato; ebbe la meglio l'ala oltranzista ostile al trattato, capeggiata da Eamon de Valera, sopravvissuto – come lo stesso Collins – all'*Easter Rising*, l'insurrezione di Pasqua<sup>35</sup>. Per tutta la durata del XX secolo, una milizia di repubblicani fondamentalisti irlandesi seminò terrore in nome dei propri ideali incompiuti. Erano gli eredi morali dei volontari irlandesi del 1913, ma con il nome di Irish Republican Army, si opposero violentemente ai sostenitori del «Libero Stato». Macdara Woods ricorda nelle sue poesie gli anni terribili di quella violenza e la storia triste della colonizzazione inglese, rifiutando però il ruolo pubblico di poeta politico:

Against the wind and rain -  
washed countryside of Land Disputes  
eviction emigration<sup>36</sup>

Appropriate at ten - the year  
the post colonialists arrived  
to turn us into Tunbridge Wells<sup>37</sup>

in cui *Tunbridge Wells* è inteso da Woods come inconciliabile scontro di valori, e che ritroviamo anche in:

What was going on there when the light  
became so bad I couldn't see  
what we were eating? I was preoccupied

34. D. Kiberd, *op. cit.*, p. 5.

35. R. Foster, *The De Valera Dispensation, in Modern Ireland, 1600-1972*, Penguin, London 1988, pp. 536-568.

36. M. Woods, *Above*, cit., 2, p. 36.

37. *Ivi*, 5, p. 46.

About how carelessly those people came  
from Iron Bridge or Tunbridge Wells  
and thinking of Ó Bruadair

*Is mairg nach fuil 'na dhubhthuata,  
cé holc duine 'na thuata,  
ionnás go mbeinn mágcuarda*

*Idir na daoibh duarca*<sup>38</sup>: Into  
the second week of June - I wrote -  
and all the bright days pass

But not with any record of their going -  
our sceptred islanders are back  
in occupation - landed wearing GB plates

With Marks and Spencer bags  
a weekly pre-paid order for the Telegraph  
and sacks of charcoal *Packed in England*

[...]

among the blood-red flowers I note  
the icons of our histories

Colonial and colonised:  
the stuff of pomp and circumstance  
angels of an iron age<sup>39</sup>

In questo lungo poema la voce di Woods si confonde con quella del poeta gaelico Ó Bruadair, vissuto tra il 1625 ed il 1698. Nelle sue opere tratta la trasformazione della società irlandese nel XVII secolo, la decadenza delle vecchie famiglie aristocratiche, protettrici per tradizione di

38. Nella traduzione in inglese: Woe to those who are not gloomy boors,/Thought it is (a) bad (thing) to be a boor,/Yet it were better that (to be a total boor) than to live/ Surrounded by sullen people.

39. M. Woods, *Above*, cit., 7, pp. 52-54.

artisti e poeti, e l'ascesa dei neoricchi cromwelliani che si appropriano della terra irlandese trapiantandovisi nel periodo delle «*plantations*». Come Ó Bruadair, con una sorta di cinica ironia, anche Woods preferirebbe essere un maleducato senza istruzione che vivere circondato dagli ignavi.

And we continue trying to avoid  
some half-cocked confrontation  
with the grievance that is history  
polite and liberal and angry -  
but the truth is  
I was almost driven mad by rage  
anger at brutality in uniform  
and out of it  
at shootings at Loughgall  
bombings in Warrington  
at murder in the streets  
angry for the dispossessed  
and the homeless on the Underground  
angry with complacency  
and the pietistic rule of law and order

Angry at jejune Revisionists  
as at ill-informed intransigence  
at good poetry in bad translation  
angry with committee-man  
calling in on self-promotion  
angry with sleeveens  
obsequious and reverential  
at funerals the morning after  
when embarrassments have been  
disposed of decently  
and safely laid to rest<sup>40</sup>

Tornano i luoghi simbolo tanto cari a Woods: l'8 maggio 1987 otto membri dell'Ira e un civile cattolico furono uccisi, scatenando la rappresaglia dell'Ira che tentò di attaccare la stazione della polizia

40. *Ivi*, 10, p. 68.

reale di Loughgall, nell'Armagh meridionale. Su di loro spararono a vista persone travestite da militari della British Army, probabilmente membri del Sas – Special Air Service. Warrington: il 20 marzo l'Ira fece due attentati dinamitardi nella città inglese e tra i morti ci furono due ragazzini, Jonathan e Tim, di dodici e tre anni. Di notevole importanza il richiamo alla *Revisionist*, la propaganda revisionista: in reazione alla scuola «nazionalista» di storici irlandesi, un gruppo di accademici cominciò a guardare alla storia irlandese, e in particolare alle relazioni anglo-irlandesi, senza preconcetti nazionalisti. Per esempio si cercò di presentare la Grande Carestia all'interno di un contesto storico che potesse agli inglesi renderla meno irritante, scandalosa e causa di indignazione nazionalista. Altri studiosi risposero che erano precisamente proprio i fatti della storia irlandese a essere scandalosi e causa di indignazione. Un forte senso di rabbia si impadronisce della coscienza creativa di Woods, il senso di impotenza diventa insopportabile, ancora una volta la realtà supera le illusioni e le speranze:

and another piece of shrapnel  
come bursting from the lamp<sup>41</sup>

La realtà prende il sopravvento, il viaggio nel dolore si ripete per l'ennesima volta: anni di soprusi, omicidi e attentati si radicano nei suoi versi come un fiume in piena. La rabbia è intima, profonda, personale.

He knocks on my door at night  
the howling storm made visible  
raves at me like conscience  
come out he says come out  
come out and see the holes in the road  
the holes in the road in the rain  
it is all falling down around us  
holes full of water for children to fall in  
and he is right -  
five minutes is all it would take  
take five to walk to the bottom of the hill  
to see these children's graves in the rain

41. *Ivi*, 3, p. 40.

But I can't go out  
because I am minding a real live child  
I am father to a child  
who eats and sleeps and goes at school  
flies kites and brings me paintings  
and keeps his margins to the edge of the page  
or as near as he can at five and a half  
who is not for the moment homeless  
and depends on me to keep the night outside

*Tà Bran ar scoil*  
*Ta Micì ag gaire Tà Lùlù ag go!*<sup>42</sup>

No you can't come out says the man  
but you can go to bloody Umbria -  
and what are you going to do about this  
Fascist descent into Anarchism?  
What are the artists of Ireland doing?

Safeguard your reputation  
Do you realise  
that in the European Parliament  
the whole of Europe is laughing at us  
the Italians the French  
the Greeks and Spaniards are laughing  
laughing into their translation machines  
laughing like drains  
like the rain falling on Dublin they laugh  
and the British shoot us -

He moves away into the night -  
Safeguard your reputation with Cess-Clean  
says the advertisement on national radio<sup>43</sup>.

42. Nella traduzione italiana: Bran è a scuola, Mickey ride, Lulu piange.

43. M. Woods, *Man On The Doorstep (after the killings by the SAS in Gibraltar 1988)*, in *Collected*, cit., p. 98.

La coscienza di Macdara Woods diventa un campo di battaglia dove rabbia ed indifferenza si affrontano a viso aperto. L'uomo alla porta che lo invita a venir fuori a guardare i corpi inerti è il suo alter ego, l'altra metà della coscienza. E se questa gli rimprovera di starsene lontano nella sua Umbria, «Prospero's garden», l'altra metà cerca di svincolarsi tra i sensi di colpa e tenta di giustificare il suo atteggiamento distaccato vestendo una delle molteplici maschere di cui si compone l'uomo contemporaneo, ha una nuova vita a cui dover badare e indirizzare il suo affetto. Questi due aspetti così contrastanti, generano nell'intimo di Woods una tensione interiore che lo lacera ogni qualvolta si fermi a chiedersi se ciò che sta facendo sia giusto o sbagliato. Non è facile trovare la soluzione a questo dilemma, ma cosa possono fare gli artisti in Irlanda? Cosa devono fare se mezza Europa continua a ridere mentre ancora si spara? La risposta appare banale e scontata, ma in realtà non possono fare nulla e Woods sdrammatizza questa circostanza ironizzando sui versi finali: la vita non ha tempo per fermarsi, bisogna proseguire; la crudeltà del tempo cancellerà pian piano ogni traccia di sangue e di dolore, una confezione di «wc net» e tutto tornerà chiaro e pulito. Il ristagno economico ed i tumulti politici che hanno caratterizzato il Paese prima e dopo la Seconda guerra mondiale non appartengono all'odierna Irlanda il cui nazionalismo entra oggi – nell'analisi di O'Mahony e Delanty – in una «overt phase of crisis and contradiction»<sup>44</sup>, una fase di sfida che richiede una revisione del suo passato per andare avanti nelle sfide del futuro. Il nazionalismo in Irlanda non cesserà mai di essere l'ideologia dominante, rimane la caratteristica principale del panorama politico e sociale irlandese:

For Ireland, nationalism is the dominant ideology. It binds diverse individuals into 'a people' acts as a motive for economic, cultural and sporting achievement, and provides a source of genuine pride and sympathy. The nation has become the highest affiliation and obligation of the individual, and through it a significant part of personal identity is formed<sup>45</sup>.

44. P. O'Mahony, G. Delanty, *Rethinking Irishness*, Palgrave, London 1998, p. 200

45. T. Cradden, *Irish Politics Today*, Manchester University Press, Manchester 2016, p. 150.

Caratteristica di questo nuovo periodo non è il rifiuto della «past identity», ma piuttosto una rivisitazione critica del suo passato, con lo scopo di evidenziare altre connotazioni dell'identità stessa e promuovere nuovi significati multiformi dell'*Irishness*, dell'«essere irlandese», che sono rappresentativi della rinnovata società contemporanea del Paese.

As a Child you grew up with one very definite received idea of what Irishness was, or what the experience of being Irish was, and how one was supposed to think and feel and breathe. Then you are grown up, you find that there are all those other worlds around you. Theses hidden worlds fascinate me<sup>46</sup>.

Secondo il critico storico Richard Kearney, il cui lavoro è incentrato sulla tradizionale concezione dell'*Irish Identity*, l'Irlanda contemporanea ha bisogno di una transizione dal nazionalismo tradizionale a un postnazionalismo. La «Tigre Celtica», nel secolo attuale, ha ancora un solido legame con il passato storico e la tradizionale identità nazionale. In questo contesto, sostiene lo storico austriaco Friedrich Heer:

the root of the problem of forming a homogeneous national identity lies in the past, reaching into times of pre-nation-states<sup>47</sup>.

Il Paese, quindi, sta cercando di «ricostruire» la sua identità nella nuova Irlanda globale, come se fosse stata appena riposizionata all'interno delle più grandi nazioni europee in un processo di equilibrio tra *traditional* e *global*. Arcaica e stratificata nel tempo – come la geologia e l'archeologia dell'isola – la cultura irlandese, insieme a una nuova politica, stanno lavorando affinché il «paddy Irishman» – «the strongly catholic agriculturally local man» – acquisisca una nuova identità irlandese globale e cosmopolita. Al posto della rassegnazione ora vi è una rapida crescita economica, c'è prosperità e nuovi investimenti; assistiamo a uno sviluppo considerevole riguardo l'immigrazione e l'aumento della popolazione. Sono tutti fattori che hanno generato un'ondata di sicurezza che stimola una sempre maggiore affermazione

46. P. O'Mahony, G. Delanty, *op. cit.*, p. 124.

47. B. Ryshka, *Constructing and deconstructing National Identity*, Cambridge University Press, Cambridge 2015, p. 143.

culturale e influisce profondamente sull'immagine di sé che il Paese proietta all'esterno e sulla coscienza dell'identità nazionale. Sembrano fugati i timori che accompagnarono l'adesione alla Cee nel 1973, quelli di perdere la peculiarità della propria identità nazionale, della lingua e delle tradizioni culturali. Al contrario l'antica ribelle divenne un partner paritario del Regno Unito e, per la prima volta, la relazione chiave tra le Isole poteva contare su basi solide. La collaborazione anglo-irlandese prese un grande slancio. In questa nuova prospettiva eurocentrica un ruolo di primo piano spetta agli scrittori irlandesi che, come Macdara Woods, hanno dato, e continuano a farlo, un contributo importante:

Their fiction touches the pulse of current preoccupations with identity, how to interpret the History, how to square Ireland's past within Ireland's future<sup>48</sup>.

48. M. Fitzgerald, *William Trevor: Re-imagining Ireland*, The Liffey Press, Dublin 2006, p. 205.

#### 4.

### Musica e parola: il credo di un poeta

I took the twelve o'clock train out of Euston, Euston again, sun shining up through Rugby, Stafford, Lichfield, Crewe, Chester, England spread out green, and bright, and wooded, and at home with itself, new-painted barges and long-boats on the canals, under and alongside the railway track, slight wisps of haze above. After Chester the weather turned, dark grey, cold, increasingly foggy, by the Menai Bridge it was winter again, by Holyhead I couldn't see the tops of the taller chimneys. By the time we sailed I could hardly see the quayside, while the town itself had vanished. It could have been Marseille, or Magdala, or Monaghan. *There We Have Been*. Forty-five minutes out to the sea mist began to clear, the sky to glow and brighten from the West. And then the sun, hanging high up, as high as it should, at seven fifteen in the evening at the end of April. *Ten all sunflowers grew in my garden, they played the incomparable artist's game*. Isn't that how it should be on the journey? Holyhead or Sligo? *N'importe ou*.

Il breve estratto riportato è la parte finale di una lettera che Macdara Woods scrisse alla sua amica e collega Leland Bardwell, scomparsa nel 2016, in occasione del viaggio in Inghilterra e Spagna fatto con la moglie Eiléan, ad aprile del 2002. Nonostante la normale forma epistolare, leggendolo, si può essere indotti a pensare che si tratti di un testo poetico, col suo abile realismo di superficie e con le immagini che sembrano «scritte col pennello». Come disse Borges durante una delle sue lezioni americane,

la poesia è vita, non è un'estranea; la poesia è sempre in agguato dietro l'angolo. Ci può balzare addosso in ogni momento<sup>1</sup>

e l'affermazione del poeta argentino, sembra essere una delle principali caratteristiche della poetica di Macdara Woods: la genesi della sua poesia è improvvisa, immediata; sono sufficienti una parola o un'immagine e Woods si ritrova, soggetto cosciente e attivo, nell'esperienza del mondo, – reale e immaginario che sia –, rispecchiando l'operazione postcartesiana che Heaney ha condotto in *Crediting Poetry*, ossia senza la coscienza – intesa come fondazione consapevole dell'io, soggetto libero di cercare la verità, o comunque, una verità e crearne un modello – l'essere e il pensiero creativo non sono compatibili<sup>2</sup>:

I credit poetry for making possible a fluid and restorative relationship between the mind's centre and its circumference<sup>3</sup>.

La valutazione retrospettiva della poesia di Woods delinea un vero e proprio disegno fatto di linee che dividono e uniscono allo stesso tempo, chiudono e proteggono ma che imprigionano anche, che identificano un luogo interno e intimo ma che sono anche garanti di orizzonti illimitati. Il disegno diventa rapidamente una mappa ideale, – «idea» è etimologicamente «visione mentale» – dove le linee, i confini si passano, si attraversano restando tuttavia segnali di biunivocità per mezzo dei quali il poeta, nel suo significato più solido e antico, costruisce i suoi modelli del mondo dando lealtà alla stabilità della verità.

Yeats nella sua *General Introduction for My Work* (1937) scrisse:

a poet always writes of his personal life, in his finest work, out of its tragedy, whatever it be, remorse, lost love or mere loneliness; he never speaks directly as to someone at the breakfast table, there is always a phantasmagoria, he is never the bundle of accident and incoherence

1. J.L. Borges, *L'invenzione della poesia: le lezioni americane*, Mondadori, Milano 2001, p. 6.

2. S. Heaney, *Crediting Poetry*, Gallery Books, Dublin 1995, p. 9.

3. *Ivi*, pp. 11-12.

that sits down to breakfast. He has been reborn as an idea, something intended, complete<sup>4</sup>

e per Woods la lealtà al vero si esprime nelle molte rappresentazioni del quotidiano, degli spostamenti, dei mutamenti, degli stati d'animo contrapposti e nella permanenza simultanea di tutto quello che sembra volersi mutuamente escludere. Quando l'«io umano» personale evolve in «io poetico», il soggetto rivisita il passato, se ne riappropria e lo rappresenta rendendolo un presente simultaneo, così come lo leggiamo nell'opera di Woods:

This was the summer of the year I hoped  
to open out the ran  
to reach the place beyond mythologies

To see monsters all unmasked  
moving further into age  
where one can make admissions without guilt

The summer of the year I built  
my four-square shelter in among the trees  
beneath some oaks upon a terraced hill

The year I tied back thorns  
and cut away the undergrowth  
to make a gap for sunlight to come through

And this was my retreat - five upright  
posts of heavy chestnut  
the roof was reed-canes from the lake

Laid on rafters from a ruined house -  
for furniture a table chair  
and hammock for the evening sun

4. W.B. Yeats, *General Introduction for My Work*, Macmillan, London 1961, p. 4.

And like an aging Satyr gone to seed  
among the trees  
half visible against the light on leaves

I came to be acquainted with the wood  
crab-apples falling on my roof  
small creatures dropping from the oaks

The daily flight-path of the clouds  
drifting over from the lake  
and all the noise and uproar

Along the forest floor - the slow  
smooth rustle of a snake  
sliding up against the bank

Quick crash of lizards  
through the brittle crust - the  
sudden cries of goats alarms of birds

Flying ants and stinging flies  
and children's voices on the breeze  
came with the drifting poplar seeds<sup>5</sup>

L'evoluzione biologica e intellettuale dell'essere umano verso la maturità passa dalla vita alla poesia; le prime esperienze riguardano la famiglia ed il suo contesto, dai luoghi alla lingua, alla situazione sociale, alla religione: sono esperienze quotidiane e parrocchiali e nella poesia restano tali, ma assumono anche il valore metaforico che consente sia di capirle meglio che aprire altre possibilità di conoscenza. Appartenere a una o un'altra contea, o zona, provenire da una famiglia cattolica o anglicana, parlare l'una o l'altra lingua, nella poesia vuol dire qualcosa di più, in senso conoscitivo e, conseguentemente, anche in senso morale. Macdara Woods, il «grande solista», continua a spiegare nelle sua poesia il senso di continuità con le proprie origini, la volontà di legame con la tradizione no-

5. M. Woods, *Above*, cit., 5, pp. 44-46.

nostante le dualità, gli antagonismi, le antinomie, pensando tutti i contenuti del passato e del presente come contemporanei, cogliendo le loro relazioni implicite anche nei frammenti in cui la centralità incrollabile dell'io senziente e pensante si sovrappone e coincide con l'«*omphalos* del mondo». L'incontro con Kavanagh e con la sua poetica – soprattutto la famosa distinzione tra parrocchialismo e provincialismo (a favore del primo) – gli danno una certezza, quella di fare del suo frammento di mondo personale, familiare, irlandese, antico e moderno, oggetto di poesia. E di come si possa, con una poesia legata alla propria esperienza del mondo, tentare di colmare il paradosso del rapporto del particolare e dell'universale e affrontare, se non risolvere, l'antinomia della contrapposizione degli *universalia ante res* e degli *universalia in rebus*. Veli di incertezza aleggeranno sempre nel retroterra della mente, inerenti alla condizione umana, ma ora l'«ordine della poesia» può affrontare il rischio della vita e del pensiero. Superato il confine intellettuale, Woods è consapevole del fatto che il tentativo di conciliare vita e poesia non può eliminare dubbi e critiche, specialmente quelle del possibile valore della poesia per l'uomo e per la vita umana, del diritto di esistere della poesia stessa e del vero e proprio uso che se ne può fare, dei doveri del poeta: sono questioni fondamentali e fondanti per lui, che non le separa mai dal problema della natura del «poetare», e le affronta insistentemente. A questo proposito, in «difesa della poesia», Louis MacNeice (1907-1963), nel lungo componimento *The Window* scritto nel 1948, dice:

How, yes how? In this mirrored maze –  
 Paradox and antinomy –  
 To card the bloom off falling days,  
 To reach the core that answers?  
 [...]  
 But, hows apart, this we affirm  
 [...]  
 That which art  
 Sets in antithesis to life  
 Is what in living we lay claim to<sup>6</sup>.

6. L. Macneice, *The Window*, in *Collected Poems*, Faber & Faber, London 2015, p. 278.

Già nel saggio *A Defence of Poetry* (1821), Shelley aveva recuperato il tema del poeta legislatore e profeta, «poets are the unacknowledged legislators of the world»<sup>7</sup>, in quanto partecipe platonicamente dell'«eterno, dell'infinito, dell'uno»; «poetry is something divine»<sup>8</sup> e per poeti Shelley intende tutti i creatori, non solo di arte, ma anche di leggi e filosofie poetiche, ma assegna il primato agli autori di linguaggio, in quanto «rappresentazione più diretta delle azioni e delle passioni del nostro essere intrinseco», «the direct expression of the inventive and creative faculty itself»<sup>9</sup>. È quasi inevitabile richiamare a tal proposito l'affermazione di origine aristotelica secondo la quale la poesia ha più peso teoretico della storia perché, mentre quest'ultima tratta i particolari, la prima indaga gli universali<sup>10</sup>. È un'affermazione che reputo necessario rendere attuale proprio perché nel nostro mondo contemporaneo la storia tende a fagocitarci – «the world is too much for us»<sup>11</sup>, citando Wordsworth – ed è molto difficile tanto razionalizzare e prendere le distanze quanto affermare il diritto al piano della poesia. Il già citato MacNeice, equilibrato ma deciso, prende posizione; in *Modern Poetry*, volume pubblicato poco prima della Seconda guerra mondiale, leggiamo:

This book is a plea for *impure* poetry, that is for poetry conditioned by the poet's life and the world around him<sup>12</sup>

e poco più avanti aggiunge che lo scrittore deve essere «la coscienza, la facoltà critica, l'istinto generoso» della sua gente<sup>13</sup>. La figura del poeta che emerge è quella dell'uomo di pensiero, del filosofo, che non si ferma alle apparenze, che «giudica mentalmente» le somiglianze. Se si adopera l'espressione «poeta filosofo» riferendosi a Macdara Woods non si vuole insistere sulla sua qualità colta e neppure si vuole dire che sia autore di un sistema teoretico esaustivo, o che ci si debba aspettare

7. P.B. Shelley, *A Defence of Poetry and Other Essays*, ETS, Princeton 2004, p. 42.

8. *Ivi*, p. 43.

9. *Ivi*, p. 44.

10. Aristotele, *Poetica*, in D. Lanza (a cura di), Rizzoli, Milano 1995, p. 147.

11. W. Wordsworth, *Poetical Works*, Oxford University Press, Oxford 2006, p. 206.

12. L. Macneice, *Modern Poetry*, Haskell House, New York 1985, p. 48.

13. *Ivi*, p. 53.

da lui una terminologia meticolosa e sublime dei versi; Woods è un poeta filosofo perché ha una visione problematica del mondo, e la descrizione che fa delle qualità fisiche delle cose è trasfigurazione come mezzo di conoscenza del senso al cuore delle cose stesse:

Who was it moving the curtain then?  
Only the wind, the hand of the wind.

And who was it making light dance in the wind?  
Only the sea-light caressing the sun.

Who was that walking when night came down?  
Just a night-watchman thinking of home.

And whose was the face at my mountain window?  
Only a dead tree white as a bone.

Whose was the fever then, cold in the sun?  
Only my love's when my love lies alone.

And who is the stranger I meet in the evening?  
Only the future, love, coming and going<sup>14</sup>.

Per Woods, la poesia non rappresenta solo un mezzo per esprimersi; essa è soprattutto, il suo modo di vivere, testimonia la scissione dell'uomo moderno, intesa come estraneità al mondo e desiderio di partecipazione. Canta, nello stesso tempo, la vita con parole semplici, cui vuole conferire la trasparenza del significato originario: sono spesso termini incendiati dall'improvvisa e aggressiva invadenza delle più inedite e invadenti associazioni di immagini.

Eventually simplicity is all, but life becomes more complex, demanding and disturbingly engaging the more fully we live it<sup>15</sup>.

14. M. Woods, *The Sixteenth Kind of Fear*, in *Collected*, cit., p. 26.

15. Id., *Preface*, in *Collected*, cit., p. XIV.

Così Macdara Woods conclude la *Prefazione* ai *Collected Poems*, la raccolta di cinquant'anni di poesie, pubblicata nel 2012, «that explore the hard, hilarious, complex business of being alive in a world of savage wonder and glimpsed consolations»<sup>16</sup>.

Rimbaud, John Jordan e Patrick Kavanagh aleggiano intorno ai bordi di questo lavoro, poeti fantasmi che sono invocati e onorati, e il cui spirito di dedizione, sfida e ribellione colora gli accordi della voce poetica di Woods<sup>17</sup>. Nessun altro poeta irlandese fonde così perfettamente un appassionato amore per altre lingue e culture – Italia, Russia, Spagna, Grecia – ed un'acuta osservazione della vita quotidiana a casa (Ranelagh, Dublino, Achill), regalandoci poesie come *The Aspect of the Russian Verb* dove la sparatoria di John Carthy ad Abbeylara nella Contea di Longford nel 2000 è affiancata a una lezione di grammatica russa, o il ricordo struggente di Paul Cahill, suo amico di una vita:

It was our Sicilian friend  
il barbiere di Magione  
who told us of one another:  
*Lei conosce*  
*il Professore Irlandese*  
*con barba rossa?*  
*E conosce lei*  
*lo scrittore Irlandese*  
*con barba nera?*

He too is dead now  
gone to rest  
and the scaffolding is down  
from  
the tower of the Longobardi  
first time  
in twenty years  
I've seen it naked  
bare-faced stone

16. M. Woods su «Poetry International Web: Ireland», 2014.

17. *Ibidem*.

The twenty years I've seen  
the beard  
sea-change  
from black to grey  
iron  
in the colour of the lake  
iron in the soul and eyes

Roux et noir  
it comes to this -  
our personal  
acquaintance with mythologies:  
across the road  
from my new-barbered head  
just now -  
I'm walking home -  
I see the same three aged men  
in shade  
beside the refuse bins  
upon the same three  
ancient seats

Beneath the skin  
three fates  
measuring out the thread  
by knots:  
for generations  
playing cards  
discussing time and place<sup>18</sup>

Le poesie di Macdara Woods sono state elogiate dal drammaturgo e scrittore Sebastian Barry come «especially valuable for their resolved humanity», mentre il poeta Bernard O'Donoghue ha indicato «an essential balance in his work between an internationalising tendency to push the boundaries of poetry outwards and a rooted use of Irish

18. M. Woods, *Immagine Uomini: For Paul Cahill On His Fiftieth*, in *Collected*, cit., p. 231.

language and tradition»<sup>19</sup>, un equilibrio essenziale delle opere tra una tendenza internazionalizzante che spinge i confini della poesia lontano, verso l'esterno, e un uso radicato della lingua irlandese e della tradizione. Woods bilancia anche il passato e l'immaginario con temi sociali e questioni politiche spinose e realistiche: dall'accoglienza dei migranti in *Blessed Thomas of Prague*, alla celebrazione della gioia occasionale di essere vivi in un momento di luce in *Istanbul Arrival*:

Poor Thomas of Prague arrived in Sydney  
Tired and weary  
Carrying an empty plastic bag  
Wearing a suit gone at the knees

When he got as far as Immigration  
He lowered his trousers  
And adjusted himself  
Said the Customs Inspector

A pensioner with 500 dollars  
And little English  
Overweight and bemused  
Who wanted to see Hyde Park

Confused said the next Inspector  
In the chain of command -  
Except when he spoke in Czech  
When he sounded just like anyone else

Tired and adrift  
With hypothetical things to do  
But no more than the rest of us  
Could Thomas fully explain himself

Confused said the Chief Inspector  
The man's a joke  
He has insufficient money and

19. B. O'Donoghue, *Uimhir a Cúig, Poetry*, Vol. VI, No. 5, May 2015.

Has quantities of soil between his toes

Hosed down in the shower  
Dressed once more in his baggy suit  
They spun him around and flew him back  
Still talking of seeing Hyde Park<sup>20</sup>

*At Katabas Pier*  
*He steps ashore from Asia*  
*Carrying lilies*<sup>21</sup>

Sempre formalmente avventuroso, Woods fa parte del piccolo gruppo che Eva Bourke ha denominato «The Dublin Bay Poets»:

with Pearse Hutchinson, Paul Durcan, and Leland Bardwell he brought news and noise of the larger world ringing into the pages and pubs of 1960s and 1970s Dublin, and shaped his own style that can look with equal ease to the glory of Gaelic poetry, the best of the Beats, and a few centuries of European poetry<sup>22</sup>.

Quando nel 1963 fu pubblicata la prima opera di Macdara Woods, *To be pinned on the cathedral door*, emerse come un precettore della generazione Beat – intellettualmente vicino all’esperienza americana dei poeti «on the road» Gregory Corso, Laurence Ferlinghetti e Allen Ginsberg – nell’Irlanda di allora creativamente isolata e sterile:

Who painted faces on walls and labelled them the universal second person<sup>23</sup>

ed il suo obiettivo dichiarato e portato avanti per tutti gli anni Sessanta e Settanta fu quello di essere una sorta di testimone solitario e la speranza, compagna del pathos, pervase questo suo ruolo il cui intento fu quello di far «vedere» a ogni lettore ciò che il poeta ceco Václav Havel

20. M. Woods, *Blessed Thomas Of Prague*, in *Collected*, cit., pp. 398-399.

21. Id., *Istanbul Arrival*, in *Collected*, cit., p. 403.

22. E. Bourke su «Poetry International Web: Ireland», 2014.

23. M. Woods, *To be pinned on the cathedral door*, in James Liddy, *The Poetry Ireland Review*, No. 51 (Autumn, 1996), p. 25.

esprese in maniera esaustiva nella sua opera *Disturbing the Peace*: «Hope as a state of mind, not a state of the world»<sup>24</sup>, «la speranza è uno stato d'animo e non uno stato del mondo o delle cose», ma la mentalità angusta degli irlandesi non percepì le sue asserzioni e denunce, anche se esposte su vari livelli e in continua interazione tra loro in un gioco sottile tra metonimia e metafora. Il pubblico irlandese in quegli anni non era ancora uscito dall'insularità secolare che lo caratterizzava, anche dopo l'indipendenza dall'impero britannico. Il lettore, inoltre, era succube di un'intelligenza cupa e pretesca contro la quale già il grande poeta Kavanagh si era scagliato, con poco successo e senza il riconoscimento, in vita, che avrebbe meritato. Woods, invece, oggi è molto apprezzato, grazie ai cambiamenti socio-culturali avvenuti in Irlanda dopo l'adesione alla Ue, cambiamenti che hanno portato a una maggiore attenzione per quella voce lirica che richiama alla mente i poeti gaelici e i bardi del crepuscolo irlandese della poesia epica. E con nuovo entusiasmo, insieme all'istinto e all'impulso che lo contraddistinguono, Macdara Woods negli anni Ottanta «faces the task of reassembling his myriad selves into a sort of grammar of past and present in one ambivalent self»<sup>25</sup>, come nell'intensa poesia *The Egyptian Singer*:

There is a man outside my window  
lithe as a cat  
picking magic mushrooms  
walking like a cat on the wet grass  
caught up in his concentration  
I have been watching him for hours  
and for some time I thought he was picking worms  
it is all so distant  
picking worms or mushrooms  
it depends on what you want I suppose<sup>26</sup>

Grazie alla casa editrice Dedalus di Dublino, all'Irlanda rinnovata, alla luce di una prospettiva e di una collocazione ormai eurocentriche

24. V. Havel, *Disturbing the Peace*, Vintage, London 1991, p. 67.

25. P. Cahill, in M. Woods, *Above*, cit., p. 23.

26. M. Woods, *The Egyptian Singer*, in *Collected*, cit., p. 90.

e non più insulari, e all'intuizione di sovrapporre ai versi la musica e portarli nel vivo di un evento popolare piuttosto che destinarli solo a un pubblico elitario e accademico, Woods non resta un poeta emarginato, ma inizia ad essere letto: le pubblicazioni si moltiplicano e diventa membro dell'Aosdána<sup>27</sup>, nel 1986. Il senso di disagio nato da un'incongruità tra il poeta di chiara fama e la persona poetica quale «testimone solitario» che portava, nei primi anni, a una tensione sotterranea e ad un coraggio rassegnato, si trasformano in energia vitale, e la disperazione e il nichilismo che caratterizzavano le sue opere iniziali, vengono abbandonate. Da «uomo in fuga» Macdara Woods diviene «poeta in viaggio» il cui io narrante sente su di sé l'arduo compito di «spiegare» la potente personalità di creatore. Un compito arduo se si pensa che l'artista «è un enigma che, come l'universo, ha il pregio di non avere risposta»<sup>28</sup>. Una delle opere che attirò numerosi lettori durante gli anni Ottanta fu *Miz Moon*, una sequenza di poesie pensate a Marrakesh ma scritte in Irlanda, dove il sé attuale osserva nel telescopio del tempo se stesso più giovane-più vecchio spostarsi col centro gravitazionale avanti e indietro<sup>29</sup>:

With Moon in the Botanic Gardens  
I stepped into a Chinese print  
of figures hidden in among the leaves  
saffron horsemen on a hill  
a woman dancing with a fan  
in pools of white behind the evergreens<sup>30</sup>

Un artista geniale, un innovatore che all'inizio non fu compreso e che forse fece scandalo, ma davanti ai versi di Woods non si resta indifferenti: l'azione è arte e l'arte richiede una dedizione totale; il poeta «maggior» nasce quando scrive per lasciare traccia viva di una realtà

27. Da «aos», band, e «dána», artistic, audacious: «people of the arts», «people of knowledge», organizzazione creata nel 1982 che conferisce un riconoscimento formale a personalità distinte nel campo delle arti e offre un sostegno finanziario a un gruppo selezionato di scrittori e artisti.

28. J.L. Borges, *op. cit.*, p. 100.

29. P. Cahill, in M. Woods, *Above*, cit., p. 24.

30. M. Woods, *Miz Moon*, in *Collected*, p. 118.

che a distanza di tempo perderebbe l'esattezza dei particolari, e scrive perché le parole, nel momento in cui gli vengono in mente, lo aiutano a comprendere se stesso meglio di qualsiasi mediazione. Scrive perché sente, con precisione, l'enorme differenza, nella sua vita, tra alcuni avvenimenti – che interessano la pratica dell'esistenza quotidiana – e altri che lo turbano poiché:

We own nothing  
least of all time or space  
not time or space  
or nakedness  
not even owning the air we breathe  
owning nothing  
Having no control over others  
no smiles or whispers  
or night-time quickness of breath  
not even an instant shared  
we own nothing  
neither ourselves  
nor touch  
nor the momentary sounds of birds  
and that was the bleakest of times  
rise up the air and open it out<sup>31</sup>

Macdara ha scelto la poesia come luogo di vita, come casa fortezza, universo: lo scompartimento di una carrozza ferroviaria e la parola sono una cosa sola per lui; i suoni, gli odori, i colori gli suggeriscono, con la loro nettezza oggettiva, definizioni e sentenze precise, permettendogli di porsi davanti all'enigma dell'esistenza con un armamentario di vocaboli, aggettivi e simboli capaci di raccogliere piccole, immense verità senza sconfinamenti gratuiti in eteree regioni misticheggianti. È quello che lo stesso poeta chiama «watchful poised intent», e le sue intuizioni sono frutto di un felice connubio tra sensi e intelletto, «instinct and thought», e non c'è mai il rischio di ritrovarsi di fronte a languori svenevoli o entusiasmi sdolcinati, cosicché il desiderio si trasforma in attesa e non in grido e il dolore in meditazione, non in lacrima. Ne è

31. M. Woods, *Above*, cit., 8, p. 56.

un esempio *The Nighthale Water* (2001) che testimonia la devozione filiale: «Throughout it, the voice of the poet's dying mother rings out in terrible agitation, its language pared to the bone»<sup>32</sup>. Un poema della raccolta, *Second Night-Stroke*, cattura in modo straordinario il suo spirito. Le sue incursioni nel passato vanno ben oltre le elegie individuali. La parentela implica la condivisione del dolore:

There is no respite  
from the knowledge of blood  
this is a fearful country, this  
bleak landscape of the ice-fish<sup>33</sup>

Viene potenziata la virtualità timbrica e ritmica, usando le parole di Heaney, «the poet is swimming with the current of its form rather than against it»<sup>34</sup>, la musicalità unica e irripetibile di Woods con i suoi *enjambement* sembra dare alla forma della poesia quella qualità di tentennamento che si percepisce nel contenuto. Il contrappunto è una delle tecniche musicali che Woods sperimenta e introduce per la prima volta in *Above Pesaro/Pesaro ai miei piedi* (1999), rifiuta la retorica stereotipata – con tutte le sue formule scontate che ingombrano inutilmente il linguaggio – per quella viva e operante, essenza stessa dell'arte poetica, senza la quale non ci sarebbe poesia. Inoltre Macdara Woods è un bravo musicista, e ha un'eccellente voce che ha esercitato fin da bambino, suonando il pianoforte nella casa dei nonni paterni, imparando le ballate dei contadini della Contea di Meath e da sua madre, nota cantante *Sean-nós (old style)*, ha ereditato l'abilità di districarsi tra accenti e pause, caratteristiche di questo tipo di canto, secondo la tradizione irlandese, senza accompagnamento musicale. Durante i suoi soggiorni in Italia, Woods è stato spesso invitato a recitare le sue poesie nelle piazze dei borghi medievali, e proprio durante una di queste occasioni si è verificato il connubio con il gruppo musicale «Militia»:

L'idea è stata quella di far recitare Macdara nel nostro studio cercando di trarre dalla sua interpretazione, dai suoi tempi, dalle sue pause,

32. P. Coleman, «The Irish Times», August 20, 2011.

33. M. Woods, *Time and the Ice-Fish*, in *Collected*, cit. p. 113.

34. S. Heaney, *The Making of Poet*, Macmillan, London 1994, p. 65.

degli spunti per le atmosfere e le idee musicali da abbinarci. Abbiamo selezionato del materiale musicale che avevamo archiviato negli ultimi anni che maggiormente si adattava allo spirito di Macdara e dove non avevamo già qualcosa di pronto, abbiamo seguito l'istinto rimanendo in stretta correlazione con il senso delle parole, con le emozioni suscitate dal testo. [...] Insieme a Woods abbiamo tagliato il testo dove ci appariva prolisso, o superfluo, operando una sintesi che rendesse scorrevole l'ascolto del Cd. Infine abbiamo montato le parole sui suoni cercando di non snaturare l'interpretazione o lo spirito della lettura, ma, al contrario, di accentuare quanto più possibile il connubio e l'integrazione tra i due elementi. In altri termini la lettura "dal vivo" del testo è stata in qualche modo manipolata e in alcuni casi la voce, con l'uso del computer, è stata modificata fino a diventare essa stessa parte della musica: un processo indispensabile per creare un insieme. Se si fosse mantenuto tutto inalterato, ci saremmo dovuti limitare a costruire un tappeto sonoro di sottofondo, invece operando in questo modo, abbiamo cercato di dare ad entrambi gli elementi – musica e parole – il giusto risalto, accettando anche l'idea che in alcuni casi la musica dovesse del tutto o agire da semplice sottofondo o cercando di andare oltre, osare, di realizzare qualcosa che si potesse anche ascoltare come un Cd, come un prodotto musicale, sia pure atipico<sup>35</sup>.

Se si ascolta una poesia di Macdara Woods, recitata dallo stesso autore, è inevitabile che si rimanga estasiati: i versi arrivano diretti, semplici e commoventi con una serie di suoni di intensità diversa, con le vibrazioni coordinate e alternate degli strumenti a cui fa da supporto la voce stessa del poeta. Nell'opera *The Three Voices of Poetry* di Eliot leggiamo: «In the dramatic monologue, then, it is surely the second voice of the poet talking to other people, that is dominant»<sup>36</sup> ed è quello che accade in Woods: la convenzione metrica è un tutt'uno con quella poetica, perché non è convenzione esterna, ma vero e proprio segno della poesia, «il poeta sa pensare in profondità e, contemporaneamente, cantare in musica». Macdara Woods punta alla plasticità della parola e dell'immagine vista come «ciò che presenta un complesso intellet-

35. F. Croce leader dei Militia, 10 ottobre 2002.

36. T.S. Eliot, *The Three Voices of Poetry*, Cambridge University Press, Cambridge 1954, p. 12.

tuale ed emotivo in un istante di tempo»<sup>37</sup>, che sceglie il verso libero per rompere le convenzioni metriche precostituite e «false» e intende invece immettere la musica interna, non meno difficile, del ritmo naturale di ogni parola. Un linguaggio quello woodsiano che sviluppa nuove tendenze: una poesia che si basa sulla musicalità del verso o della parola, e una poesia parlata, recitata. La decisione di usare tutti i possibili «artifici» in un certo modo, secondo Eco, è quella di orientare i contenuti all'espressione:

Il poeta sceglie una serie di costrizioni espressive, e poi scommette che il contenuto, qualsiasi esso sia, e per quanto esso potesse precedere la scrittura, si adegnerà alle costrizioni espressive, e tanto meglio se verrà modificato. Non è il ritmo (sia esso piede, metro, cadenza libera, verso secondo l'orecchio o il respiro, cesura fissata arbitrariamente ma in modo ciclico) che si adegua alle parole, ma le parole che si adeguano al ritmo. Le parole sono scelte dal ritmo<sup>38</sup>.

Se consideriamo le articolazioni del significante verbale, e più esattamente le sue diverse manifestazioni soprasegmentali – accento, intonazione, curve melodiche, pause – si nota che nella poesia il livello fonoprosodico è deformato intenzionalmente dalle «matrici convenzionali» – metro, ritmo, segmentazione dei versi e delle strofe, dalle figure (rima, allitterazione, assonanza, consonanza): questa organizzazione autonoma del significante «iconizza insistentemente il progetto paradigmatico del discorso poetico»<sup>39</sup>. In mancanza delle matrici convenzionali saranno i moduli soprasegmentali normali a istituire il livello fonoprosodico, organizzando il discorso poetico (ad esempio nel verso libero); infine, anche la disposizione grafica – spazi bianchi, presenza o assenza della punteggiatura – perviene al significante della poesia<sup>40</sup>. Detto ciò, osserviamo la prima sezione della poesia di Macdara Woods, *Rockpools* scritta negli anni Ottanta e presente nella raccolta *Biglietto di sola andata*:

37. P. Cahill, in M. Woods, *Above*, cit., p. 25.

38. U. Eco, *Il segno della poesia e il segno della prosa*, in *Sugli specchi e altri saggi*, Bompiani, Milano 2015, p. 45.

39. *Ivi*, p. 21.

40. G. Leech, *A Linguistic guide to English Poetry*, Routledge, London 2014, p. 104.

I.

1 The distance of the glass ordains  
2 the angles between stars and eyes  
3 so looking deep into the mirror pool  
4 the saw light years away  
5 the flickering dog-star and the plough  
6 And now it's little she remembers  
7 her tearstained airmail letter to Paris  
8 where fountains take the place of pools  
9 and drunkenly I sang the mass  
10 and meant it too with someone else  
11 The substance in the glass ordains  
12 the character of chance or change

II.

13 The pen in my hand encumbers  
14 both instinct and thought  
15 confuses for a moment craft and numbers  
16 and the white page – wilful as wind  
17 remains the landscape of the albatross  
18 mountainous blank unmarked  
19 But gulls riding on an updraft  
20 make flying look easy  
21 past cliff-ledge and spindrift  
22 ocean and sea-spray  
23 innocent of sepia cuttle-fish ink  
24 unaware of the quills in their wings

III.

25 In the aspen-leaved morning  
26 he walks and thinks of lakes  
27 lakes caught upon the summits of mountains  
28 lakes green with islands  
29 or blue with hard fish – plantings  
30 cold hard and bare are the woods  
31 in the aspen-leaved morning in winter<sup>41</sup>

41. M. Woods, *Rockpools*, in *Collected*, cit., pp. 71-72.

La struttura del testo: la poesia, divisa in tre sezioni, è composta da 31 versi liberi, raggruppati in quattro strofe (irregolari) di diversa lunghezza e senza rima, arieggianti la prosa. La versificazione rifiuta gli schemi metrici fissi e tradizionali. L'unica strofa della prima sezione consiste di dodici versi; le due strofe della seconda hanno sei versi ciascuna e l'ultima sezione comprende una strofa di sette versi. Ogni strofa, svolgendo un suo motivo, è autonoma dalle altre e forma una lirica a sé. L'uso convenzionale delle lettere maiuscole non è rispettato, eccetto per i versi sei ed undici della prima sezione. È da notare che la prima sezione potrebbe essere scomposta in ulteriori tre parti: vv. 1-5, vv. 6-10, e vv. 11-12. Questi ultimi (vv. 11-12) potrebbero anche essere letti indipendentemente dal resto della sezione poiché l'affermazione finale «The substance in the glass ordains/the character of chance or change» ha il valore di un'insegna e racchiude in sé il tema portante della poesia, il trascorrere del tempo.

Livello lessicale: ogni parola vale tanto quale significante logico, che richiama un preciso referente reale, quanto pura fonicità, che si carica di valori magicamente evocativi e suscita echi profondi. I primi versi (1-5) giocano prevalentemente su suggestioni visive e sono caratterizzati da termini che appartengono in gran parte al vocabolario della vista: *distance* (v. 1), *glass* (v. 1), *stars* (v. 2), *eyes* (v. 2), *looking* (v. 3), *deep* (v. 3), *mirror pool* (v. 3), *saw* (v. 4), *light years away* (v. 4), e i linguaggi impiegati sono diversi. Dal verso 1 al 5 si osserva un linguaggio metafisico e astratto, mentre dal 6 al 10, il linguaggio è più agevole e più quotidiano, composto da parole ordinarie. La compattezza che caratterizza i due linguaggi è dovuta al rigore calibratissimo dell'intera costruzione e alla capacità di collocare le parole secondo calcolate simmetrie. La strofa è perfettamente calibrata nelle sue due parti attraverso il binomio di eventi positivi, illusivi e luminosi (vv. 1-5) e negativi, delusivi e quasi tetri dei versi 6-10. Elemento comune delle due parti della strofa è l'acqua, evidente simbolo della vita, che non viene mai nominata in modo esplicito ma è sottintesa nelle parole «*mirror pool* (v. 3), *tearstained* (v. 7), *fountains* (v. 8), *pools* (v. 8)».

Livello metrico: c'è un gioco di alternanza simmetrica tra i versi con quattro accenti forti e i versi con tre accenti forti. I primi, *tetrameter*, sono i vv. 2-3 e i corrispondenti vv. 7-8; i *trimeter* i versi 1-4-5 ed i corrispondenti vv. 6-9-10; la pausa generalmente indicata con il

simbolo (^), *silent stresses*, si può avere alla fine, *end-stopped*, o all'interno di un verso, *cesura*<sup>42</sup>:

The distance of the glass ordains  
the angles between stars and eyes ^  
so ^ looking deep into the mirror pool

and drunkenly ^ I sang the mass  
and meant it too with someone else ^  
The substance in the glass ordains  
the character of chance or change ^

Nella poesia di Woods un'onda musicale fluente è data dal succedersi dei versi agili degli *enjambements* che spezzano sintagmi strettamente uniti, quali verbo e complemento oggetto:

vv. 1-2    The distance of the glass ordains \_  
                  the angles between stars and eyes  
vv. 3-4    so looking deep into the mirror pool\_  
                  the saw light years away  
vv. 4-5    the saw light years away\_  
                  the flickering dog-star and the plough  
vv. 11-12 The substance in the glass ordains\_  
                  the character of chance or change

Nella poesia di Woods, il flusso dell'anima è continuo; la musica è durata pura e il verso pari, che per la sua pienezza e il suo equilibrio dà un'integrale soddisfazione alla ragione, è come rinchiuso in se stesso. In una poesia composta di versi pari la corrente poetica è come interrotta; a ogni verso l'espressione del flusso dell'anima è sospesa di continuo. Il verso dispari, invece, – preferito da Woods – per il suo ritmo incompleto non appaga mai lo spirito né l'orecchio del lettore e lo costringe a passare senza sosta al verso successivo (con la sola ripresa di fiato dovuta alle pause finali), per trovarvi il completamento ritmico di cui sente l'imperioso bisogno. Del resto c'è anche un altro elemento del verso tradizionale che talora può arrestarlo, la rima. Preoccupato che nessuna incidenza vada a

42. G. Leech, *op. cit.*, p. 108.

spezzare il legame musicale dei suoi incantesimi semi-coscienti, Macdara Woods riduce quanto più gli è possibile la rima a semplici assonanze e qualche allitterazione. Infatti, notiamo l'uso più che della rima vera e propria, della rimalmezzo, o rima interna, che serve, quasi un'eco, ad accrescere le rispondenze melodiche<sup>43</sup>:

vv. 9-11 and drunkenly I sang the mass  
and meant it too with someone else  
The substance in the glass ordains

Assonanze e allitterazioni sono presenti in quasi tutti i versi: *looking/pool* (v. 3), *little/remember* (v. 6), *tearstained/airmail* (v. 7), *fountain/take/place* (v. 8), *sang/mass* (v. 9); *place/pools* (v. 8), *character/chance/change* (v. 12).

Livello fonetico: riguarda il «suono» del testo poetico, la sua musicalità. Il gruppo di versi dall'1 al 5 è caratterizzato da un suono chiaro e allegro, che rispecchia il *mood* del poeta in una situazione vissuta nel passato. Al contrario, i versi successivi (6-10) hanno un suono più lento e aspro, e la situazione è vissuta nel presente. Nella poesia di Woods prevale la partitura musicale: la parola tende a divenire puro suono, a dissolversi in musica, grazie alla modulazione degli accenti e alla qualità timbrica dei suoni. È una musicalità che insiste, nel complesso, su toni limpidi dati dal ritorno insistito di sillabe con le vocali «i», «a» ed il dittongo «ai». La struttura dell'inglese in *Above Pesaro/Pesaro ai miei piedi*, per musicalità e ritmo, varia con l'avanzare della lettura delle diverse parti che compongono la raccolta: nella prima e seconda parte Woods dà alla voce poetica la possibilità di intervallare memorie e fantasia, con l'alternanza di versi lunghi e versi brevi senza mai creare strofe di più di cinque versi e con la distribuzione equamente scandita degli accenti, il ritmo incalzante mette continuamente in dubbio la posizione della realtà rispetto al centro di gravità mobile. Il suono /s/ nell'enjambement finale rende perfettamente il tintinnio della porcellana nel suo frantumarsi e l'alternare dei suoni /p/, *up*, e /k/, *break*, riproduce l'impatto che essa ha con la terra:

so defenceless in our seasons  
and so easy to break up

43. *Ivi*, pp. 91-93.

Nella terza parte, tutto si sposta verso una costellazione di memorie, ed infatti Woods sceglie una musicalità personale che accompagna il lettore all'interno di una sua eco personale, legandolo alla propria esperienza raccontata nei versi. Il ritmo è libero e insegue le immagini, molte delle quali mitologiche, che accavallandosi, lo trasportano in un mondo metafisico oltre le parole. Si prosegue ed il ritmo cambia: il lungo passo del gran camminatore diventa quello pacato del cantastorie che ironizza con toni gentili su un passatempo tipicamente irlandese, quello di creare miti familiari in netto contrasto con le immagini universali presenti nella parte precedente. «The four-syllable word “mythologies”» – scrive Cahill – «opens the scene and chimes with “families weave”, the long vowel sound of “gies” (i:) and weave (i:) giving an internal rhythm to the line which introduces images of a different sort from the universal images of the previous part. The music is staccato, more closed, tight lipped, incestuous, like its references: not memories there, but legends from the fireside, the family defence system, concluding with the image of a “legend” to counterpoint mythology with its terse-sounding “blood – fish and bone”»<sup>44</sup>. Nella quinta parte ci sono elementi che fanno riflettere sul presente e l'aspetto formale dà l'impressione che la musica venga dal «passato letterario», come direbbe Séamus Heaney, del poeta. Le strofe sono composte di tre versi che si fondono tra loro a causa dell'enjambement ritmato dalle /t/ occlusive e dalle /l/ liquide ricorrenti. La musica qui è leggera, con il tempo allegro andante, che rievoca Ariel, lo spirito dell'aria ne *La Tempesta* di Shakespeare che ben si addice alla figura centrale del satiro della poesia:

And like an aging Satyr gone to seed  
among the trees  
half visible against the light on leaves<sup>45</sup>

che attira nella capanna i suoi lettori insieme a «*flying ants and stinging flies*»<sup>46</sup>.

44. P. Cahill, in M. Woods, *Above*, cit., p. 29.

45. M. Woods, *Above*, cit., 5, p. 44.

46. *Ibidem*.

La leggerezza delle immagini e dei suoni contrasta con la sezione finale quando il lettore incontra le losche figure dei «post-colonialisti»: qui le liquide e le occlusive sono soffocate nelle inevitabili implicazioni che il termine «colonialista» esercita sulle menti di chi legge. I versi finali sono duri e spingono il poeta fuori dalla primitiva capanna e dagli «*echoes of the forest floor*»<sup>47</sup> per mettersi sulla strada – parte sesta – dove il ritmo cadenzato dai passi del viaggiatore ricorda il viaggio di Prufrock. Il respiro affannoso, come quello dell'uomo in fuga dell'opera di Eliot, si ripropone nei versi di Woods ed «*exhilaration and vitality have been supplanted by the on-running short and long lines which recall his earlier work*». Il poeta focalizza la nostra attenzione sulle energie primitive nascoste oltre il veicolo di trasporto:

And am I not always listening  
over the noise of the engine  
for other voices -  
other invitations home?<sup>48</sup>

E come nota Paul Cahill, «there is a wonderful defiant Irishness about the peremptory sounding *I told them nothing* which draws the whole musical counterpoint of this section up to the level of the *lone-witness* as traveller. Here Woods takes us back to the colonial days of British occupation when Irishmen worthy of the name, refused to collaborate, to spy, to tell on others. If T.S. Eliot's *Waste Land* gave the early part of this century its alternating lugubrious and hopeful tone, then it is surely the more evenly rhythmmed and musically coherent *Above Pesaro* which will draw the century to a close, with its genuinely happy, gleeful concluding rhythms, father and son in pursuit of a more accessible *Grail*»<sup>49</sup>:

rolling in the van  
with the windows open  
and together  
we're searching Craggaunowen<sup>50</sup>

47. *Ivi*, p. 46.

48. *Ivi*, p. 48.

49. P. Cahill, in M. Woods, *Above*, cit., p. 17.

50. M. Woods, *Above*, cit., 12, p. 74.

Woods ha scelto «Craggaunowen», luogo mitologico che contiene tutta la bellezza del ritmo musicale tanto caro al poeta stesso, come locuzione del ritrovamento per la peculiarità del suono. La prima sillaba è durissima, seguono poi due suoni aspirati, tipicamente celtici, che fanno cadere la voce in una cascata di toni dolci, soavi e speranzosi; in quest'unico toponimo – «Craggaunowen» – c'è un coro che attraversa i secoli.

It is one thing to make an idea clear, and another to make it affecting to the imagination, – scrive Burke, – [...] and so far is a clearness of imagery from being absolutely necessary to an influence upon the passions, that they may be considerably operated upon without presenting any image at all, by certain sounds adapted to that purpose; of which we have a sufficient proof in the acknowledged and powerful effects of instrumental music<sup>51</sup>.

Niente di meglio che questo breve estratto di *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* per evidenziare il passaggio da una *ut pictura poesis* alla musicalità del verso, in una poesia woodsiana più vicina all'arte dei suoni che al senso della vista. Ne è un esempio concreto *Pensando Leopardi*, poesia del 1998 che fa parte della raccolta *Biglietto di sola andata*:

I  
On the far side of  
the mountain  
climbing the stony path  
I heard your voice  
electric  
well-remembered  
hard-t accent  
filling the space at noon  
calling me north  
to sea and slip  
calling me back  
to the stony beach

51. E. Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Blackwell, Oxford 1987, p. 143.

Maga Circe  
word and voice: -

*This is the fold in time  
and here the hole in the rock  
let you make life  
and music start again  
if there be music left  
If I have music left*

I have come so far  
from the sea -  
*let there be music left*

II  
Have I been  
misled by the map -  
my August tracks  
are where  
at last the world dries up -  
I love the light  
and dust  
the now of things  
of heat-cracked earth  
loose piebald quills of porcupines  
across the path  
and down below  
the harvest sunflowers  
burnt to black

Up here  
the macchia remains  
my sun-dried  
underwater garden -  
the mountain too an island  
full of voices  
until walking over  
all these hills

and keeping silence  
itself appears invented purpose  
that we survive  
keep faith -  
*that there be music left*

III  
The orioles return  
each year  
to light among the figs  
*... and I*  
*have come so far*  
*from the sea*  
blue sloes line the ditch  
oak apples strew the path  
and all I have done  
with my summer days  
is walk and think and walk -  
if nothing  
comes of nothing  
can nothing come of this  
nothing come of nothing  
*and let there be music left*<sup>52</sup>

Mettendo a confronto l'opera di Woods con *L'infinito* (1835) di Giacomo Leopardi, si nota che le forme del contenuto di entrambe le poesie, ad un primo livello di decifrazione, si strutturano attorno al tema fondamentale della meditazione dell'infinito spazio-temporale.

Sempre caro mi fu quest'ermo colle,  
E questa siepe, che da tanta parte  
Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.  
Ma sedendo e rimirando, interminati  
Spazi di là da quella, e sovrumani  
Silenzi, e profondissima quiete  
Io nel pensier mi fingo, ove per poco

52. M. Woods, *Pensando Leopardi*, in *Collected*, cit., pp. 201-203.

Il cor non si spaura. E come il vento  
Odo stormir tra queste piante, io quello  
Infinito silenzio a questa voce  
Vo comparando: e mi sovvien l'eterno,  
E le morte stagioni, e la presente  
E viva, e il suon di lei. Così tra questa  
Immensità s'annega il pensier mio:  
E il naufragar m'è dolce in questo mare<sup>53</sup>.

In tutti e cinque i momenti – due in Leopardi, vv. 1-8 e vv. 9-15, e tre in Woods, vv. 1-23, vv. 24-50 e vv. 51-66 – una sollecitazione naturale, sensibile, offre il pretesto a una purissima immaginazione mentale, a un soliloquio interiore che nell'autore irlandese è particolarmente evidente dai versi in corsivo. La sottile sensazione di un indefinibile spaesamento pervade l'ode e tutta la lirica di Woods, evocatrice di trepidi desideri e di inafferrabili parvenze. Nel caso de *L'infinito*, la siepe, privando la vista di un lembo di spazio fisico, crea il vuoto necessario all'elaborazione spirituale che si finge spazi immensi, silenti, immobili; nella ripresa il fruscio del vento si propone come termine di analogie metafisiche dell'insondabile abisso del tempo: il confronto della breve voce con l'infinito silenzio genera l'idea di eternità, e dunque del rapido fluire del tempo, passato e presente. E ancora, c'è analogia fra l'immensità spazio-temporale e il mare, in cui fa dolce naufragio il pensiero del poeta recanatese. In Woods, simile a un *leitmotiv* divenuto quasi impercettibile, il sentimento delle origini riaffiora a tratti, come risalendo da perdute lontananze:

... and I  
have come so far  
from the sea<sup>54</sup>

L'immagine del mare qui, leopardiana evocatrice d'infinito, non può non racchiudere l'idea di un più rassicurante e umano spazio: una superficie delimitata, circoscritta entro i confini di un'isola, emblema di un fortissimo e radicato *sense of place*. L'isola, all'inizio, è del tutto

53. G. Leopardi, *L'infinito*, Damocle, Venezia 2014, p. 12.

54. M. Woods, *Pensando*, cit., p. 203.

irreale, priva di riscontri geografici, svincolata da ogni spazio rintracciabile o riconoscibile, ma alla fine della seconda parte si delinea un paesaggio che, inevitabilmente rimanda alla campagna umbra. Racconta a tal proposito Macdara Woods:

When I think of Umbria, and what it means, when I try to visualise it for the purposes of an address such as this I think first of trees, forest paths – perhaps because we don't have these in Ireland. And then I think of cities on hills, and then I begin to inhabit them.

Perché Woods sceglie l'isola? È il punto dove può ritirarsi in solitudine con se stesso e con la sua coscienza, è il punto separato dal resto del mondo, non perché lo sia in realtà, ma nel suo stato d'animo può separarsene. Tutta la lirica vive in un'atmosfera indeterminata e rarefatta, nel suo andamento insieme descrittivo e narrativo; il suo stesso protagonista, pur compiendo una sequenza di azioni precise, – *climbing, heard, calling, have come, walking over, think, walk* – allontanate peraltro dai verbi al passato, è privo di ogni identità, si muove in un anonimato favoloso, svanendo nella pura immaterialità. È evidente come, in entrambe le poesie, anche la scelta linguistica non sia un mero espediente retorico, ma un calcolato effetto di «straniamento» consonante con la poetica del «vago», per creare una suggestione arcaica di allontanamento dalla realtà contingente e limitata. *L'infinito* è attraversato da una dialettica non pacificata, che corrisponde alla situazione di crisi del giovane Leopardi e alla sua inquietudine esistenziale; *Pensando Leopardi* di Woods sottolinea un'avventura dello spirito, una ricerca affannosa di uno spazio ideale di un utopico luogo dell'anima, dove ogni tempesta possa finalmente acquietarsi. Si delinea il concetto di «limite» come imprescindibile esigenza del pensiero e dell'immaginazione che contrasta con i versi finali:

if nothing  
comes of nothing  
can nothing come of this  
nothing come of nothing  
*and let there be music left*<sup>55</sup>

55. *Ibidem*.

Il «nulla» è sostanziato da un «inesauribile segreto», ossia dal mistero profondo della vita che, toccando le radici dell'essere, non ha né inizio né fine, e coincide quindi con l'infinito. L'uomo fa parte dell'esserci e poi del nulla, possiede una grande estensione nel tempo e un'estensione insignificante nello spazio: può essere rappresentato dalla traiettoria di una linea attraverso l'Universo. Nella relazione asimmetrica dell'uomo col mondo e con gli eventi a esso connessi, il mistero più grande resta la continuità della sua memoria, ciò che costruisce attraverso il riferimento alla sua coscienza d'essere, la sua identità, *the now of things*. È una sorta di araldica che incarna nel presente una quantità infinita di eventi passati; la sua autoidentificazione avviene rivendicando al soggetto presente gli eventi trascorsi e quelli paralleli alla «linea dell'Universo», è un intreccio, *the fold in time* che costruisce l'individuo come unico, irripetibile e continuo. Le categorie di spazio e tempo sono pertanto essenziali sia nel suddetto processo conoscitivo che in quello linguistico:

I heard your voice  
Filling the space at noon<sup>56</sup>

Woods traduce così il linguaggio dell'ineffabile, la sensazione di una pienezza soprannaturale che non può essere definita in termini logici e concettuali. Ne deriva il dilatarsi senza limiti della dimensione spaziale che i termini utilizzati portano dentro di sé, nel loro stesso suono. È una percezione di totalità e pienezza di vita che rappresenta uno stato di beatitudine dopo aver raggiunto l'aperto scenario della campagna umbra:

Up there I found the Island from Shakespeare's Tempest, Prospero's garden  
and a Sea-Change.

Il discorso fin qui fatto necessita però di una conferma sul piano linguistico-espressivo e linguistico-stilistico. In entrambi si articola l'esperienza cantata nella poesia *Pensando Leopardi* che sarà oggetto della mia breve analisi su diversi livelli all'interno dei quali prende

56. *Ivi*, p. 201.

corpo un'intera struttura dal rigoroso disegno costruttivo, fondata su precise simmetrie, ma molto articolata al suo interno.

Livello strutturale. La lirica è subito bilanciata su quattro periodi: il primo vv. 1-23, il secondo vv. 24-37, il terzo vv. 38-50 e il quarto vv. 51-66. Nel primo e nel terzo prevalgono le sensazioni uditive:

#### Primo

- vv. 4-5 *I heard your voice/electric*
- v. 18 *and music start again*
- v. 19 *if there be music left*
- v. 20 *If I have music left*

#### Terzo

- vv. 42-43 *the mountain too an island/full of voices*
- v. 46 *and keeping silence*
- v. 50 *that there be music left*

Nel secondo e quarto, quelle visive.

#### Secondo

- vv. 24-25 *Have I been/misled by the map*
- vv. 29-30 *I love the light/and dust*
- v. 31 *the now of things*
- vv. 34-35 *across the path/and down below*
- vv. 36-37 *the harvest sunflowers/burnt to black*

#### Quarto

- vv. 51-52 *The orioles return/each year*
- v. 53 *to light among the figs*
- vv. 57-58 *blue sloes line the ditch/oak apples strew the path*

Nei quattro periodi sono poi comprese rispettivamente le esperienze dell'infinito spaziale e temporale.

#### Primo

- v. 8 *filling the space at noon*
- v. 10 *to sea and slip*
- v. 15 *This is the fold in time*

vv. 17-18 *let you make life/and music start again*

## Secondo

vv. 26-27 *my August tracks/are where*

v. 28 *at last the world dries up*

## Terzo

vv. 41-42 *underwater garden/the mountain too an island*

v. 46 *and keeping silence*

## Quarto

vv. 55-56 *have come so far/from the sea*

vv. 62-63 *if nothing/comes of nothing*

vv. 64-65 *can nothing come of this/nothing come of nothing*

Livello sintattico. Dal punto di vista espressivo, il poeta avvalendosi di strutture sintattiche estremamente semplici, fonde abilmente immagini reali e concrete – *the mountain, stony path, the sea, sunflowers, hills, ...* – con quelle cosmiche – *the space, time, music, silence, nothing*. Inoltre, a parole di uso comune (*at noon, north, beach, map, summer days, ...*) sono affiancati termini poetici fortemente evocativi: *Maga Circe, the fold, now of things, heat cracked, underwater garden*. Questa tecnica stilistica che Woods riprende da *L'infinito* di Leopardi, non è fine a se stessa, ma ha la funzione di avvicinare ciò che è irreali e indeterminato alla realtà, e prepara il passaggio dall'infinito al finito, dall'umano all'eterno.

Parallelismo: «Parallelism always implies both similarity and difference. Two absolutely identical phrases would not be parallel either the second one would be merely a repetition»<sup>57</sup> e in Woods ne troviamo un ottimo esempio: *is there be music left* (v. 9), *if I have music left* (v. 20), *let there be music left* (v. 23), *that there be music left* (v. 50), *and let there be music left* (v. 66).

Ripetizione, che consiste nel replicare le medesime parole a brevi intervalli e in posizione evidente per dare rilievo a un concetto: *calling me north* (v. 9), *calling me back* (v. 11), *from the sea* (v. 22), *from the sea* (v. 56). Se un gruppo di parole è ripetuto alla fine di un verso o di una

57. G. Leech, *op. cit.*, p. 212.

strofa si ha l'epifora: *comes of nothing* (v. 63), *nothing come of nothing* (v. 65); *I have come so far* (v. 21), *have come so far* (v. 55), mentre si ha un raddoppiamento se le parole si ripetono più volte di seguito: *is walk and think and walk* (v. 61), *nothing come of nothing* (v. 65).

Livello semantico. Perifrasi: consiste nel designare una persona o una cosa con un giro di parole che la definiscono o la descrivono. Per Macdara Woods, «*underwater garden/the mountain too an island*» è l'Umbria e «*the now of thing*» è il presente.

Metafora. Con l'uso della metafora siamo sul piano squisitamente poetico della sopraelevazione del senso, che ha luogo quando un segno, entità costituita di significante e significato, diventa significante a sua volta, quando si apre una possibilità, e talvolta una voragine, di senso ulteriore. La metafora come immagine è di centrale importanza per Woods; essa rappresenta un tentativo di infrangere l'abitudine linguistica per andare a cogliere ciò che è individuale e irripetibile, la vita. In questo la poesia woodsiana è un'opera visuale e i dettagli magistralmente inseriti nel testo poetico rendono cinematografica l'ambientazione in cui il lettore viene coinvolto. Come scrive il critico Cahill:

La poesia di Macdara Woods è il transitare attraverso un mondo essenzialmente cinematografico e di conseguenza il testo è un testo metonimico, ma anche attraverso un mondo drammatico, pertanto il testo è un testo metaforico che somma i dettagli in una singola metafora finale.

La metafora mostra chiaramente come il linguaggio sia certo un sistema dall'inarrestabile metamorfosi, ma pur sempre artefatto, di costruzione umana; dipende solo dallo scrittore elevarlo a organismo vivente. Ecco allora che il mare (vv. 10, 22, 56) più che un elemento del paesaggio, è causa stimolante della riflessione del poeta e in questo senso, esso è il simbolo di tutto ciò che, essendo illimitato e infinito, suscita il naturale desiderio di finitezza; la nostalgia di una «*stony beach*» dove poter approdare o di un «*underwater garden*» o di «*an island*» che sono punti fermi, punti di riferimento con il reale. E ancora, un termine quotidiano come «*music*» si fa metafora sensibile non solo della voce o delle voci reali dell'isola, «*full of voices*», ma anche dell'effimero travaglio del tempo, ed è in antitesi emblematica con il silenzio del verso 46.

Livello fonico. Le allitterazioni, le assonanze e gli enjambement danno all'intera poesia il senso di un'esperienza unitaria; gli enjambement, oltre a dilatare al massimo l'ampiezza dello spazio cui la mente si riferisce, producono anche effetti di allargamento polifonico della misura metrica, mentre la cesura – *and here ^ the hole in the rock –*, le pause – *on the far side of/the mountain/climbing the stony path ^ –*, e gli spazi di silenzio – *Maga Circe/word and voice|* – sottolineano i toni più vibrati e vibranti della parola poetica. Il riverbero musicale degli spazi infiniti che si dilatano nella mente del poeta è dato dal ritmo solenne e disteso che si libra su sottili assonanze e allitterazioni. I versi del verso 61 sottolineano il ritmo incalzante del corpo e della mente fino ai versi conclusivi che, nella calma pacata di una riflessione, sono caratterizzati da un gioco di cesure interne: «*if nothing ^ comes of nothing ^ can nothing ^ come ^ of this nothing ^ come of nothing*». L'enjambement – in *Pensando Leopardi* se ne contano una quarantina – creano, come detto un'armonia musicale, ma anche un disorientamento nel lettore:

When enjambment becomes more than an occasional device, it becomes almost impossible for a listener to follow the line-divisions of blank verse without a text in front of him. The disorientation is complete if the hallucination of an end-stopped line is created where actually none exists<sup>58</sup>.

È un trucco che Woods riprende dai vecchi narratori di storie che, attraverso questa tecnica narrativa, riuscivano a «prolungare» l'attenzione degli ascoltatori. L'impressione finale e complessiva che si ricava dalla struttura poetica presa in esame è quella di un processo unitario e continuo che però si articola in momenti ben individuati al loro interno. La poesia è un esempio di perfetta fusione di significante e significato: a una continuità narrativo-psicologica corrisponde quella della struttura stilistica. In ultima analisi è da sottolineare che nella poesia *Pensando Leopardi*, il titolo entra a far parte integrante del testo, risultando un elemento essenziale per la sua comprensione. Esso costituisce il punto di riferimento del procedimento analogico che accomuna l'esperienza e la conquista dell'infinito del Leopardi, «*E il naufragar m'è dolce in questo mare*», a quella di Woods, «*if nothing comes of nothing [...] and let there be music left*». I versi conclusivi di

58. *Ivi*, p. 213.

entrambi i poeti rendono perfettamente l'idea del loro annullamento nell'infinito spazio-temporale.

There is nothing stable in the world, said Keats, uproar's your only music.  
I can hear the whine of chain saws through the window behind me as I  
write this<sup>59</sup>.

Tra la raccolta titanica *Collected Poems* (2012), in cui si trova anche *Pensando Leopardi*, e l'ultima fatica di Woods, *Music from the Big Tent* (2016), d'accordo con Gerard Smyth,

we can now map the "restless" journey Woods has taken, labouring at his art, knowing the moment when it required transformation and transition. What they also demonstrate is the progression towards a lifelong unitary project; poem adds to poem, book to book. Because of that consistency poems from forty years ago still wear well<sup>60</sup>.

Letti insieme, entrambi i volumi forniscono un'ampia documentazione della versatilità di Woods, ma anche della sua ostinata determinazione ad aderire a uno stile – propriamente suo – peculiare e marcato, di un senso unico che vuole la poesia portatrice dell'animo e dei sentimenti del poeta. Nella prefazione a *Collected*, Woods cita Thoreau: «The poet is a man who lives at last by watching his moods»<sup>61</sup>, e cos'altro può fare un poeta se non lasciare che le sue poesie siano portavoce di tali stati d'animo.

Woods è tra le voci anticonformiste della poesia irlandese, «one who set out to follow a particularly singular furrow, doggedly true to what he hears in the inner ear and what he apprehends through the outward gaze»<sup>62</sup>. Non ha mai seguito i dettami del mercato o delle tendenze letterarie del momento; ha sempre assecondato quelle cadenze interiori che richiedono un forte legame e una sana collaborazione tra pensieri e idee, con minuziosa attenzione ai modelli sonori dell'intera struttura poetica. In tal senso, Woods osa e con i suoi versi crea mo-

59. M. Woods, *Preface*, cit., p. XIV.

60. G. Smyth, *Watching the Moods*, in «Dublin Review of Books», July 2016.

61. M. Woods, *Preface*, cit., p. XIII.

62. G. Smyth, *Watching the Moods*, in «Dublin Review of Books», 1 July 2016.

saici e con i suoi pensieri ricama una serie di ragnatele di immagini: un singolo poema di Woods tessera un complesso apparentemente disparato di idee e di percezioni in un unico tessuto. Le immagini che si accavallano, fondono per dare al suo lavoro un effetto cumulativo ma profondamente cadenzato. Ovunque nella sua opera incontriamo il poeta che afferra e presenta improbabili e dinamiche giustapposizioni di idee ed immagini, come in *For Richard Halperin: 2012* che descrive una lezione del maestro di jazz Wynton Marsalis:

The familiar unfamiliar bird  
That fell dead at our feet  
Marsalis staring into  
The dark arena your double-jointed  
Name like this  
Brings back as clear as ice an afternoon  
At the Black Sea's mouth  
Up the Bosphorus from Istanbul  
Alone and drowsy  
I sat down after lunch to wait  
For the journey back  
In the wrong boat  
And almost almost sailed  
Unplanned  
At random for Odessa<sup>63</sup>

Se a volte Woods lascia i suoi lettori perplessi, lo fa in modo memorabile e giocoso. L'osservazione di Bernard O'Donoghue su «the tendency of his poems to push the boundaries of Irish poetry outwards»<sup>64</sup> è vera e lo è stata fin dalle prime opere come *Early Morning Matins* agli inizi degli anni Settanta. Come altri della sua generazione – Mahon, Boland, Durcan, Ní Chuilleanáin – è stato una forza rinnovatrice della poesia di quest'isola.

Woods è erede di una lunga serie di poeti trobadorici – James Clarence Mangan autore di *The Nameless One*, il Kavanagh di *Raglan Road*, il compianto Patrick Galvin e in *Music from the Big Tent* adotta

63. M. Woods, *For Richard Halperin: 2012*, in *Collected*, cit., p. 56.

64. B. O'Donoghue, *op. cit.*

infatti la forma della ballata per diverse poesie, e lo fa con grande vivacità, presentando nuove poesie per vecchie arie e melodie come *The Limerick Rake* o *St James Infirmary*. Il titolo dell'ultima raccolta si distingue proprio per essere in attesa della voce di un cantante di ballate. E tra le poesie più avvincenti, ci sono quelle che affrontano la fragilità dell'età e il poeta diventa consapevole che:

We last from day to day  
Not more than that. That's it. Enough  
For now<sup>65</sup>

Non è il primo poeta a confrontarsi con la mortalità e l'età della «old exhaustion» e della «empiric helplessness», ma Woods osserva questa condizione direttamente negli occhi con una specie di stoica sfida e senza la malinconia che a volte può attaccarsi e ammorbidente le poesie autunnali. Anche Kavanagh, con la sua carica ironica, aveva celebrato, alla fine degli anni Cinquanta, l'esperienza della malattia – *The Hospital*, un esempio – e la sofferenza del corpo che, nell'ultimo decennio della sua vita, lo aveva portato verso una visione in cui è l'amore a rappacificare tutto:

This is what love does to things: the Rialto Bridge,  
The main gate that was bent by a heavy lorry,  
The seat at the back of a shed that was a suntrap.  
Naming these things is the love-act and its pledge;  
For we must record love's mystery without claptrap,  
Snatch out of time the passionate transitory<sup>66</sup>

Sull'esperienza dell'ospedalizzazione, del recupero e della riabilitazione, Woods con i suoi versi afferma la vita; in essi non troviamo niente di negativo o di pessimistico:

And so my friends we make it  
After all  
Passing and repassing in the corridors:

65. M. Woods, *St James Infirmary*, in *Music*, cit. p. 38.

66. P. Kavanagh, *The Hospital*, in *Collected*, cit., p. 217.

Did you ride a bike when you were young?  
And where was that?  
And where were you born?  
Be careful now not to hurt yourself  
One step at a time  
Better out than in  
Good leg to heaven  
    Bad leg to hell  
And tell me how the world is  
    On a scale  
Of one to ten

L'ospedale ricorre come cornice in diverse poesie insieme anche alla rievocazione delle cose passate, tematica cara, come sappiamo, a Woods. Un ricordo è magnificamente e malinconicamente rammentato in *Today I joined the company*:

Today I joined the company  
The legion of old men  
In Henry Street – the side door  
On the GPO to Radio Eireann  
And the ghosts  
Where once I was so young  
Child actor with the Rep  
Ginette Waddell George Greene  
Seamus Forde and Brendan Cauldwell  
Rehearsing my words  
One afternoon in Moore Street  
Trying to get the accent right  
As I've been trying all my life  
To get the *accents* right<sup>67</sup>

La lunga sequenza di poesie che formano *A May-Day Aisling Skazka* è un meraviglioso esempio dell'inventiva inesauribile di Woods, che scorre con grande velocità in una serie di riff, di immagini e di rime racchiuse in abili distici che ritraggono il poeta portato via, come uno

67. M. Woods, *Today I joined the company*, in *Music*, cit., p. 24.

di quei personaggi volanti dei dipinti di Chagall, che guarda dall'alto la vita per piombare su scene diverse e riflettere poi su come

my life's trajectory  
not good not bad but satisfactory  
in reaching now three score and twelve  
was time to state my I believe

*Music from the Big Tent* è il pezzo mancante del puzzle che Macdara Woods ha preparato per i suoi lettori in *Collected Poems*: lui stesso scrive nella prefazione di *Collected* che

Dialects of the body cells, passed on from one generation to another.  
Knowledge in the blood. The means by which we live and, for the most part, love<sup>68</sup>

e difatti *Music from the Big Tent* è un libro-testamento poiché il poeta riconosce la magnanimità e la generosità dei singoli momenti della vita. I festeggiamenti della sequenza *May-Day* sono seguiti dal più introspettivo *Sons are Older at the Speed of Light*, un poema fondamentale di questa raccolta e, nel complesso, di tutta la sua opera.

Along the way  
The way we knew they would – So  
Who owes what to whom is moot  
Irrelevant We last from day to day  
No more than that That's it Enough  
For now  
The diagnosis works Of course it does:  
Who ever died a winter yet?<sup>69</sup>

Tutta la poesia è un'affermazione feroce e diretta verso le inevitabilità:

The floating

68. Id., *Preface*, cit., p. XIV.

69. Id., *May-Day*, in *Music*, cit., p. 46.

rocketry and stamina  
of centuries

Which I so want to see  
up close  
because it looks so easy

From afar as all art does – except  
for love

Which seldom can  
survive  
in time and distance

Without its own  
delusions  
its own constraints<sup>70</sup>

Dopo quasi cinquant'anni di fermento e intraprendenza poetica in Woods non c'è traccia di stanchezza né si legge scoramento o tristezza di fronte al susseguirsi dei ricordi dell'età. La musica proveniente dalla Grande Tenda inebria il lettore e ogni poesia, in un sottile gioco di sensazioni musicali, conferma la statura e il versatile lavoro poetico di Macdara Woods, uno dei migliori talenti a cui l'Irlanda potesse dare i natali.

70. Id., *Sons are Older at the Speed of Light*, in *Music*, cit., p. 49.



## Raccolte di poesie

- Decimal D. Sec Drinks in a Bar in Marrakesh*, New Writers' Press, Dublin 1970.  
*Early Morning Matins* (1973), Gallery Press, Oldcastle, 1973.  
*The King of the Dead & Other Libyan Tales*, Martin, Brian & O'Keeffe, Dublin 1978.  
*Stopping the Lights in Ranelagh*, Dedalus Press, Dublin 1987.  
*Miz Moon*, Dedalus Press, Dublin 1988.  
*The Hanged Man was not Surrendering*, Dedalus Press, Dublin 1990.  
*Notes From the Countries of Blood-Red Flowers*, Dedalus Press, Dublin 1994.  
*Selected Poems*, Dedalus Press, Dublin 1996.  
*Knowledge in the Blood. New and Selected Poems*, Dedalus Press, Dublin 2000 and 2007.  
*The Nightingale Water*, Dedalus Press, Dublin 2001.  
*Artichoke Wine*, Dedalus Press, Dublin 2006.  
*The Cotard Dimension*, Dedalus Press, Dublin 2011.  
*Collected Poems*, Dedalus Press in association with the Arts Council of Ireland, Dublin 2012.  
*From Sandymount to the Hill of Howth*, Cyphers, Dublin 2014.  
*Music from the Big Tent*, Dedalus Press, Dublin 2016.

### In italiano

- Biglietto di sola andata*, Moby Dick Editrice, Faenza 1998.  
*Above Pesaro. Con Pesaro ai miei piedi*, Volumnia Editrice, Perugia 1999.

Macdara Woods ha collaborato con diversi musicisti, in particolare con Brendan Graham (*Winter Fire & Snow*), Benjamin Dwyer (*In the Ranelagh Gardens*), i Militia (*Above Pesaro. Con Pesaro ai miei piedi*) e Richard Hartshorne (*The Cello Suites*)



# Bibliografia

- Achamatova Anna, *Io sono la vostra voce*, a cura di Evelina Pascucci, Studio Tesi, Pordenone 1990.
- Agostino (Santo), *Confessioni*, a cura di Roberta De Monticelli, Garzanti, Milano 2014.
- Alifano Roberto, *Conversaciones con Borges*, Debate, Madrid 1986.
- Aristotele, *Poetica*, in Diego. Lanza (a cura di), Rizzoli, Milano 1995.
- Barth Fredrik, *Process and Form in Social Life: Selected Essays*, Routledge & Kegan Paul, London 1981.
- Baudelaire P. Charles, *Les Fleurs du Mal*, a cura di Claudio Rendina, Newton Compton, Roma 1975.
- Bérard Victor, *Les Phéniciens et l'Odysée*, Colin, Paris 1902-1903.
- Borges L. Jorge, *L'invenzione della poesia: le lezioni americane*, Mondadori, Milano 2001.
- Braccesi Lorenzo, *Sulle rotte di Ulisse. L'invenzione della geografia omerica*, Laterza, Bari 2010.
- Brooks W. Van, *The Dream of Arcadia: American Writers and Artists in Italy, 1760-1915*, E.P. Dutton & Co., New York 1957.
- Brown Terence, *Ireland: A Social and Cultural History 1922-2002*, Cornell University Press, New York 1985.
- Buckley Vincent, *Memory Ireland*, Penguin Books, London 1985.
- Buell Lawrence, *The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination*, Blackwell, Malden, 2005.
- Burke Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Blackwell, Oxford 1987.
- Campbell Matthew, *The Cambridge Companion to Contemporary Irish Poetry*, Cambridge University Press, Cambridge 2003.
- Caputo Lidia, *Il mito e la donna in Bertolt Brecht e Cesare Pavese*, La Mongolfiera, Milano 2002.
- Coleridge T. Samuel, *The Rime of the Ancient Mariner*, Feltrinelli, Milano 2014.

- Collins Lucy, *Contemporary Irish Women Poets: Memory and Estrangement*, Liverpool University Press, Liverpool 2015.
- Coogan P. Tim, *Eamon De Valera: The Man who was Ireland*, Barnes & Noble, New York 1996.
- Corcoran Neil, *Séamus Heaney*, Faber, London 1986.
- Cradden Terry, *Irish Politics Today*, Manchester University Press, Manchester 2016.
- Craith M. Nic., *Culture and Identity Politics in Northern Ireland*, Macmillan, London 2003.
- Crivelli S. Renzo (a cura di), *La letteratura irlandese contemporanea*, Carocci, Roma 2007.
- Donne John, *Change*, in *Poems*, Lawrence & Bullen, London 2012.
- Eco Umberto, *Il segno della poesia e il segno della prosa*, in *Sugli specchi e altri saggi*, Bompiani, Milano 2015.
- Eliot S. Thomas, *The Three Voices of Poetry*, Cambridge University Press, Cambridge 1954.
- Eliot S. Thomas, *Ulysses, Order and Myth in Modernism: An Anthology*, a cura di Lawrence Rainey, Blackwell, Oxford 2005, p. 166.
- Eliot S. Thomas, *Whispers of Immortality*, in *Poems*, Knopf, New York 2011.
- Ellsworth Mason, Ellmann Richard (a cura di), *The Critical Writings of James Joyce*, Faber & Faber, London 1959.
- Falci Eric, *Continuity and Change in Irish Poetry, 1966–2010*, Cambridge University Press, Cambridge 2012.
- Fallis Richard, *The Irish Renaissance*, Syracuse University Press, Syracuse 1977.
- Fasano Pino, *Letteratura e viaggio*, Laterza, Roma 1999.
- Fiocchi D. Luca, *Unamuno, Machado, Montale. Tra simbolismo ed esistenzialismo*, Strumenti, Milano 2001.
- Fitzgerald Mary, *William Trevor: Re-imagining Ireland*, The Liffey Press, Dublin, 2006.
- Foster Roy, *The De Valera Dispensation*, in *Modern Ireland, 1600-1972*, Penguin, London 1988.
- Fraser G. Robert, Pert Carol, *Sir James Frazer and the Literary Imagination: Essays in Affinity and Influence*, Macmillan, NY.1990.
- Fussell Paul, *British Literary Traveling between the Wars*, Oxford University Press, New York 1982.
- Garratt F. Robert, *Modern Irish Poetry: Tradition and Continuity from Yeats to Heaney*, University of California Press, Berkeley, 1989.
- Genet Jacqueline, *Studies on Seamus Heaney*, Presses Universitaires de Caen, Caen 1987.

- Gentili Alessandro (a cura di), *Rosa di macchia. Antologia della poesia irlandese dopo Yeats*, Passigli, Firenze 1986.
- Goodby John, *New Wave I: A Rising Tide – Irish Poetry in the 60s*, in Dorgan Theo, *Irish Poetry since Kavanagh*, Four Courts Press, Portland 1996.
- Greenan Eamon, *Facing the Music: Irish Poetry in the Twentieth Century*, Fordham University Press, New York 1999.
- Grennan Eamon, *Swifts over Dublin*, in Id., *Selected and New Poems*, Gallery Books, Loughcrew 2000.
- Hamilton Ian, *A Poetry Chronicle. Essays and Reviews*, Barnes & Noble, New York 1973.
- Hanley Brian, *The IRA, 1926-1936*, Four Courts Press, Dublin 2002.
- Hartnett Michael, *A Farewell to English*, in *Collected Poems*, Dublin 2001.
- Havel Vaclav, *Disturbing the Peace*, Vintage, London 1991.
- Heaney Séamus, *Preoccupations: Selected Prose, 1968-1978*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1981.
- Heaney Séamus, *Station Island*, Faber, London 1984.
- Heaney Séamus, *The Making of Poet*, Macmillan, London 1994.
- Heaney Séamus, *Crediting Poetry*, Gallery Books, Dublin 1995.
- Heaney Séamus, *Bone Dreams*, in *North*, Faber and Faber, London 2005.
- Jesi Furio, *Letteratura e mito*, Einaudi, Torino 2002.
- Johnson L. Anthony, *Sign e Structure in the Poetry of T.S. Eliot*, ETS, Pisa 1976.
- Johnston Dillon, *Irish Poetry after Joyce*, Syracuse University Press, New York 1996.
- Joyce James, *Stephen Hero*, New Directions Press, New York, 1959.
- Joyce James, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, The Viking Press, New York 1966.
- Joyce James, *Ulysses*, Penguin, London 1992.
- Kavanagh Patrick, *Collected Prose*, Martin Brian & O’Keefe, London 1973.
- Kavanagh Patrick, *Epic*, in *Selected Poems*, Penguin, London 1996.
- Kearney Richard, *Transitions: Narratives in Modern Irish Culture*, Manchester University Press, Manchester 1988.
- Kermode Frank, *Selected Prose of T.S. Eliot*, Faber, London 1984.
- Kersnowski Frank, *John Montague*, Bucknell University Press, London 1975.
- Kiberd Declan, *Inventing Ireland. The Literature of the Modern Nation*, Vintage, London 1996.
- Kinglake W. Alexander, *Eothen*, John Ollivier, London 1845; tr. it. Attilio Brilli (a cura di), *Eothen. Viaggio in Oriente*, Ibis, Pavia 2010.
- Kinsella Thomas, *The Irish Writer*, MLA, New York 1966.
- Kinsella Thomas, *Introduction*, in *The Táin*, Dolmen Press, Dublin 1969.
- Kinsella Thomas, *Preface*, in Id. (a cura di), *The New Oxford Book of Irish Verse*, Oxford University Press, Oxford 2001.

- Cataldi Melita, *Dopo Joyce: la letteratura angloirlandese 1940-1990*, in F. Marengo (a cura di), *Storia della civiltà letteraria inglese*, Utet, Torino 1996.
- Marengo Vaglio Carla, *James Joyce*, in Aa.Vv., *Storia della civiltà letteraria inglese*, Utet, Torino, 1996.
- Stella Maria, *La poesia contemporanea, 1960-1990*, in *Storia della civiltà*.
- Leech Geoffrey, *A Linguistic Guide to English Poetry*, Routledge, London 2014.
- Leed J. Eric, *La mente del viaggiatore. Dall'Odisea al turismo globale*, il Mulino, Bologna 1992.
- Leopardi Giacomo, *L'infinito*, Damocle, Venezia 2014.
- Lodge David, *Modes of Modern Writing*, Arnold, London, 1977.
- MacNeice Louis, *Modern Poetry*, Haskell House, New York 1985.
- MacNeice Louis, *The Window*, in *Collected Poems*, Faber & Faber, London 2015.
- Matthews Steven, *Irish Poetry: Politics, History, Negotiation – The Evolving Debate, 1969 to the Present*, Macmillan, Basingstoke 1997.
- Matthews Steven, *Yeats as Precursor: Readings in Irish, British and American Poetry*, Macmillan, London 2000.
- McCormack J. William, *Irish Poetry: An Interpretive Anthology from Before Swift to Yeats and After*, New York University Press, New York 2000.
- McCullers Carson, *Stories, Plays & Other Writings*, Library of America, New York 2017.
- Mahon Derek, *Spring in Belfast*, in ID. (a cura di), *Collected Poems*, Gallery Books, Loughcrew 1999.
- Mansergh Nicholas, *The Unresolved Question*, Yale University Press, New Haven 1991.
- Mawhinney Brian, Wells Ronald, *Conflict and Christianity in Northern Ireland*, Berkhamsted, Lion 1975.
- Montague John, *The Rough Field*, Dolmen Press, Dublin 1984.
- Montague John, *Selected Poems*, Exile Editions, Toronto 1999.
- Montale Eugenio, *La casa dei doganieri*, in *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa. Mondadori, Milano 1984.
- Moretti Franco, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal «Faust» a «Cent'anni di solitudine»*, Einaudi, Torino 2003.
- Muldoon Paul, *The More a Man has, the More a Man wants*, in ID., *Poems, 1968-1998*, Farrar Straus & Giroux, New York 2002.
- Nerlich Michael, *Ideology of Adventure. Studies in Modern Consciousness, 1100-1750*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1987.
- Ní Chuilleanáin Eiléan, *Studying the Language*, in *The Brazen Serpent*, Gallery Press, Dublin 1994.
- Nora Pierre, *Come si manipola la memoria: Lo storico, il potere, il passato*, a cura di Paolo Infantino, La Scuola, Roma 2016.

- O'Callaghan Sean, *The Easter Lily: The Story of the IRA*, Allan Wingate, Lonson 1956.
- O'Mahony Patrick, Delanty Gerard, *Rethinking Irishness*, Palgrave, London 1998.
- O'Riordáin Seán, *A Ghaeilge im Pheansa*, in *Brosna*, Sairseal and Dill, Dublin 1964.
- Pascal Blaise, *Pensées*, LGF, Paris 1968, p. 160, tr. it., *Pensieri*, Mondadori, Milano 2003.
- Phillip L. Marcus, *Yeats and the Beginning of the Irish Renaissance*, Cornell University Press, Ithaca, 1987.
- Power Arthur, *From the Old Waterford House*, Carthage Press, Dublin 1940.
- Power Arthur, *Conversations with James Joyce*, Millington, Dublin 1974.
- Quinn Antoinette, *Patrick Kavanagh – Born again Romantic*, Gill & Macmillan, Dublin 1993.
- Rees Alwyn, Brinley Rees, *Celtic Heritage*, Thames & Hudson Ltd, London 1989; trad. it. Maria Concetta Scotto di Santillo, *L'eredità celtica. Antiche tradizioni d'Irlanda e del Galles*, Edizioni Mediterranee, Roma 2000.
- Reggiani Enrico, *In attesa della vita. Introduzione alla poetica di Derek Mahon*, *Vita e Pensiero*, Milano 1996.
- Robinson Peter, *The Oxford Handbook of Contemporary British and Irish Poetry*, Oxford University Press, Oxford 2013.
- Ryshka Brigit, *Constructing and deconstructing National Identity*, Cambridge University Press, Cambridge 2015.
- Shelley B. Percy, *A Defence of Poetry and Other Essays*, ETS, Princeton 2004.
- Simmel Georg, *Die Großstädte und das Geistesleben*, Hofenberg, Dresden 1903; trad. it. Choay Françoise, *La città. Utopie e realtà*, Einaudi, Torino 1973.
- Skelton Robin, *Celtic Contraries*, Syracuse University Press, New York 1990.
- Sofocle, *Edipo re*, tr. it. G. Lombardo Radice, Einaudi, Torino 1991,
- Tobin Robert, *The Minority Voice: Hubert Butler and Southern Irish Protestantism, 1900-1991*, Oxford University Press, Oxford 2012.
- Vance Norman, *Irish Literature: A Social History – Tradition, Identity and Difference*, Blackwell, Oxford 1990.
- Vendler H. Helen, *Seamus Heaney*, Harvard University Press, Cambridge 2000.
- Welch Robert, *The Oxford Companion to Irish Literature*, Oxford University Press, New York 1996.
- Welch Robert, *The Oxford Companion to Irish Literature*, Oxford University Press, New York 2016.
- Woods Macdara, *To be Pinned on the Cathedral Door*, in James Liddy, *The Poetry Ireland Review*, No. 51 (Autumn, 1996).
- Woolf Virginia, *How It strikes a Contemporary*, in *Collected Essays*, New York 1967.
- Wordsworth William, *Poetical Works*, Oxford University Press, Oxford 2006.

Wordsworth William, *The Preludes*, in *The Complete Poetical Works of William Wordsworth*, Lexicos, Cambridge 2012.

Yeats B. William, *General Introduction for My Work*, Macmillan, London 1961.

Yates B. William, *Explorations*, Macmillan, New York 1962.

Zeller Eduard, *La filosofia dei Greci*, a cura di Rodolfo Mondolfo, La Nuova Italia, Firenze 1950.

#### Articoli

Boland Eavan, *The Clash of Identities*, in «The Irish Times», July 4, 1974.

Bourke Eva, «Poetry International Web: Ireland», 2014.

Coleman Philip, «The Irish Times», August 20, 2011.

Heaney Séamus, *Yeats Remembered*, in «Irish Times», 28 Gennaio 1989.

Mahon Derek, *Poetry in Northern Ireland*, in «Twentieth Century Studies», 4 Nov. 1970.

O'Donoghue Bernard, *Uimhir a Cúig*, Poetry, Vol. VI, No. 5, May 2015.

Pillonca Giovanni, *Paul Muldoon, Principe del quotidiano*, in «Poesia», n. 137, marzo 2000.

Smyth Gerard, *Watching the Moods*, in «Dublin Review of Books», 1 July 2016.

Thurman Robert, *We are All Witnesses. An Interview with Elie Wiesel*, in «Parabola: Exile», 10, 1985.

Turner Victor, *Liminal to Liminoid, in Play, Flow, and Ritual: An Essay in Comparative Symbolology*, in «Rice University Studies», 60, no. 3 (1987).

# Indice

1. La poesia irlandese contemporanea: l'eredità di Yeats e Joyce	7
2. Macdara Woods, un poeta in viaggio	51
3. Il mito rinasce tra memoria e tradizione	87
4. Musica e parola: il credo di un poeta	119
Raccolte di poesie	159
Bibliografia	161

STAMPATO IN ITALIA  
nel mese di marzo 2018  
da Rubbettino print per conto di Rubbettino Editore srl  
88049 Soveria Mannelli (Catanzaro)  
[www.rubbettinoprint.it](http://www.rubbettinoprint.it)