



Citation: M. Giannetti (2025) Un viaggio al di là delle parole: l'attraversamento dei confini poetici di Eiléan Ní Chuilleanáin. *Sijis* 15: pp. 65-82. doi: 10.36253/SIJIS-2239-3978-16595

Copyright: © 2025 M. Giannetti. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-sijis>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Un viaggio al di là delle parole: l'attraversamento dei confini poetici di Eiléan Ní Chuilleanáin

Martina Giannetti

Independent scholar <tinetti92@gmail.com>

Abstract:

This article explores the way in which Eiléan Ní Chuilleanáin uses perception and perspective in her poetry to transcend the boundaries that separate reality from the worlds of imagination, folklore and spirituality, with a particular interest in colour and the visual. It will also be argued that language is one of the fundamental tools the poet uses to analyse the otherness and the difference between contrasting dimensions, and that the margin that divides them is a significant space in itself. The texts examined belong to different phases of the author's career in order to emphasise the presence of these nuances of thought throughout her literary production.

Keywords: Eiléan Ní Chuilleanáin, Language, Otherness, Perspective, Poetry

1. Introduzione

Nella poesia di Eiléan Ní Chuilleanáin possiamo sempre trovare una ferrea volontà di “andare oltre”, che si manifesta in molteplici forme, dalla più letterale ricerca di un altro poetico, al tentativo di riformare certi capisaldi della poesia, della letteratura e della cultura contemporanea – “a determination to rethread the past’s strands” (Allen 2007, 22) –, che non concerne mai solo ed esclusivamente la parte mitologica del passato letterario, ma anzi, ha spesso origine da preoccupazioni sociali e politiche (Nordin 2002-2003, 77). Che si tratti comunque del superamento di un limite architettonico o ideale (Johnston 1997, 194), l’atto fondamentale insito in tale operazione è quello dell’attraversamento, del passaggio da un luogo a un altro, siano essi concreti o astratti: “from one realm of experience to another, from the realms of the everyday and the ordinary to the realms of the spirit world and the world of the other” (Nordin 2001, 420).

Esplorando attentamente la produzione di Ní Chuilleanáin ci si può ben rendere conto di quanto questa ricerca sia predominante in molte delle sue opere: ci troviamo di fronte a una poesia che indaga senza posa la transizione tra luoghi opposti, materiali o ideali che siano; una poesia che presta particolare attenzione agli spazi liminali dell'esistenza e ai loro confini e agli effetti che l'attraversamento di queste soglie e il passaggio da un luogo all'altro – o da uno stato dell'essere all'altro – hanno sul soggetto poetico e sulla sua percezione del mondo che lo circonda, in particolare attraverso la disseminazione di dettagli relativi alla luce e ai colori. Per diretta ammissione dell'autrice, gli elementi visivi e sensoriali in genere costituiscono uno strumento atto alla costruzione di un'esperienza che suscita nel lettore delle reazioni immediate: “[w]hen I put something in my poetry in terms of ‘I see something’, I’m inviting the reader to imagine it. Similarly, if I put in something tactile, I hope the reader will respond to that with some sort of immediate thing” (Nordin 2002-2003, 81); ciò che dà ordine al contenuto poetico è proprio lo sguardo dell'autrice, uno sguardo acuto e attento, attraverso il quale la realtà viene illuminata nei suoi più piccoli dettagli (Sírr 1995, 451). La vista è sicuramente un elemento importantissimo nella poesia di Ní Chuilleanáin. Perciò, lo sguardo come strategia poetica e strumento di indagine non si limita a emergere in componimenti specifici relativi a qualcosa di necessariamente visuale, ma risulta una presenza costante in tutta la produzione dell'autrice, pur non risultando mai superflua o eccessiva. Ní Chuilleanáin stessa, infatti, ha definito la poesia come “a form in which you never have to say more than what you mean” (Villar-Argáz 2017, 228). E il non detto poetico non rimane in sospeso come qualcosa di criptico e oscuro, ma come evidente prova del limite dell'esperienza e della percezione soggettive, che pure non cessano mai di essere usate come strumento nella ricerca di ciò che va al di là di loro stesse.

2. Oltre la lingua: “Gloss/Clós/Glas”

Senza dubbio, l'atto dello sconfinamento, dell'attraversamento della soglia, del viaggio al di là del limite, è, per sua natura, molteplice, non solo relativamente alla quantità di volte in cui si realizza, ma anche alla qualità della sua forma o tipologia, che può essere interpretata a seconda dello sguardo con cui lo si voglia osservare. Uno dei cardini della poesia di Ní Chuilleanáin risiede nell'annullamento della distanza tra passato e presente e, allo stesso tempo, nella rivendicazione di uno spazio nella Storia, con l'intento di scardinare e demistificare certi assiomi della tradizione poetica e letteraria (Sarbin 1993, 86). Ed è così che, dunque, nella poesia “Odysseus Meets the Ghosts of the Women” (1986), in cui la poetessa rivisita l'XI canto dell'*Odissea*, concentrandosi sul momento in cui Ulisse incontra gli spiriti degli Inferi, tra cui quello della madre, si può assistere a un abbattimento del confine tra mito e storia. Eppure, la stessa retorica può essere declinata diversamente e applicata a situazioni diverse: in “Fireman’s Lift” (1994) i mondi che la poetessa attraversa sono quelli del lettore e dell’opera, della realtà e della finzione artistica; sono quelli di passato e presente in “Observations from Galileo” (1989); e, ancora, i domini delle esperienze sensoriali – la vista, l’udito, il tatto – in “The Hill-town” (1989). Ma le soglie presenti nelle poesie di Ní Chuilleanáin non finiscono qui, e i mondi che vengono attraversati – spesso contrapposti e affini allo stesso tempo – sono innumerevoli, e i confini descritti possono essere di qualsivoglia natura: fisici, ideali, sacri, profani, sociali, e via dicendo. A dimostrazione di questa molteplicità formale, prendiamo in esame la poesia che chiude la raccolta pubblicata nel 2001, *The Girl Who Married the Reindeer*, in cui a incontrarsi e scontrarsi sono i mondi della lingua, ovvero “Gloss/Clós/Glas”:

Look at the scholar, he has still not gone to bed,
Raking the dictionaries, darting at locked presses,
Hunting for keys. He stacks the books to his oxter,

Walks across the room as stiff as a shelf.
 His nightwork, to make the price of his release:
 Two words, as opposite as *his* and *hers*
 Which yet must be as close
 As the word *clós* to its meaning in a Scots courtyard
 Close to the spailpín ships, or as close as the note
 On the uilleann pipe to the same note on the fiddle –
 As close as the grain in the polished wood, as the finger
 Bitten by the string, as the hairs of the bow
 Bent by the repeated note –
 Two words
 Closer to the bone than the words I was so proud of,
Embrace and *strict* to describe the twining of bone and flesh.

The rags of language are streaming like weathervanes,
 Like weeds in water they turn with the tide, as he turns
 Back and forth the looking-glass pages, the words
 Pouring and slippery like the silk thighs of the tomcat
 Pouring through the slit in the fence, lightly,
 Until he reaches the language that has no word for *his*,
 No word for *hers*, and is brought up sudden
 Like a boy in a story faced with a small locked door.
 Who is that he can hear panting on the other side?
 The steam of her breath is turning the locked lock green.
 (Ní Chuilleanáin 2001, 46, corsivi nell'originale)

Prima di analizzare in dettaglio la poesia, ricordiamo le parole già citate di Ní Chuilleanáin rispetto al suo modo di scrivere e descrivere: “[w]hen I put something in my poetry in terms of ‘I see something’, I’m inviting the reader to imagine it” (Nordin 2002-2003, 81). In questo caso, l’invito a immaginare e vedere ciò che viene descritto dalle parole è esplicito e appare immediatamente nell’imperativo che apre il componimento: “Look” (v. 1). Tuttavia, l’espressa richiesta al lettore di guardare, forse, non si limita soltanto alla scena rappresentata, ma può essere estesa al componimento stesso e alla sua struttura formale. Vale dunque la pena fare un passo indietro per osservare la poesia nel suo complesso.

Innanzitutto è necessario sottolineare quanto il titolo, “Gloss/Clós/Glas”, sia di per sé significativo: tre parole simili dal punto di vista grafico e formale che si susseguono in una sorta di metamorfosi, non solo tra una lingua e l’altra – l’inglese e l’irlandese, che l’autrice non ha nemmeno bisogno di nominare (Haberstroh 2007, 42) – ma anche tra un concetto e l’altro. Tale viaggio linguistico ha inizio dalla parola inglese “gloss” – letteralmente “glossa” –, che fa riferimento al lavoro svolto dal protagonista del testo, uno studioso alla ricerca di due parole, e termina con quella irlandese “glas”, che può essere tradotta sia come “verde” che come “serratura” – un gioco di significati che chiuderà la poesia –, passando attraverso l’altra parola di origine gaelica, “clós”, che indica un’ “area circoscritta”. Sebbene le tre parole scelte per il titolo possano sembrare inizialmente arbitrarie e sconnesse, la poesia riesce a dimostrare verso dopo verso l’inevitabile legame che intercorre tra loro. “Gloss/Clós/Glas” è infatti un testo che, attraverso la messa in atto di una metamorfosi lessicale e semantica, esplora in profondità il processo della traduzione (Collins 2015, 131) e dell’attraversamento delle barriere linguistiche, e che cerca di rivelare la delicatezza e la complessità della relazione fra due parole, luoghi o situazioni tanto diversi – o addirittura opposti – quanto affini gli uni agli altri.

L'enfasi sulla lingua, naturalmente, rimane preminente anche in tutto il testo. Continuando a osservare da lontano, si noterà che la poesia, costituita da venticinque versi, è costruita intorno alle due parole, "Two words" (v. 13), che si trovano al centro esatto del componimento, separate dal resto, parole che messe linguisticamente a nudo di fronte al lettore, spogliate di qualsiasi profondità semantica ulteriore e presentate nella loro essenza letterale, sono il simbolo della giustapposizione e della contrapposizione tra lemmi, significati, lingue e mondi diversi, e fungono da nesso e punto di contatto fra i poli opposti presentati nel testo. Questo magistrale fulcro poetico e metalinguistico dà origine all'asse che sorregge la poesia dall'inizio alla fine, e intorno al quale si costruiscono e si intrecciano le sue similitudini e le sue antitesi fondamentali.

La prima opposizione è forse anche la più evidente. Ní Chuilleanáin vuole far incontrare un personaggio maschile e uno femminile (Haberstroh 2007, 42): il primo, un linguista intento a setacciare i suoi libri alla ricerca delle due fondamentali parole; la seconda, una presenza effimera, volatile, al di là di una porta chiusa. L'incontro materiale tra i due avviene, forse, soltanto agli ultimi due versi – "Who is that he can hear panting on the other side? / The steam of her breath is turning the locked lock green" (vv. 24-25) –, ma lo scontro tra i rispettivi mondi, maschile e femminile, viene segnalato molto prima nella poesia, attraverso la ricerca linguistica, in cui uomo e donna vengono rappresentati da elementi grammaticali: "Two words, as opposite as *his* and *hers*" (v. 6). La soglia che divide le due parole – che non sono ancora quelle cercate dallo studioso – si concretizza alla fine del testo nell'immagine della porta che divide i due personaggi, una barriera tanto sottile quanto significativa dal carattere mistico e rituale. Spesso, infatti, nella poesia di Ní Chuilleanáin troviamo degli elementi di tipo narrativo, impiegati per esplorare le azioni dei personaggi nel loro passato o presente, che finiscono per trasportare inaspettatamente il lettore in mondi altri, che vanno al di là della realtà materiale (Collins 2015, 131). E proprio questo accade in "Gloss/Clós/Glas", che si chiude in un luogo rimosso dalla realtà umana del protagonista – eppure a distanza di una semplice porta –, sigillando così la totale metamorfosi del contesto poetico, insieme a quello formale e semantico.

Nella concezione moderna del passaggio da un luogo all'altro la soglia designa un non-luogo, un concetto astratto che trova la sua realizzazione concreta solo nel punto di incontro tra due ambienti. Tuttavia, il confine così come è concepito nella nostra epoca non ha sempre avuto la stessa forma: anticamente, tra due territori distinti – ossia appartenenti a popoli diversi – esisteva una "zona neutra" dedicata agli scambi commerciali o agli scontri bellici, frequentemente costituita "da un deserto, da una palude e soprattutto da una foresta vergine in cui si può passare e cacciare in piena libertà" (Van Gennep 1981 [1909], 16). Questi luoghi, considerati sacri per la loro natura di spazio "sospeso tra due mondi", hanno rivestito un ruolo estremamente importante nella pratica dei riti di passaggio di molte civiltà, e tuttavia, con il passare del tempo, le loro dimensioni sono andate via via restringendosi, fino a ridursi "solo a una semplice pietra, una trave, una soglia" (16-17). Ciononostante, per quanto possa assottigliarsi dal punto di vista materiale, il margine non perde la propria valenza dal punto di vista ideale.

Ecco che la porta, presentata nella poesia come parte di un ambiente fiabesco – "Like a boy in a story faced with a small locked door" (v. 23) –, che contribuisce a rinforzarne i connotati di oggetto sacro e rituale, carico di una potenza simbolica ormai millenaria, non divide soltanto i poli del maschile e del femminile, ma – in quanto possiede una misura che non ha corrispondenza nel mondo reale – denota anche la distanza, o meglio, la vicinanza tra tutti gli altri oggetti e concetti significativi presenti nella poesia, che sono citati tra il settimo e il quindicesimo verso, in una lunga concatenazione di giustapposizioni.

Ora, avendo sottolineato le caratteristiche della soglia secondo la definizione di Van Gennep e ritornando brevemente alla prima strofa della poesia, è interessante notare la scelta del verbo

“Hunting” (v. 3), che rievoca una delle sacre attività a cui è riservato il margine, dominio di Artemide, dea dalla dubbia origine e dal “duplice aspetto”, simbolo dell’alterità e divisa anche essa tra due mondi: da una parte proprio quello della caccia e della spietata destrezza fisica; dall’altra quello della purezza verginale, votata alla dolcezza della danza e della musica (Vernant 1987 [1985], 19-20). L’essenza di questa divinità risiede proprio nella sua ambivalenza, nel suo essere essa stessa un punto di congiunzione tra luoghi diversi, e può essere scorta anche nelle caratteristiche di alcuni personaggi di Ní Chuilleanáin, come la figlia del macellaio che nella poesia “Street” (1989) ha sporcato di violento e passionale sangue rosso i pantaloni di colore bianco, puro e innocente.

Tali luoghi, come si è visto, possono essere di varia natura – prima fra tutte quella linguistica –, ma nel momento della loro giustapposizione condividono tutti una stessa caratteristica, ovvero la costante convergenza reciproca che tuttavia non può mai risolversi in una vera e propria sovrapposizione, o meglio, equivalenza. Una delle forme che assume questo concetto – che sta al centro degli studi sulla traduzione e da anni ne alimenta la discussione – nella poesia di Ní Chuilleanáin appare particolarmente significativa: “or as close as the note / on the uilleann pipe to the same note on the fiddle” (vv. 9-10). L’immagine musicale, dal sapore vagamente sveviano, evocata da questi versi ed elaborata in quelli immediatamente successivi – “as the finger / Bitten by the string, as the hairs of the bow / Bent by the repeated note” (vv. 11-13) – esprime proprio l’impossibilità di raggiungere una perfetta equivalenza, nonché tutto il duro lavoro che tale processo comporta e che il traduttore è nondimeno disposto a fare. Tanto la vicinanza tra una nota della cornamusa e la stessa nota suonata sul violino¹ quanto la stonatura tra il violino di Zeno Cosini e il pianoforte di Augusta Malfenti – “la stonatura è la via all’unisono” (Svevo 1997 [1923], 731) – sono significative rappresentazioni della ricerca linguistica secondo una delle più conosciute teorie sulla traduzione, ossia quella proposta da Walter Benjamin nel suo celeberrimo saggio “Il compito del traduttore”:

Come i frammenti di un vaso, per lasciarsi riunire e ricomporre, devono susseguirsi nei minimi dettagli, ma non perciò somigliarsi, così, invece di assimilarsi al significato dell’originale, la traduzione deve amorosamente, e fin nei minimi dettagli, ricreare nella propria lingua il suo modo di intendere, per far apparire così entrambe – come i cocci frammenti di uno stesso vaso – frammenti di una lingua più grande. (Benjamin 2014, 49)

Si potrebbe dire che il vaso benjaminiano – “*la pura lingua*”, che emerge dall’incontro dei sensi di ogni singola traduzione, “un modo pur sempre provvisorio di fare i conti con l’estraneità” (44-45) – corrisponde, in “Gloss/Clos/Glas”, al risultato cui aspira il protagonista del testo: “His nightwork, to make the price of his release: / two words, as opposite as *his* and *hers*” (vv. 5-6). La poesia è, a tutti gli effetti, uno studio sul processo di riunificazione delle lingue, che, nell’ultima strofa, si interseca con la ricerca di un’identità confusa e mutevole, anticipata molti versi prima dalla sovrapposizione dell’uomo con gli strumenti della propria indagine (Collins 2015, 131). La metamorfosi linguistica e formale, tramite la quale lo studioso approda alla lingua irlandese – “the language that has no word for *his*, / No word for *hers*” (vv. 21-22) – raggiunge il suo turbolento apice tra il sedicesimo e il ventesimo verso, in cui si nota quanto i confini tra mondo reale e letterario, umano e naturale siano ormai pressoché indistinguibili:

¹ Parlando dell’impossibilità di raggiungere la perfetta equivalenza tra due concetti o termini, è da notare che la traduzione italiana di “fiddle”, “violino”, non è tanto accurata quanto la parola originale, la quale indica uno strumento che, per il genere musicale in cui viene utilizzato, si distingue sicuramente dal più classico “violin”. Lo stesso si può dire per la “cornamusa”, che riduce all’osso l’essenza, ben più marcata e culturalmente specifica, dell’ “uilean pipe”.

The rags of language are streaming like weathervanes,
 Like weeds in water they turn with the tide, as he turns
 Back and forth the looking-glass pages, the words
 Pouring and slippery like the silk thighs of the tomcat
 Pouring through the slit in the fence, lightly
 (Ní Chuilleanáin 2001, 46)

Tutti gli elementi descritti si mescolano e si confondono, eppure restituiscono al lettore un'immagine veritiera del mondo, anch'esso confuso e caotico, che si rispecchia nelle pagine dei libri del protagonista, “the looking-glass pages” (v. 18), le quali rappresentano così un passo intermedio, un punto di contatto fra due realtà adiacenti ma distinte. La fessura attraverso cui le parole, “like the silk thighs of the tomcat” (v. 19), possono migrare da una lingua all'altra, e dunque da una realtà all'altra, è ciò che permette al protagonista di trovare finalmente la lingua che lo libererà dalla propria prigione intellettuale e di mettersi così nuovamente in contatto con il mondo esterno, anche se solo attraverso il senso dell'udito: “Who is that he can hear panting on the other side?” (v. 24). L'apparizione finale del secondo personaggio, una presenza femminile indicata soltanto dall'aggettivo possessivo “her” (v. 25), segnala la fine del viaggio poetico e l'avvenuto attraversamento della soglia, sigillando così il termine del processo di metamorfosi, per il quale l'indagine linguistica, oltre a far combaciare il maschile e il femminile, viene risolta con la trasformazione della parola in un atto silenzioso, nell'esalazione di un respiro (Collins 2015, 132).

Dato che, come si è detto, la ricerca delle parole in un'altra lingua è un atto volto alla ricostituzione di una lingua unica e primordiale, la conclusione della poesia – giocata sul doppio significato della parola irlandese “glas”, che, come si è detto, significa sia “verde” che “serratura” – appare come un'ulteriore conferma di quanto si è sostenuto finora. È inoltre estremamente significativo il fatto che né la parola in irlandese né la lingua irlandese stessa siano menzionate nel componimento; l'unica traccia dell'avvenuta metamorfosi linguistica – seguita dall'ulteriore trasformazione, più contenuta ma non per questo meno rilevante, del colore della serratura – è l'accostamento dei due significati della parola in questione, “the locked *lock green*” (v. 25, enfasi mia), che lasciano in sospeso, nel luogo che sta al di là della soglia, la lingua ritrovata.

3. Oltre la prospettiva: “A Journey”, “Love”

Il tema dello sconfinamento e dell'attraversamento della soglia, del viaggio al di là, torna anche nella penultima raccolta di Ní Chuilleanáin, *The Mother House* (2019), declinato secondo una serie di motivi che delineano anche le caratteristiche fondamentali della raccolta intera: una collezione di viaggi, cambiamenti di prospettiva, apparizioni oltremondane, ricerche di spazi nuovi e inesplorati. Allo stesso tempo, *The Mother House* è un omaggio alla Storia irlandese e alla storia personale dell'autrice, fatta di suore, conventi, luoghi significativi e personaggi particolari (cf. Mazzullo 2022), che popolano un mondo poetico costruito sulla ricerca di un altro, di uno spazio liminale. Nonostante ciò, alcuni testi sono ancorati più di altri al mondo reale, e restituiscono al lettore dei paesaggi pieni di luci e ombre, forme e colori. È questo il caso di “A Journey” e “Love”. Nella prima di queste due poesie – il cui titolo ne dichiara esplicitamente il tema, benché stavolta il viaggio rimanga entro i confini del mondo umanamente percepibile – la realtà viene descritta attraverso le parole e i nomi stampati sui cartelli, sui manifesti e sui volantini:

I went driving through the countries
 Where I could read the names,
 The posters outside cinemas,
 The leaflets in churches;

The scripts began to slow me down
 After the mountain border climb
 And beyond the roadblock I could see
 Only the shapes: the shed end

And the parked van, and the slow-
 Motion shadow of somebody
 At the edge of the road. I looked
 Again at the deep wound in my arm;

It was all cleaned and covered up,
 So as not to frighten the children.
 (Ní Chuilleanáin 2019, 14)

La lingua, che nella poesia di Ní Chuilleanáin è spesso il mezzo attraverso il quale l'essere umano indaga se stesso ed esprime la propria appartenenza al mondo (Nordin 2001, 420) – nella poesia “Pygmalion's Image”, che apre la raccolta *The Magdalene's Sermon* del 1989, è proprio la finale comparsa della verde foglia del linguaggio che sigilla l'avvenuta metamorfosi di Galatea da statua immobile a creatura vivente –, in “A Journey”, viene utilizzata per dare forma alla realtà che scorre sotto l'occhio dell'io poetico. È interessante notare che la lirica, i cui versi non presentano uno schema rimico preciso, ha una forma che ricorda quella del sonetto inglese – ossia tre strofe di quattro versi e un distico finale –, poiché, sebbene il sonetto e la letteratura del periodo elisabettiano costituiscano una parte fondamentale della formazione poetica di Ní Chuilleanáin, ed emergano ormai quasi inconsciamente durante il processo creativo dell'autrice (Villar-Argáiz 2017, 227), questa forma particolare ha una tradizione ben precisa, in cui il paesaggio assume connotati spesso bucolici o addirittura edenici. Tale tradizione è tuttavia legata anche a una sperimentazione al di là dei limiti del genere e dei temi precedentemente considerati canonici, ed è proprio in questa vena che potremmo leggere “A Journey”, ossia come lo stravolgimento di un codice prestabilito, a favore di una percezione e di una conseguente rappresentazione della realtà che dipendono dalla corruzione del rapporto tra l'osservatore e lo strumento utilizzato per descrivere ciò che viene osservato, in questo caso, la lingua.

La connessione tra la parola – la parola scritta, nello specifico – e l'individuo, in questo testo, risulta infatti molto enigmatica, in quanto, se nella prima strofa la scrittura segnala la presenza di luoghi conosciuti o riconoscibili – “where I could read the names, / the posters outside cinemas, / the leaflets in churches” (vv. 2-4) –, dalla seconda strofa in poi, una volta oltrepassato il confine, le parole e, di conseguenza, la realtà, diventano sempre più difficili da interpretare: “the scripts began to slow me down / after the mountain border climb / and beyond the roadblock I could see / only the shapes” (vv. 5-8). Ciò che inizialmente poteva sembrare un viaggio libero dalle costrizioni delle mappe e dei confini si trasforma in un'esperienza non del tutto piacevole, quasi inquietante, proprio perché si osserva uno strano mutamento nel rapporto tra la lingua, la realtà, e chi le percepisce entrambe: “the word ‘script’ functions like a small tear or incision through which the poem’s strange mood begins to leak” (Ní Churreáin 2022, 144).

Il cambiamento della prospettiva che avviene al di là del confine, necessario nell'indagine dell'altrove verso cui la poesia tende, riflette anche la materiale difficoltà della comprensione di una lingua straniera in una terra straniera – un richiamo, senza dubbio, a ciò che si è evidenziato nell'analisi di “Gloss/Clós/Glas” –, e si concretizza nello spaesamento dello sguardo: l'occhio, che all'inizio riesce ad individuare degli edifici ben precisi – i cinema, le chiese –, si sofferma, al di là della soglia, su una realtà che non riconosce e per la quale non possiede la lingua adatta: le

persone e le cose sono solo ombre, e vengono percepite fuggevolmente, con la coda dell'occhio, ai margini di luoghi indefiniti: “the shed end / and the parked van, and the slow- / motion shadow of somebody / at the edge of the road” (vv. 8-11). Queste presenze misteriose, che la lingua fa emergere opacamente al limite della coscienza dell'osservatore, evocano un paesaggio infero e spettrale, in cui i personaggi e gli oggetti della vita di tutti i giorni diventano messaggeri ultraterreni e traghettatori di anime (Ní Churreáin 2022, 144).

La rottura dell'equilibrio della delicata relazione tra realtà e parola produce delle conseguenze drammatiche. Negli ultimi quattro versi il lettore viene messo a parte di un dettaglio che improvvisamente cambia il tono dell'intera poesia, ovvero la presenza di una ferita, invisibile sotto una fasciatura, ma non per questo meno sconcertante: “I looked / again at the deep wound in my arm; / it was all cleaned and covered up, / so as not to frighten the children” (vv. 11-14). L'esposizione della ferita, sinonimo di dolore e sofferenza, non solo individuale ma anche universale, è un'esperienza traumatica, che cionondimeno, nel contesto dell'esplorazione dell'oltre poetico, risulta anche rivelatoria. Il lettore capisce, infatti, di non avere alcun controllo sullo svolgimento della narrazione, e assiste a un completo stravolgimento della prospettiva, che, dal punto di vista unico dell'io poetico, attivo e padrone della propria scelta di viaggiare e di interpretare la lingua del mondo, si sposta su quello collettivo, passivo, innocente, ma anche incontrollabile, dei bambini (Ní Churreáin 2022, 145).

Il problema della mescolanza di prospettive diverse compare nuovamente nella poesia “Love”, in cui il paesaggio, visto attraverso il vetro del finestrino di un treno, si presenta come un insieme luci, colori, suoni e rumori:

The view from the train is better than a dream.
A man is gazing down his lines of beetroot,
a lone tractor waits at the level crossing,
one light glowing although it's not quite dark.
A doll has fallen into the gloom of the hedge,
her frilly skirt still white. Walls come closer,
lights on Clara station cast their orange trawl.
Beyond its margin the engines
vibrate in the carpark, harmonizing the hum of love.

A newspaper spread on a dashboard
catches the last light from an office window;
a parent's overcoated shape is reading,
waiting for the noisy gang that clings
by the doors with their luggage while
the wheels are slowing and finally slide and stand.
(Ní Chuileánáin 2019, 16)

Il testo segue uno sguardo che, verso dopo verso, si confonde sempre di più con sguardi estranei, presentando così un paesaggio via via meno naturale e, a tratti, sinistro; finché, inoltre, l'udito non prende il sopravvento sulla vista, rendendo l'esperienza sensoriale e percettiva ancora più ambigua e disorientante. Anche l'incipit di questa poesia, come quello di “A Journey”, è fuorviante, e l'illusione di una vista migliore di un sogno – “The view from the train is better than a dream” (v. 1) – viene ben presto dissolta da una realtà immersa nella penombra, illuminata da luci artificiali, fatta di trattori solitari e passaggi a livello chiusi. L'atmosfera viene resa ancora più inquietante dalla descrizione di una bambola, abbandonata nell'oscurità di una siepe, che non riesce del tutto a celare la sua gonna bianca: “A doll has fallen into the gloom of the hedge, / her

frilly skirt still white” (vv. 5-6). Il colore bianco del vestito, insieme alla natura dell’oggetto – un giocattolo –, richiamano alla mente immagini di purezza e innocenza, che contrastano fortemente con la scena descritta; questo è il primo e forse più evidente segnale di ciò che sta avvenendo nella poesia: il progressivo spostamento della prospettiva provoca una distorsione della realtà percepita.

Questo si evince anche dall’uso che Ní Chuilleanáin fa del colore, un elemento che vale sempre la pena prendere in considerazione. I primi tre colori che incontriamo nel testo sono quelli che compongono una tradizionale triade: il rosso, il nero e il bianco. Per quanto costituiscano una solida fonte di rimandi culturali e letterari, questi tre colori vengono presentati al lettore sotto forme corrotte, come nel caso del bianco, che abbiamo già sottolineato, o in maniera velata, come è invece il caso del rosso e del nero, che appaiono infatti indirettamente nel colore delle barbabietole, viste oltretutto attraverso uno sguardo altrui – “A man is gazing down his lines of beetroot” (v. 2) –, e nel colore della notte che ancora deve arrivare – “one light glowing although it’s not quite dark” (v. 3). Alla triade viene poi aggiunto un altro colore che spiazza completamente il lettore e conferma un avvenuto passaggio dal mondo naturale a quello artificiale, ossia l’arancione, un colore moderno, abbagliante, che proviene appunto dai lampioni che illuminano la strada – “lights on Clara station cast their orange trawl” (v. 7).

Eppure, al di là della soglia che porta nel mondo dell’oltre – “Beyond its margin” (v. 8) –, se la vista aveva creato un paesaggio inquietante e distorto, l’udito trasforma a sua volta la realtà percepita e restituisce al testo un senso di tranquillità e sicurezza, dato dal motore primario della vita, l’amore: “the engines / vibrate in the carpark, harmonizing the hum of love” (vv. 8-9). Il continuo stravolgimento della prospettiva rende impossibile liberarsi del tutto del disagio ormai percepito nei versi precedenti, ma questi ultimi versi permettono al lettore di fermarsi momentaneamente, come il treno si ferma alla stazione, e connettere il significato del testo al titolo della poesia. L’immagine del genitore che aspetta in macchina l’arrivo della “rumorosa comitiva”, composta presumibilmente dai figli e dalle figlie, rende giustizia al senso complessivo di “Love”, e riscatta la visione malinconica che si era incontrata in “A Journey”, restituendo al viaggio la propria simbologia: una metafora della vita, che ha un inizio e una fine, e che scorre imperterrita, nonostante gli ostacoli e le fermate, lungo un paesaggio fatto di bellezza e inquietudine, amore e nostalgia (cfr. Graham 2022).

4. Oltre la realtà: “The Cat Dinner”, “Space”

Quella di Ní Chuilleanáin è, lo abbiamo visto, una poesia piena di bordi e confini, e le loro intersezioni creano le strutture tematiche portanti di molti dei suoi testi (Haberstroh 2007, 84). Ma i punti in cui limiti e confini si toccano non sono gli unici che danno vita a queste poesie, che prendono spesso forma anche quando le barriere tra mondi diversi non si incontrano, nei luoghi dalla prospettiva privilegiata che esistono tra altri luoghi, e che finora abbiamo definito, seguendo l’esempio di Van Gennep, *margini*. In questi spazi dell’oltre, la poesia assume forme indefinite e toni misteriosi, e offre ai lettori un punto di vista – o più d’uno – insolito e intrigante sulla realtà, sfidando la tradizionale nozione di percezione basata sul senso, sullo spazio e sul tempo. Molti testi contenuti in *The Mother House* appartengono a questa categoria, tra cui “The Cat Dinner” e “Space”. Iniziamo dalla prima, che evocando l’imperscrutabile figura del gatto, esplora il sottile confine che divide il mondo dei vivi da quello dei morti:

We knew they were there, their flattened black masks,
and that when they withdrew into lunar shadow
there would be no witness, a cobwebby silence.

Lips open but speech fails, round the half-cleared table,
sitting there, but strangers, our fussy notes shuffled,
lying at random. We made the long journey

to deliver the gesture, but who has noticed us?
Like the food left outside for visiting spirits
which is gone the next morning, but did the cats eat it?
(Ní Chuilleanáin 2019, 23)

La poesia inizia con una affermazione dal sapore visionario, oracolare: “We knew they were there” (v. 1). Nonostante il verbo al passato, che corrompe in parte la sua natura profetica, la frase, con una sinuosa allitterazione, rivela delle presenze altrimenti celate alla vista; e tuttavia, nessuno sguardo e nessun orecchio potrà essere testimone della loro apparizione – “there would be no witness” (v. 3). Il silenzio e il segreto sono due elementi ricorrenti nella produzione di Ní Chuilleanáin, e non sono mai casuali o privi di significato (Faragó 2007, 68); infatti, il silenzio che conclude la prima strofa e nel quale svaniscono le presenze misteriose determina, nella seconda strofa, l’impossibilità della lingua di fungere da efficace strumento di comunicazione: “Lips open but speech fails” (v. 4). Non solo, ma anche la scrittura è inutile, ed è ridotta all’immagine di un abbozzato e fallito vaticinio, carte sparpagliate casualmente su un tavolo, anch’esse tanto incapaci di trasmettere il loro messaggio, quanto lo sono i commensali di recepirlo: “round the half-cleared table, / sitting there, but strangers, our fussy notes shuffled, / lying at random” (vv. 4-6). Infine, poiché ogni tentativo di comunicazione è fallito, viene meno anche lo scopo ultimo del viaggio intrapreso dai protagonisti del testo, che rimangono incerti sulla riuscita e sugli effetti della propria impresa: “We made the long journey / to deliver the gesture, but who has noticed us?” (vv. 6-7).

La manifestazione alla luce della luna e la successiva scomparsa nell’ombra di queste creature senza nome – potrebbero essere gatti, come suggerisce il titolo, ma anche spiriti – è un evento che lascia presumere l’esistenza di un’apertura nella barriera che divide due mondi diversi, e la presenza, dunque, di una soglia. La struttura della poesia stessa riflette questa ripartizione spaziale: i due spazi vuoti che separano le tre strofe, di tre versi ciascuna, rappresentano i confini che racchiudono le due realtà vicine, in mezzo alle quali sta lo spazio ulteriore del margine, rappresentato dalla strofa centrale. Ma più di ogni altra cosa, ciò che conferisce alla poesia la sua natura liminale è l’atmosfera enigmatica, costruita attraverso l’incendere di una sintassi zoppicante, l’accumulo progressivo di immagini descritte soltanto a metà, e l’insinuazione finale di un dubbio che non viene mai risolto: “but did the cats eat it?” (v. 9).

La domanda che conclude la poesia e che viene lasciata in sospeso situa “The Cat Dinner” in un altro margine, quello delle creature fantastiche e degli spiriti, che popolano i miti, le leggende, e i racconti del folklore, e alimentano una tradizione piena di superstizioni. Il titolo, come si è detto, evoca il gatto quale animale sfuggevole e misterioso, che caccia e si ciba durante la notte; il gatto, in particolare se di colore nero, è anche un animale che, nella tradizione folkloristica e fiabesca, è usualmente associato alle streghe e a cattivi auspici, ed è il protagonista di numerose pratiche superstiziose. Ma poiché dal testo non possiamo dedurre se siano stati davvero dei gatti a mangiare gli avanzi della cena, rimane aperta la possibilità, suggerita anche nella poesia, che il cibo sia stato consumato dagli spiriti, ai quali è riservata una tradizione superstiziosa molto specifica: “Like the food left outside for visiting spirits / which is gone the next morning” (vv. 8-9). Torna in gioco, dunque, il rituale e il ruolo che esso ricopre, come ha affermato Ní Chuilleanáin stessa, nella qualificazione dello spazio. La cucina e, più precisamente, la tavola sono luoghi dove si celebrano atti religiosi – i pasti – e in cui si riuniscono tanto gli uomini quanto gli spiriti dei defunti e persino le divinità (Deonna, Renard 1994 [1961], 31-35). Nell’antica

Roma, per esempio, gli spiriti degli antenati, che divennero poi i Lari, le divinità domestiche e del focolare, avevano un loro posto d'onore intorno alla mensa e ad essi erano dedicate molte usanze relative al cibo e alle maniere da utilizzare intorno alla tavola: era proibito spegnere la lampada e spazzare il pavimento dopo i pasti, e si doveva lasciare sempre qualcosa sulla tavola, perché gli spiriti potessero nutrirsi (84-87).

Naturalmente, il richiamo alle tradizioni del passato è funzionale, nella poetica di Ní Chuilleanáin, alla costruzione di una tradizione nuova, o, perlomeno, a una riformulazione di quella preesistente, in particolare, come abbiamo visto, per quanto riguarda il ruolo della donna e dei personaggi femminili nella letteratura. Nella ricerca di un posto che appartenga alle donne nella storia letteraria, sia come autrici che come personaggi, la questione dello spazio fisico da loro occupato – sia esso lo spazio dedicato al rito e alla tradizione, o quello in cui si svolgono le azioni della vita di tutti i giorni – assume un'importanza cruciale. Tale rivendicazione è necessaria perché la donna possa far sentire la propria voce in ambienti dove canonicamente non è mai stata presente; tuttavia, ciò comporta la nascita di una nozione secondo cui la donna può raggiungere la libertà d'espressione soltanto dopo "essersi fatta spazio", ossia dopo essersi impadronita di uno spazio ormai vuoto, che non può dunque contribuire, come invece dovrebbe, alla costruzione della sua identità (Collins 2009, 142). È per questo che è interessante vedere come nella poesia "Space", al contrario di quanto ci aspetteremmo, la protagonista sia proprio alla ricerca di uno spazio vuoto:

She has looked for a space, empty so she can grow,
and three dimensions seemed enough. The room
contains her, the white ceramic tiles visible
beyond the archway, where the low door thrown open
swings: all is void, and the packed stuff
menacing her for months in toppling stacks
is cleared and abandoned
– just
then without warning
down on the river
the ship that lay moored
for three whole days, its
temporary lights,
empty decks shining,
begins its journey
again, silently,
stiffly almost, down
to where the river
spreads wide and smooth
open to the tides
and slips off – smaller –
out on the channel.
(Ní Chuilleanáin 2019, 48)

L'iniziale sorpresa per l'apparente cambio di rotta sul piano ideologico viene tuttavia vanificata dall'immediata spiegazione sul perché la protagonista abbia fatto questa scelta: "empty so she can grow" (v. 1). Il vuoto, allora, appare necessario per favorire una crescita personale; eppure i versi successivi sembrano ribaltare ancora una volta le nostre aspettative: "three dimensions

seemed enough. The room / contains her” (vv. 2-3). A una prima lettura, le tre dimensioni cui il testo fa riferimento bastano a far sentire il lettore, così come la protagonista, a suo agio; tante sono, d'altronde, le dimensioni che l'essere umano è in grado di concepire. Ciononostante, poiché lo scopo della poesia è proprio quello di andare al di là della realtà percepibile attraverso i cinque sensi, si intuisce un certo senso di instabilità, dato dall'espressione “seemed enough”, di cui bisogna notare il verbo al passato – tre dimensioni erano sufficienti precedentemente, ma, forse, ora potrebbero non esserlo più –, e dal verbo “contains”, che suggerisce l'esatto contrario di ciò che occorre alla protagonista per crescere. Questa rapida successione di pensieri contrastanti, che riflette in qualche modo il processo creativo, apre le porte all'esplorazione di spazi e concetto che trascendono l'umana comprensione.

Ecco che, infatti, appare il varco che conduce la poetessa, il personaggio e il lettore al di là: “beyond the archway, where the low door thrown open / swings” (vv. 4-5). L'apertura, che si trova alla metà precisa dei primi sette versi – separati dai seguenti da un'interruzione sintattica e grafica –, permette alla poesia di oltrepassare la soglia che divide la realtà dal mondo dell'oltre, in cui tutte le immagini che abbiamo già incontrato vengono amplificate: “empty” (v. 1) si trasforma in “void” (v. 5), “contains” (v. 2) viene intensificato da “packed” (v. 5), e il sentimento positivo del primo verso, ispirato dalla voglia di crescere in uno spazio incontaminato dalla presenza altrui, è sostituito da un minaccioso senso di abbandono: “all is void, and the packed stuff / menacing her for months in toppling stacks / is cleared and abandoned” (vv. 5-7). Finché, alla fine del settimo verso, con un'unica parola separata da tutte le altre e sospesa nella pagina, non si incontra una pausa che stravolge improvvisamente la prospettiva, ponendo il lettore di fronte a una scena completamente diversa: “– just / then without warning / down on the river” (vv. 7-9). Il paesaggio che, al di là della soglia, si apre sotto i nostri occhi – in cui si scorgono le effimere luci di una nave e i suoi ponti scintillanti – trasmette una sensazione di calma e tranquillità, che arresta il precipitoso accumularsi di negatività che si avvertiva nei versi precedenti. L'esplorazione del sé, impossibile, nella prima parte del testo, per la presenza di pareti e mattonelle, pur incentivata dall'apertura del varco, si riflette, in questa seconda parte, nella silenziosa partenza della nave lungo il fiume, verso il suo delta e fino all'immensa distesa del mare, sinonimo di conoscenza e possibilità.

5. Un duetto poetico: “The Informant” e “An Informant”

La nave e il varco quali simboli privilegiati del viaggio e della necessità di esplorare realtà diverse, siano esse lontanissime o immediatamente accessibili, compaiono anche in “An Informant” (sempre appartenente alla raccolta *The Mother House*), che, oltre a riprendere il tema del margine e dell'attraversamento della soglia, condivide alcune caratteristiche – tra cui il titolo, che differisce solo per l'articolo – con un'altra poesia di Ní Chuilleanáin, apparsa molti anni prima in *The Magdalene Sermon*, intitolata “The Informant”. Questo testo meno recente, che a una prima lettura risulta alquanto enigmatico, si rivela un'elaborata costruzione sull'elemento chiave della soglia fra mondi diversi, intorno a cui si realizzano inoltre molteplici opposizioni, sociali, temporali, sensoriali:

Underneath the photograph
of the old woman at her kitchen table
with a window beyond (fuchsias, a henhouse, the sea)
are entered: her name and age, her late husband's occupation
(a gauger), her birthplace, not here
but in another parish, near the main road.
She is sitting with tea at her elbow

and her own fairy cakes, baked that morning
 for the young man who listens now to the tape
 of her voice changing, telling the story,
 and hears himself asking,
Did you ever see it yourself?
 Once I saw it.
Can you describe it? But the sound
 takes off like a jet engine, the machine
 gone haywire, a tearing, an electric
 tempest. Then a stitch of silence.
 Something has been lost, the voice resumes
 quietly now,
 The locks
 forced upward, a shift of air
 pulled over the head. The face bent
 and the eyes winced, like craning
 to look in the core of a furnace.
 The man unraveled
 back to a snag, a dark thread.

Then what happened?
 The person disappears.
 For a time he stays close by and speaks
 in a child's voice. He is not seen, and
 you must leave food out for him, and be careful
 where you throw water after you wash your feet.
And then he is gone?
 He is gone after a while.

*You find this more strange than the yearly miracle
 of the loaf turning into a child?*
 Well, that's natural, she says,
 I often baked the bread for that myself.
 (Ní Chuilleanáin 2020, 140-141, italics in original)

I primi tre versi del componimento denotano immediatamente una sorta di straniamento dalla realtà e un capovolgimento della prospettiva, attraverso l'annidarsi di immagini dentro altre immagini, che diventano mano a mano più remote nel tempo e nello spazio. La descrizione inizia con una fotografia – uno dei frequenti riferimenti al mondo moderno che troviamo nelle poesie di Ní Chuilleanáin, – che ritrae una vecchia donna seduta al tavolo della cucina, la cui finestra si affaccia su un aldilà in cui si intravedono fiori, un pollaio, e il mare. La dispersione del contesto poetico, già creata di per sé dalla presenza della fotografia – indicata da Ní Chuilleanáin come “a very inadequate representation of the woman” (Nordin 2002-2003, 81) –, viene ampliata tanto da raggiungere con lo sguardo un'inconcepibile vastità cosmica. Inoltre, la fotografia rappresenta qui la prima occorrenza della simbologia della soglia: il presente della poesia è rimosso dal suo stesso oggetto, che rimane invece nel passato. Tutti i protagonisti che compaiono all'interno del componimento sono contemporaneamente presenti e assenti (Faragó 2009, 302).

La sequenza che determina questa distorsione spazio-temporiale, tuttavia, non si esaurisce con questi versi, ma anzi si protrae nei successivi tre attraverso l'introduzione di informazioni salienti che riguardano la donna, fornendo qualche indizio sul contesto che il lettore si trova

ad osservare: “her name and age, her late husband’s occupation / (a gauger), her birthplace, not here / but in another parish, near the main road” (vv. 4-6). Tutto ciò che riguarda la donna è connotato dalla lontananza e dall’alterità: “her late husband”, “not here”, “another”, “near”; si tratta quindi di una figura che possiamo osservare, tramite lo sguardo dell’altro personaggio presente sulla scena, solo perifericamente (Faragó 2009, 302). Non può sfuggire, inoltre, un altro importante elemento che segnala la presenza della soglia, ossia il mestiere del marito defunto, “gauger” – un agente del dazio, una sorta di ispettore di dogana.

Nell’ultima parte della prima strofa troviamo finalmente un chiarimento sulla situazione: stiamo osservando un giovane uomo che ascolta una registrazione della voce della donna che abbiamo già incontrato. Spiegandosi, tuttavia, la poesia si complica ancora di più. Infatti, attraverso una piccola spia lessicale, che indica comunemente un oggetto del tutto normale – “*fairy cakes*” (v. 8, enfasi mia) –, il lettore viene introdotto nell’ambito principale della poesia, ovvero quello fiabesco e folklorico. Nei versi successivi, dunque, si sviluppa un alternarsi di domande e risposte relative a eventi sovrannaturali pressoché impossibili da rievocare, gettando dubbi anche sulla natura della donna intervistata, la cui figura può essere interpretata come quella di una moderna strega (Batten 2007, 6).

Lo scambio di informazioni tra i due protagonisti, che ora sappiamo essere una vecchia donna e un giovane uomo, fa sì che si vengano a creare delle forti contrapposizioni e ambiguità di varia natura. In primo luogo, possiamo osservare l’opposizione tra maschile e femminile, dalla quale ha origine il componimento: non è tanto l’evento sovrannaturale in sé a essere rilevante, quanto la relazione tra chi ne possiede la conoscenza – ossia, la donna – e chi vuole appropriarsi di tale conoscenza per ridurla in qualche modo a una forma facilmente gestibile, attraverso strumenti che non sono in grado di contenerla – l’uomo (Haberstroh 1994, 64). In secondo luogo, troviamo la contrapposizione tra vista e udito: la sequenza dei versi a cavallo tra la fine della prima strofa e l’inizio della seconda (vv. 12-16) ne è una magistrale rappresentazione. Il giovane sente la propria voce chiedere alla donna se abbia mai assistito al fenomeno, rappresentato enigmaticamente da un semplice “it” – “*Did you ever see it yourself?*” (v. 12) –, ma nel momento in cui la donna si accinge a descrivere l’apparizione, il registratore si rompe e quella sezione dell’intervista va perduta per sempre: “*Can you describe it? But the sound / takes off like a jet engine, the machine / gone haywire, a tearing, an electric / tempest*” (vv. 13-16). Come abbiamo già visto succedere in altri testi di Ní Chuilleanáin, il suono prende il posto dell’immagine e rovescia violentemente il contesto sensoriale precedentemente introdotto, portando in questo caso all’assoluto silenzio: “*Then a stitch of silence*” (v. 16). Potremmo quindi aggiungere l’opposizione tra il passato della conversazione registrata e il presente della registrazione ascoltata; tra la naturalezza dell’interazione umana e l’artificialità dello strumento elettromagnetico; tra la vita e la morte – questa era, dopotutto, la vera natura del fenomeno di cui la donna è testimone (Villar-Argáiz 2017, 228) –, tra il sovrannaturale per così dire “naturale” e l’altrove del mondo religioso, che appare nell’ultima strofa dietro all’immagine dello “*yearly miracle / of the loaf turning into a child*” (vv. 31-32).

Vale la pena indulgere anche su un altro elemento che genera un’irrisolvibile ambiguità. Sebbene, secondo quanto afferma Ní Chuilleanáin, si possa supporre che l’informatore a cui si riferisce il titolo della poesia, “The Informant”, sia la donna (Haberstroh 1994, 64; Nordin 2002-2003, 81), il modo in cui il componimento è costruito potrebbe suggerire altrimenti. In effetti, l’ “informant” – parola già di per sé ambigua – potrebbe rappresentare anche il giovane che raccoglie racconti del folklore, oppure l’uomo del racconto che ha vissuto sulla propria pelle gli effetti dell’apparizione, o addirittura il registratore stesso, che custodirà dentro di sé il segreto senza mai più rivelarlo al mondo esterno (Faragó 2009, 303). Il silenzio del registratore,

che dimostra la qualità ineffabile di certe verità altre e aliene alla nostra esperienza, è un'indicazione di un'altra caratteristica della produzione di Ní Chuilleanáin, ossia l'importanza della segretezza, dell'indiscernibilità (Holdridge 2007, 115).

Questo elemento è quello che si lega in maggior misura alla dimensione del sacro, della natura e del mito – mondi che forse appartengono ad ambiti distinti ma che rappresentano ciascuno un tipo di altrove, di aldi là rispetto all'umano. La comunicabilità di un'informazione è direttamente connessa alla sua esistenza storica; di conseguenza, laddove è impossibile comunicare – come succede, a dispetto del suo titolo, in “The Informant” – la storia, con tutti i suoi canoni e preconcetti, viene la storia stessa cancellata, il che porta a un avvicinamento a quei mondi altri che la poesia tenta instancabilmente di svelare e alla vera realtà delle cose (119). Stabilito questo, diventa chiaro il motivo per cui la produzione di Ní Chuilleanáin sia piena di varchi, soglie e confini da attraversare, e perché questa poesia in particolare, che affronta il tema dell'alterità su molteplici fronti, prenda la sua specifica forma. Per poter partecipare a ciò che accade nel componimento il lettore deve necessariamente attraversare più soglie di natura diversa: la fotografia, il nastro elettromagnetico, il racconto della donna; tutti questi elementi rappresentano i gradi di mediazione esistenti tra ciò che è accaduto e chi sta leggendo la poesia. La presenza consecutiva di questi spazi liminali fa sì che in “The Informant” venga a crearsi uno spazio ulteriore che esiste tra due confini, in sospeso fra due mondi, e che Arnold Van Gennep ha definito *margine* (1981, 16). Ogni volta che oltrepassiamo una di queste soglie, ci troviamo proprio in un margine, in un altrove rispetto allo spazio che occupavamo precedentemente, e con noi, anche gli stessi personaggi si trovano ad occupare quella serie di spazi liminali che, stratificandosi, costituiscono la struttura portante del componimento.

Ritornando a *The Mother House* e alla poesia “An Informant”, vediamo come tematiche simili e affini riaffiorino a distanza di molti anni nell'espressione poetica dell'autrice:

When I asked her about the fate of the mission ship
sent away so many years ago
(and we knew then they'd be lucky to make land)
I could see she knew. She couldn't stop talking,
but her words sounded foreign.
I heard her sigh at last, taking off her gloves,
then silently picking up one of the lamps,
and she moved to the front door.
It was stiff, it hadn't been opened
since the last visit of the Vicar Forane,
but we found the key and pulled it wide.
She laid the lamp down in the doorway
and looked along the broad walk, to the gate
that is a roofed arch, with an alcove
intended for laying down a coffin,
so the bearers could take a rest. Sighing,
lifting the lamp, she carried it down there,
and I understood the words she used,
and what she wanted, for the action
to be complete. That we would leave it
there in the archway until the oil was spent
and the lamp died of its own accord.

The flame that had flickered pale in the daylight
 shone steadily in the deep shade of the arch.
 This is the short form, she said, we must
 do this at least. This much we owe their names.
 (Ní Chuilleanáin 2019, 56)

La prima e più evidente similitudine che intercorre tra questo testo e quello analizzato precedentemente è il fatto che entrambi si sviluppano a partire da una conversazione, che nel caso di “The Informant” assume il carattere più formale dell’intervista. Il dettaglio fondamentale e condiviso, indipendentemente dal registro adottato, è la presenza di uno scambio tra due personaggi, durante il quale vengono prima poste delle domande e poi fornite delle risposte; questo tipo di struttura porta in primo piano, in entrambe le poesie, il problema dell’efficacia della comunicazione e dell’intervento del silenzio laddove la comunicazione fallisce. In “The Informant”, infatti, abbiamo visto come, nel momento in cui la vecchia donna intervistata dal giovane dovrebbe accingersi a descrivere l’evento sovrannaturale di cui è stata testimone, la parola non sia più uno strumento efficiente e venga immediatamente sostituita dal silenzio: “*Can you describe it? But the sound / takes off like a jet engine, the machine / gone haywire, a tearing, an electric / tempest. Then a stitch of silence*” (Ní Chuilleanáin 2020, 140, vv. 13-16). In “An Informant”, possiamo notare una simile successione di eventi: inizialmente, dopo che la domanda è stata posta – “When I asked her about the fate of the mission ship” (v. 1) –, l’interlocutrice risponde, ma le sue parole non bastano a comunicare ciò che sa – “I could see she knew. She couldn’t stop talking, / but her words sounded foreign” (vv. 2-3) –, ed è allora che il mezzo di comunicazione tra i due personaggi cambia natura e, dalla lingua parlata, passa prima al segno e poi al silenzio: “I heard her sigh at last, taking off her gloves, / then silently picking up one of the lamps” (vv. 6-7, enfasi mia).

Nello sviluppo della narrazione, in “An Informant”, a questa nuova strategia comunicativa si aggiunge un ulteriore dettaglio, che collega il testo a un altro tema importante, affrontato anche in “The Informant”, ovvero quello del rito e della ritualità. Infatti, il testo presente prosegue con un verso che mette in risalto il valore significativo dell’azione e del gesto rituale: “and she moved to the front door” (v. 8). La sequenza successiva, che copre più della seconda metà della prima strofa, descrive una lunga serie di gesti che potremmo identificare come la descrizione dei passaggi di un rituale. Una sequenza simile, benché molto più breve, appare anche in “The Informant”, quando la donna descrive cosa accade e come ci si deve comportare nel caso in cui l’evento sovrannaturale abbia luogo: “The person disappears. / For a time he stays close by and speaks / in a child’s voice. He is not seen, and / you must leave food out for him, and be careful / where you throw water after you wash your feet” (vv. 25-29). Questo tipo di rituale è legato alle tradizioni folkloristiche, mentre nel testo di “An Informant”, il contesto si avvicina di più a quello religioso, che tuttavia non è assente in “The Informant”; ma, indipendentemente dall’origine e dallo scopo del rituale, ciò che risulta fondamentale è la presenza del rituale stesso, qualunque sia la sua forma.

Inoltre, vale la pena notare che, anche nel testo di “The Informant”, le norme ritualistiche relative all’interazione con le creature che popolano il mondo dell’oltre sono legate al cibo, come si è visto in “The Cat Dinner”, e stabiliscono chiaramente una distinzione tra le due diverse realtà: il cibo deve essere lasciato fuori, e si deve prestare attenzione a dove si svolgono determinate azioni. Tale delimitazione presuppone quindi l’esistenza di una soglia, cioè la linea che divide il mondo degli esseri umani dal mondo sovrannaturale, e di un margine, ossia dello spazio limitato in cui il sovrannaturale si manifesta. In “An Informant”, la presenza di questo margine è segnalata nuovamente dal varco che funge da tramite tra il mondo dei vivi e il mondo dei morti:

“to the gate / that is a roofed arch, with an alcove / intended for laying down a coffin, / so the bearers could take a rest” (vv. 13-16). Come si è sottolineato più volte, questo tipo di limite non è un’entità monodimensionale, una semplice linea, ma occupa uno spazio ben preciso, dunque tridimensionale, che, tuttavia, non sottostà alle stesse regole della realtà; è proprio in questo spazio, in cui anche la luce del giorno sembra svanire del tutto sotto un’ombra più intensa del normale, che il rituale raggiunge il suo culmine: “The flame that had flickered pale in the daylight / shone steadily in the deep shade of the arch” (vv. 23-24). Una volta portata a termine la sequenza dei gesti necessari, la parola torna ad essere uno strumento funzionale alla comunicazione; dopo aver compiuto tutte le azioni di tipo gestuale – “she moved” (v. 8), “She laid” (v. 12), “she carried” (v. 17) –, l’interlocutrice ha finalmente la certezza di essere compresa – “and I understood the words she used” (v. 18) – e, dunque, non solo può utilizzare la lingua, ma può dedicarla ai nomi – le parole fondamentali della comunicazione tra esseri umani – degli altri: “This is the short form, she said, we must / do this at least. This much we owe their names” (vv. 25-26).

Riferimenti bibliografici

- Allen Nicholas (2007), “‘Each Page Lies Open to the Version of Every Other’: History in the Poetry of Eiléan Ní Chuilleanáin”, *Irish University Review* 37, 1, Special Issue on Eiléan Ní Chuilleanáin, 22-35.
- Batten Guinn (2007), “‘The World Not Dead After All’: Eiléan Ní Chuilleanáin’s Work of Revival”, *Irish University Review* 37, 1, Special Issue on Eiléan Ní Chuilleanáin, 1-21, <<https://www.jstor.org/stable/25517332>> (05/2025).
- Benjamin Walter (2014), *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di Renato Solmi, Torino, Einaudi.
- Collins Lucy (2009), “Architectural Metaphors: Representations of the House in the Poetry of Eiléan Ní Chuilleanáin and Vona Groarke”, in Scott Brewster, Michael Parker (eds), *Irish Literature Since 1990: Diverse Voices*, Manchester, Manchester UP, 142-159.
- (2015), *Contemporary Irish Women Poets. Memory and Estrangement*, Liverpool, Liverpool UP.
- Deonna Waldemar, Renard Marcel (1994 [1961]), *A tavola con i Romani. Superstizioni e credenze conviviali*, trad. di Marina Fratnik, Parma, Pratiche.
- Faragó Borbála (2007), “‘Alcove in the Wind’: Silence and Space in Eiléan Ní Chuilleanáin’s Poetry”, *Irish University Review* 37, 1, Special Issue on Eiléan Ní Chuilleanáin, 68-83.
- (2009), “‘The Informant’, Eiléan Ní Chuilleanáin”, *Irish University Review* 39, 2, Special Issue: Poems that Matter 1950-2000, 301-309.
- Graham Kevin (2022), “Love”, in Peter Fallon (ed.), *Second Voyages. Writers on Poems by Eiléan Ní Chuilleanáin*, Loughcrew, The Gallery Press, 147-148.
- Haberstroh P.B. (1994), “An Interview with Eiléan Ní Chuilleanáin”, *The Canadian Journal of Irish Studies*, 20, 2, 63-74.
- (2007), “The Architectural Metaphor in the Poetry of Eiléan Ní Chuilleanáin”, *Irish University Review* 37, 1, Special Issue: Eiléan Ní Chuilleanáin, 84-97.
- Holdridge Jefferson (2007), “‘A Snake Pouring over the Ground’: Nature and the Sacred in Eiléan Ní Chuilleanáin”, *Irish University Review* 37, 1, Special Issue on Eiléan Ní Chuilleanáin, 115-130.
- Johnston Dillon (1997), “‘Our Bodies’ Eyes and Writing Hands’: Secrecy and Sensuality in Ní Chuilleanáin’s Baroque Art”, in Anthony Bradley, M.G. Valiulis (eds), *Gender and Sexuality in Modern Ireland*, Amherst, University of Massachusetts Press in cooperation with the American Conference for Irish Studies, 187-211.
- Mazzullo Conci (2022), “Meeting Through/In Languages. Q&A with Eiléan Ní Chuilleanáin about *The Mother House*”, *Studi irlandesi. A Journal of Irish Studies* 12, 217-224, doi: 10.13128/SIJIS-2239-3978-13748, (05/2025).
- Ní Chuilleanáin Eiléan (2001), *The Girl Who Married the Reindeer*, Loughcrew, The Gallery Press.
- (2019), *The Mother House*, Loughcrew, The Gallery Press.

- (2020), *Collected Poems*, Loughcrew, The Gallery Press.
- Ní Churreáin Annemarie (2022), “A Journey”, in Peter Fallon (ed.), *Second Voyages. Writers on Poems by Eiléan Ní Chuilleanáin*, Loughcrew, The Gallery Press, 144-145.
- Nordin I.G. (2001), “‘And / A Green Leaf of Language Comes Twisting Out of Her Mouth’: Eiléan Ní Chuilleanáin and the Quest Theme”, *Irish University Review* 31, 2, 420-430.
- Nordin I.G. (2002-2003), “The Weight of Words: An Interview with Eiléan Ní Chuilleanáin”, *The Canadian Journal of Irish Studies* 28, 2 - 29, 1, 74-83.
- Sarbin Deborah (1993), “‘Out of Myth into History’: The Poetry of Eavan Boland and Eiléan Ní Chuilleanáin”, *The Canadian Journal of Irish Studies*, 19, 1, 86-96.
- Sirr Peter (1995), “‘How things begin to happen’: Notes on Eiléan Ní Chuilleanáin and Medbh McGuckian”, *The Southern Review*, 31, 3, 450-467, <<https://www.proquest.com/scholarly-journals/how-things-begin-happen-notes-on-eiléan-ní/docview/1291559574/se-2>> (05/2025).
- Svevo Italo (1997 [1923]), *La coscienza di Zeno*, Milano, Mondadori.
- Van Gennep Arnold (1981 [1909]), *I riti di passaggio*, trad. di M.L. Remotti, Torino, Bollato Boringhieri.
- Vernant Jean-Pierre (1987 [1985]), *La morte negli occhi. Figure dell’altro nell’antica Grecia*, trad. di Caterina Saletti, Torino, Bollato Boringhieri.
- Villar-Argáiz Pilar (2017), “‘Poetry Is a Form in Which You Never Have to Say More than What You Mean’: An Interview with Eiléan Ní Chuilleanáin”, *Irish University Review* 47, 2, 222-233.