

## *Condensating into vivid portraits: l'intertestualità nascosta nella poesia di Medbh McGuckian*

Gioia Gamerra

Università di Firenze (giowart@yahoo.it)

Keywords: McGuckian, poetry, intertextuality, place/s, Northern Ireland

Fin dalle prime raccolte, la poesia di Medbh McGuckian è stata accusata di oscurità eccessiva e di un gusto per il difficile per la sua non-linearità che, secondo alcuni, tende a ridurre e a indebolire la sua forza comunicativa. Kevin McEaney, per esempio, sottolinea come, a partire dal primo volume della poetessa di Belfast, *The Flower Master* (1982), la «sheer energy and intoxication of her inspired rhetoric tends in its choice of diction and dense imagery to obscure and create unnecessary confusions»<sup>1</sup>.

McGuckian stessa si dichiara consapevole delle difficoltà interpretative che i lettori delle sue poesie devono in qualche modo affrontare. Ammette infatti che «[she] began to write poetry so that nobody would read it. [...] Even the ones who read it would not understand it, and certainly no other poet would understand it»<sup>2</sup>. In un'altra occasione McGuckian collega questo aspetto della sua poesia all'aver trascorso la sua vita a Belfast, sottolineando così l'influenza della città sui suoi versi: «My life has been – well living here [Belfast] has been – pretty unliveable. So you wouldn't expect the poetry to be anything else but awkward»<sup>3</sup>. La difficoltà e l'oscurità delle sue poesie deriva quindi, almeno in parte, dalle sue esperienze nel Nord, esperienze che sono alla base di una complessità emotiva di fondo:

[...] the kind of poems that I write are not simple, they are not on one level, they are not just about one person, or one event, or one experience. [...] I have always so many conflicting feelings. I don't always feel that I've sorted them out fully. For me it's all like moral balancing acts<sup>4</sup>.

Da queste parole emerge come alla sua poesia sia attribuito quasi un potere morale e terapeutico: il suo fine è quello di indicare un equilibrio emotivo non ancora raggiunto e di accordare, soprattutto a livello personale, quei sentimenti contrastanti che l'autrice prova e che i suoi testi comunicano. Nonostante McGuckian non esiti a dichiarare e, anzi, a sottolineare la difficoltà delle sue poesie, la poetessa sposta spesso l'accento sulla finalità più 'emozionale' che intellettuale delle sue opere. Durante una recente intervista McGuckian insiste proprio su questo aspetto:

I don't care so much about being understood now, but I want to give pleasure. [...] poetry helps me to understand my life anyway: it helps me to clarify a lot of very complex attitudes and positions and meanings<sup>5</sup>.

Con queste parole McGuckian, oltre a fornire al lettore un'importante informazione circa la finalità della poesia, sottolinea di nuovo il potere 'chiarificatore' e, in un certo senso, terapeutico dei suoi testi<sup>6</sup>.

Talvolta il piacere della lettura è 'soffocato' da un tentativo di comprensione del senso che spesso non è immediato e appare persino inafferrabile. Sebbene sia veramente complesso interpretare questi testi, non ho mai pensato che potessero essere in qualche modo non-comunicativi. Al contrario credo che le poesie di McGuckian delineino e 'trasmettano' fin da una prima lettura un'immagine, o una serie di immagini, e delle sensazioni ben precise; in questo senso la sua poesia è immediata e diretta. Certo, al momento di 'sciogliere' ogni immagine e ogni verso, le cose si complicano notevolmente. I testi sono semanticamente tanto stratificati che ogni interpretazione appare essere personale e soggettiva. Ogni poesia è volutamente ambigua e spesso la lettura critica può evidenziarne solo un aspetto, trovandosi nell'incapacità di cogliere la sua poliedricità semantica. La generosità intellettuale e la gentilezza di McGuckian nel concedere interviste e nel fornire spiegazioni ha, comunque, alleviato la difficoltà interpretativa di gran parte della critica, e, in particolare, la mia<sup>7</sup>. Inoltre è tale l'insistenza di McGuckian sul valore personale delle sue poesie e sull'importanza formativa che le sue esperienze nell'Irlanda del Nord hanno avuto sulla sua scrittura, che mi sembra appropriato considerare, prima di ogni analisi, i suoi ricordi o le sue dichiarazioni poetiche.

Questo non vuol dire dare delle sue poesie un'interpretazione meramente biografica. Nella lunga citazione che segue, infatti, McGuckian indica due livelli di 'avvicinamento' alle sue opere: da una parte il proprio, quello di scrittrice, che non può e non deve prescindere dalla coscienza che «[her] work is almost totally autobiographic»<sup>8</sup>, e dall'altra quello del lettore che, non solo non deve, ma neanche può essere totalmente a conoscenza del *background* di ogni testo. Per esempio, a proposito della spazialità, che è un elemento centrale in tutta la sua opera poetica, McGuckian afferma:

If I go to a place, I will write a poem about it but it may not be what other people would write. Nobody would know from the poem that that was where I had been. I mean when I pick up the poem I know who it was for; each poem is associated with a person or a place or an event or a time. It's a very specific occasion but only for me. If the poem said what this is, I just feel that it wouldn't mean enough to other people if I kept saying "this is so very specific"<sup>9</sup>.

Insistendo sulla relazione tra scrittura e esperienza personale la poetessa si riferisce qui anche all'importanza di alcuni spazi, di alcuni «places» all'interno delle proprie poesie. È possibile estendere quest'affermazione anche all'influenza di determinati «places» testuali, o meglio intertestuali: McGuckian sovente si appropria, all'interno delle proprie poesie, di luoghi testuali di altre opere artistiche la cui provenienza rimane misteriosa per il lettore. A mio avviso questa caratteristica è stata molto sottovalutata e poche 'voci' critiche si sono

soffermate sull'intertestualità delle sue poesie, che invece offre spesso chiavi interpretative assolutamente necessarie, nonché una stratificazione semantica la cui portata estetica è, credo, imprescindibile<sup>10</sup>.

## 1

## Un'intertestualità da scoprire

Nel suo modo di ricorrere a procedimenti intertestuali, la poesia di McGuckian si differenzia notevolmente da quella delle voci poetiche maschili a lei contemporanee e, anche in questo caso, si pone su un piano di oscurità maggiore. Molti testi, infatti, sebbene costruiti e costituiti da una fitta trama di riferimenti e di citazioni, nascondono questa loro qualità. Solo il lettore che conosce il testo di origine può scoprire come questo sia alla base della poesia di McGuckian.

In *Captain Lavender* (1994), per esempio, *The Aisling Hat* traduce e 'mischia' come in un *puzzle* ben undici saggi di Osip Mandel'stam<sup>11</sup>. Questo testo esemplifica anche il confine, talvolta non così evidente, che separa la citazione dal plagio. Se è vero che, per quanto riguarda McGuckian, il suo uso 'rischioso' dei procedimenti intertestuali ha un fine artistico, è anche vero che esso costituisce comunque un caso-limite, almeno tra i poeti contemporanei dell'Irlanda del Nord. Quello che allontana la citazione dal plagio è la capacità di rielaborazione di McGuckian. Il suo comporre è, almeno in questa poesia, veramente originale: l'autrice riesce, citando quasi fedelmente alcuni passi dai saggi di Mandel'stam, ad adattarli al tema personalissimo del suo testo che tratta la morte del padre. A questo proposito McGuckian afferma: «I did not take from [Mandel'stam's] poems but hoped to impose my rhythm on his prose to produce a different and, to my mind, original poetry»<sup>12</sup>. La volontà di comporre un lavoro originale è quindi palese. È vero che la fonte mandelstamiana non è dichiarata ed è identificabile solo da chi conosce il testo originale, ma ciò non è sufficiente a motivare un'accusa di plagio, sebbene sia innegabile che la poetessa non paghi del tutto il proprio debito letterario all'artista russo<sup>13</sup>. Almeno un esempio è necessario per mostrare come McGuckian si 'appropri' di Mandel'stam. L'inizio di *The Aisling Hat* recita:

October – you took away my biography –  
I am grateful to you, you offer me gifts  
For which I have still no need (vv. 1-3).

Secondo Shane Murphy è possibile identificare la fonte di queste parole in uno scritto dell'artista russo:

The *October* Revolution could not but influence my work since *it took away my 'biography'*, my sense of individual significance. *I am grateful to it*, however, for once and for all putting an end to my spiritual security and to a cultural life supported by

unearned cultural income. [...] I feel indebted to the Revolution, but *I offer it gifts for which it still has no need*<sup>4</sup>.

McGuckian riesce a stravolgere il senso di queste parole intervenendo sui pronomi personali. Non solo «it», che in Mandel'stam indica «The October Revolution», diventa sempre «you», che si riferisce al padre dell'Io, ma, al v. 3, non è l'Io ad aver offerto «gifts», doni immeritati come nel saggio mandelstamiano, ma, al contrario, ne diventa il ricevente. Allo stesso tempo parte del senso originario del testo è mantenuto, come avviene normalmente in una citazione. Le parole di Mandel'stam non possono non ricordare i sentimenti talvolta contrastanti che McGuckian, anche nelle interviste già citate, ha mostrato nei confronti della propria città e della 'rivoluzione' che vi è avvenuta. Da una parte un senso di insicurezza, talvolta di rabbia e di frustrazione, dall'altra una sorta di riconoscenza che la poetessa avverte nel momento in cui si rende conto dell'impossibilità di vivere e, soprattutto, di scrivere in un qualsiasi altro luogo<sup>15</sup>. Tutta la poesia è costruita in questo modo<sup>16</sup>. I doni che Mandel'stam sente di aver dato alla rivoluzione di ottobre diventano, qui, il dono immateriale che il padre, morendo, ha lasciato alla figlia: un insegnamento morale e forse anche ideologico («a way of looking at death»), di cui avrà bisogno in futuro. Questo procedimento intertestuale è efficace e originale. Il tono autobiografico che McGuckian usa dichiarando apertamente la propria identificazione con l'Io poetico, si accompagna ad un prestito quasi letterale, con le importanti differenze che abbiamo visto, da un testo molto 'lontano' di cui l'autrice si appropria cambiandone il senso. Anche il significato politico e sociale che connota per Mandel'stam il mese di ottobre viene eliminato: per chi è a conoscenza delle parole appena citate di McGuckian, ottobre è sì un periodo importante per la scrittrice, ma solo a livello personale<sup>17</sup> e non collettivo. Non secondario a mio avviso è anche il fatto che il *puzzle* intertestuale formato dalle parole dell'autore russo, potrebbe passare del tutto inosservato: solo ad uno studioso mandelstamiano la poesia potrebbe non apparire completamente 'originale'. Un altro elemento non meno importante da sottolineare è che l'intero testo poetico è costruito attarverso l'uso di parole ed espressioni tratte da ben undici scritti di Mandel'stam, che con cambiamenti minimi McGuckian adatta al testo poetico.

*The Dream-Language of Fergus*, testo che appartiene alla raccolta *On Ballycastle Beach* (1988), è organizzato in modo simile. Ciò sottolinea non solo la costante influenza esercitata da Mandel'stam, ma anche la ricorrente modalità intertestuale di McGuckian. Pure nel caso di questa poesia la scrittrice usa brani in prosa di Mandel'stam come in un *puzzle* il cui filo conduttore è ancora una volta un evento autobiografico: l'acquisizione del linguaggio da parte del terzo figlio, Fergus. L'elemento autobiografico è sottolineato da McGuckian stessa in un'intervista in cui afferma che il fatto che il bambino avesse imparato a parlare lo facesse sentire più lontano da lei:

[...] his learning to talk is a kind of weaning, so the pain of the poem [...] is the fact that the child's growing away from me, and I'm losing it. [...] I can't get the child back into me, I wouldn't want that. [...] The child has to grow. There is nothing I can do. No poem can return the child into a seed. I wouldn't want that. [...] It's a very womyby poem<sup>18</sup>.

Questa poesia così autobiografica e 'femminile' «is almost entirely constructed out of quotations from [Mandelstam's] essays», tratte soprattutto da *Conversation about Dante*, da *About the Nature of the World* e da *Notes about Poetry*<sup>19</sup>. Il lavoro di riappropriazione e riuso di materiale letterario in contesti diversi è, quindi, volto anche ad una definizione e riaffermazione dell'identità personale. Come avviene anche in altre poesie di McGuckian «the creative dissolution and reformation of identity is performed in culture by the perforation of meaning in language due to its re-appropriation in new contexts»<sup>20</sup>. Come in quelle di altri autori del Nord anche nelle sue opere i procedimenti intertestuali sono volti ad una ricerca di identità artistica e personale.

Un elemento però allontana la poesia di McGuckian da quella dei suoi contemporanei, ed è il fatto che per lei i testi di riferimento sono per lo più testi biografici o testi in prosa. Questa non è una scelta costante ed esclusiva, ma certamente dominante. Un volume come *Shelmalier* (1998), per esempio, è costellato da riferimenti a saggi e opere storiche sull'insurrezione degli United Irishmen contro gli inglesi che ha avuto luogo nel 1798. Questa 'presenza' è più «suggested» che «specific», e per McGuckian «reading about the Rebellion was just such an eye-opener»<sup>21</sup>. Nella raccolta tutto ciò che McGuckian ha letto a proposito del 1798 è trasformato e adattato al fine di descrivere e alludere ad aspetti molto lontani dal contesto originario, non ultimi i Troubles della seconda metà del Novecento e le altre grandi tragedie moderne come gli stermini avvenuti durante la seconda guerra mondiale. Qui i testi-fonte sono meno presenti rispetto ai casi precedentemente analizzati: si tratta di un'influenza costante ma meno diretta, almeno agli occhi del lettore. Forse, almeno per alcuni testi, sarebbe più corretto parlare di interdiscorsività, dato che il testo-fonte non è identificabile, ma sconosciuto o prodotto da una collettività. Frequenti sono le poesie che citano carceri e altri luoghi di segregazione, e non è facile risalire alla fonte che più ha contribuito alla stesura di questi versi. Celle e prigionieri possono rimandare tanto a descrizioni contenute in cronache ottocentesche, quanto ai diari dei reclusi degli anni '70-'80 del Novecento<sup>22</sup>. Questi testi mostrano anche l'importanza per McGuckian degli spazi liminari che frequentemente si ergono a dividere il 'fuori' dal 'dentro', lo spazio positivo, aperto, da quello negativo (v. qui «an iron gate», v. 6). Questi spazi non sono caratteristici solo della sua poesia ma anche di quella di molti autori nord-irlandesi a lei contemporanei.

Gli esempi su cui mi sono brevemente soffermata mostrano come nell'opera di McGuckian le modalità di 'fruizione intertestuale' di testi non

poetici, ma saggistici o documentari, varino considerevolmente. Quello che, a mio avviso, rimane costante è la sua volontà di rendere poetici testi in prosa che spesso non hanno un fine solo artistico. I suoi testi autobiografici in prosa, invece, sono costruiti come un continuo intreccio di allusioni, citazioni e traduzioni, e in questi casi la scrittrice non esita ad attingere da opere poetiche. Ricordando le sue parole è come se nelle sue poesie volesse trasformare in poetico ciò che non lo è, mentre i suoi testi in prosa spesso autobiografici come *Women Are Trousers* (2000), sono letteralmente composti da opere in versi di altri scrittori, da Ovidio ai grandi modernisti, come Joyce, passando per i romantici inglesi. Rispondendo ad una mia domanda sull'intertestualità delle sue poesie, McGuckian ha ribadito la sua preferenza per i testi non esclusivamente 'letterari':

In any life there may be only a few isolated poetic moments that you can yoke together. I would rarely use a novel or another book of poetry, unless in translation. My only regret is that most of the sources are by men, although I have used Winifred Gerin's biography of Emily Brontë. The poem I wrote about her was *Gigot Sleeves* which I hope condensed her personality into a vivid portrait<sup>23</sup>.

*Gigot Sleeves*, contenuta in *Marconi's Cottage* (1991), è molto interessante dal punto di vista intertestuale. L'ipotesto è costituito dalla biografia di Emily Brontë pubblicata da Winifred Gerin nel 1971<sup>24</sup>. Nella poesia di McGuckian non è presente nessun riferimento esplicito alla biografia e al personaggio di Emily Brontë. Eppure, seguendo le indicazioni della poetessa, ho trovato che *Gigot Sleeves* è costituito quasi nella sua interezza di parole e frasi tratte dalla biografia di Gerin, più o meno modificate per formare un mosaico poetico armonico. La tecnica seguita da McGuckian sembra proprio essere quella di composizione di un *puzzle* letterario, tanto più che le 'citazioni' sono talvolta costituite da 'tessere testuali' molto piccole, anche solo da una parola. La biografia di Gerin è di ben 265 pagine e la poesia di McGuckian attinge in modo non ordinato da luoghi testuali non consequenziali. Così un verso può iniziare con una citazione tratta dal primo capitolo e concludersi con un sintagma che si trova nella parte conclusiva dell'opera di Gerin. La descrizione che McGuckian stessa dà di questa poesia – una «condens[ation] of Brontë's] personality into a vivid portrait»<sup>25</sup> – indica il tipo di operazione condotta sul testo di Gerin. McGuckian sceglie espressioni, parole, frasi o sintagmi significativi e li adatta per formare un testo originale e diverso<sup>26</sup>. La poesia costruisce un ritratto di Emily Brontë – il cui nome, ripeto, non è mai indicato – 'vivid' e originale, ma che allo stesso tempo è il 'compendio' di un altro testo. Il gioco intertestuale è, quindi, molto sottile, anche perché l'ipotesto costituito dalla biografia di Gerin si basa a sua volta su altri testi e su altre fonti. Cercherò di evidenziare gli aspetti più significativi di questa poesia. Il sintagma che costituisce il titolo, *Gigot Sleeves*, è presente nel testo di Gerin a p. 131, in cui viene citato un brano tratto dalla biografia di Emily Brontë scritta da E.C. Gaskell:

'Emily', she wrote, 'had taken a fancy to the fashion, ugly and preposterous even during its reign, of gigot sleeves, and persisted in wearing them long after they were "gone out". Her petticoats, too, had not a curve or a wave in them, but hung straight and long, clinging to her lank figure'<sup>27</sup>.

Nella poesia di McGuckian *Gigot Sleeves* diventa il titolo, un elemento apparentemente insignificante acquista un valore preminente; il riferimento al fatto che la loro fattura fosse da tempo passata di moda è presente ai vv. 16-18 che, abbastanza atipicamente, costituiscono un'allusione e non una vera citazione del brano in questione: «the sleeves / Set in as they used to be fifteen years / Ago» (vv. 16-18). L'intervento di McGuckian ai vv. 25-26 è molto meno 'pesante': «Her petticoats have neither curve nor wave / In them»; solo una minima differenza sintattica caratterizza questa frase rispetto al brano di Gaskell (acquisito da McGuckian tramite Gérin). Altri versi che mostrano forse ancor più chiaramente la tecnica compositiva di McGuckian sono contenuti nella seconda e terza strofa: la ragazza

[m]asters a pistol, sleeps on a camp bed

Without a fireplace or curtain, in the  
Narrow sliproom over the front hall (vv. 6-8)

I versi, che appaiono un insieme del tutto coerente e coeso, sono in realtà composti dall'incastro di almeno tre luoghi testuali diversi. «[She] Masters a pistol» riassume un lungo passo contenuto a pp. 147-148, che si sofferma su come Emily avesse imparato a sparare per accontentare il padre ormai quasi cieco e, quindi, impossibilitato a dedicarsi al suo «daily discharge of his pistols over the heads of the gravestones in the churchyards»<sup>28</sup>. Infatti, sempre a p. 147, leggiamo che «to master a pistol might be a more congenial task than learning French grammar»<sup>29</sup>. Solo il passaggio ad un tempo finito allontana queste parole da quelle contenute al v. 6. I vv. 6-8 condensano invece i seguenti passi tratti dalla biografia di Gérin: «At night [...] she lay on the low camp-bed under the curtainless window» (p. 64 della biografia), «the narrow sliproom over the front hall [...] was now indisputably hers [...]». The absence of a fireplace» (p. 66). La tecnica di condensazione e di mosaico letterario, cui accennavo precedentemente, risulta chiara. Gli interventi di McGuckian sono volti a formare un insieme armonico ricorrendo a 'tessere' testuali anche molto lontane tra loro e scelte per la loro capacità di comunicare, pur nella loro brevità, l'essenza stessa della vita di Emily Brontë. L'abilità poetica e intertestuale di McGuckian sta proprio nel riuscire a «condensare» le 265 pagine della biografia di Gérin nei 31 versi che compongono *Gigot Sleeves*, aggiungendo anche elementi 'nuovi' che caratterizzano la sua poetica. Ciò che è sorprendente è che nella poesia non troviamo nessun riferimento a

Emily Brontë o tantomeno a Gérin. Senza la ‘confessione’ di McGuckian, che nell’intervista a me rilasciata ha rivelato l’ipotesto, è possibile leggere *Gigot Sleeves* come una creazione poetica priva di qualsiasi riferimento letterario. La sua tematica appare, come evidenzierò nei paragrafi che seguono, tipica di McGuckian, poiché contiene il ritratto di una figura femminile colta nel suo ambiente domestico, un ambiente di cui si sottolinea la ristrettezza e la negatività.

Per quanto riguarda le influenze sull’opera poetica di McGuckian, alcuni autori ricorrono più frequentemente di altri e sembrano aver influenzato in misura maggiore la struttura di alcuni suoi testi. Ho accennato alla modalità associativa per cui da un’immagine McGuckian passa ad un’altra in una serie di concatenazioni le cui motivazioni restano frequentemente oscure al lettore. Rispondendo a chi le ha chiesto se questo possa ricordare in qualche modo la scrittura associativa di Joyce o di John Ashbery la poetessa ha affermato:

People say that. [...] But I haven’t directly read Ashbery or *Finnegans Wake*. I’ve read *Ulysses*, and I know about *Finnegans Wake*, but I just avoid it, because I know I couldn’t read it at the minute.

I guess I do work through association, but I think it’s so very female that it doesn’t help to talk too much about male predecessors. Tess Gallagher, the American writer, may be influenced by both, and I have been influenced by her, so that might be a kind of solution<sup>30</sup>.

Circa quattro anni dopo questa intervista McGuckian sottolinea ancora una volta la centralità della scrittura di Gallagher in relazione alla propria crescita poetica. McGuckian ricorda come all’inizio le sue opere fossero fin troppo simili a quelle di altri poeti cattolici del Nord come Seamus Heaney, Paul Muldoon e Ciarán Carson:

It took me a good wee while to separate. Then there was Tess Gallagher, and she helped a lot. Her writing still inspires me. I find her incredibly important to me. She writes a lot about taboo subjects<sup>31</sup>.

L’influenza della scrittrice americana, quindi, è sia a livello strutturale – tanto che quasi la totalità delle poesie di McGuckian sembra essere guidata da un criterio associativo –, sia a livello tematico, sebbene, ammette la poetessa irlandese, «[Gallagher] is very explicit»<sup>32</sup>, più di quanto lei stessa non sia. È difficile selezionare alcuni testi all’interno dell’opera di McGuckian in cui l’influenza della scrittrice americana risulta più evidente. Quasi tutta la produzione poetica di McGuckian è costruita seguendo criteri associativi, e predilige, anche se non esclusivamente, tematiche ‘femminili’ e *taboo subjects*. I frammenti testuali a cui farò riferimento mostreranno queste caratteristiche, anche se solo McGuckian può sapere in quali poesie l’influenza di Gallagher sia più diretta.

Al di là del caso rappresentato dalla scrittrice americana è necessario, al momento di considerare il modo in cui McGuckian ‘affronta’ le ‘voci’ letterarie per lei più rappresentative, mettere in evidenza una problematica di fondo su cui si sofferma. Come già detto McGuckian pone spesso l’accento sulle difficoltà che deve superare al momento di ‘relazionarsi’ con i suoi predecessori letterari. Si sente, infatti, quasi sovrastata dalla loro presenza, dato che frequentemente questi autori sono lontani dalla sua realtà in quanto uomini e in quanto, spesso, inglesi. McGuckian però a differenza di altri poeti irlandesi, come Muldoon, non cerca di volgere in parodia o satira le opere di questi ‘grandi’, che sente come parte fondamentale del proprio *background*. Quello che la poetessa avverte è una certa difficoltà ad alludere o a citare i loro testi, sebbene la centralità di queste voci letterarie renda inevitabile la loro influenza. La dichiarazione di McGuckian a proposito dell’inutilità di «talk too much about male predecessors»<sup>33</sup>, anche irlandesi, è esemplare. Simile valore ha un’altra sua affermazione preceduta da una considerazione più generale sulla lingua inglese:

Because it’s an imposed language, you see, and although it’s my mother tongue and my only way of communicating, I’m fighting with it all the time. I mean even the words “Shakespeare” and “Wordsworth” – at some level I’m rejecting them, at some level I’m saying get out of my country, or get out [...] of me<sup>34</sup>.

L’ultimo periodo sottolinea la percezione della cultura dominante come qualcosa che, in un certo senso, si è impossessata di uno spazio che non le appartiene. I due imperativi finali presuppongono che McGuckian senta come la cultura maschile inglese appartenga sia al suo paese che a lei stessa. Allo stesso tempo, però, McGuckian percepisce una spinta antagonista e ‘indipendentista’ che la porta a prendere posizione nei confronti del canone letterario maschile, soprattutto inglese. Ciò è evidente in tutte le poesie che tentano di ‘decolonizzare’ la lingua inglese. In un’altra poesia McGuckian sceglie termini molto forti, anche se ancora una volta contrastanti: «I have to modify it, invert it. I want to make English sound like a foreign language to itself...but when I say the language repels me, I still love it»<sup>35</sup>.

In modo particolare McGuckian percepisce l’influenza e, allo stesso tempo la sopraffazione letteraria esercitata su di lei dalla poesia romantica. Fin dalla prima raccolta, *The Flower Master* (1982), che rispetto ai volumi successivi non è così densa da un punto di vista intertestuale, è possibile individuare riferimenti a William Wordsworth. *Tulips*, infatti, sembra alludere polemicamente ai «daffodils» wordsworthiani:

Touching the tulips was a shyness  
I had had for a long time –such  
Defensive mechanisms to frustrate the rain  
That shakes into the sherry-glass

Of the daffodil  
[...]

[...] they sun themselves  
Exalting to ballets of revenge (vv. 1-5; 13-14)

In particolare, l'ultimo sintagma («ballets of revenge») sembra riferirsi, e neanche tanto «tacitly»<sup>36</sup>, alla poesia di Wordsworth, *I wandered lonely as a cloud* (1804)<sup>37</sup>. Non si tratta qui di un'allusione così indiretta e implicita. Infatti la parola «daffodil» (v. 5) e il riferimento a un balletto floreale ricordano immediatamente il verso wordsworthiano, in cui l'Io descrive i «daffodils» come «Tossing their heads in sprightly dance. / The waves beside them danced» (vv. 12-13) e nella celeberrima chiusa afferma: «And then my heart with pleasure fills, / And dances with the daffodils» (vv. 24-25). La reazione al canone è indicata dalla conclusione della poesia di McGuckian che si riferisce alla «womanliness / Of tulips with their bee-dark hearts» (vv. 19-20). Dei tulipani è colta, quindi, la natura essenzialmente femminile, che sembra rispondere ai «daffodils» e al loro contemplatore romantico. Wordsworth, infatti, nella sua poesia elimina ogni traccia femminile dall'esperienza su cui si sofferma, occultando la presenza della sorella Dorothy<sup>38</sup>.

Nella raccolta *On Ballycastle Beach* (1988) troviamo un numero ancora maggiore di riferimenti alla poesia romantica inglese, ma non sottoforma di lunghe citazioni dal testo-fonte, come invece avviene quando l'ipotesto è costituito da un testo in prosa. Inoltre, e questa è forse la differenza più significativa, la fonte è sempre dichiarata o facilmente identificabile. In *To a Cuckoo at Coolanlough*, per esempio, il riferimento a Shelley non è tanto letterario, quanto biografico:

[...] all I could think of was the fountain  
Where Shelley wrote his 'Ode to the West Wind' (vv. 7-8)

Un altro riferimento più biografico che letterario è contenuto in *The Bird Auction* che si riferisce a

[...] the view at which Byron  
Never tired of gazing (vv. 22-23)

Tra i poeti romantici inglesi quello che McGuckian sente più vicino è, probabilmente, Keats. Ciò che apprezza in questo scrittore è anche il suo essere in parte un *outsider* rispetto a quella cultura maschile inglese da cui la scrittrice tende a prendere le distanze. La poetessa, infatti, sottolinea che «[she] liked him because he was small and dainty and had died young. When you say you read Keats, I mean a sort of *lived* Keats»<sup>39</sup>. Molte poesie di McGuckian sono

animate da una forte spiritualità, e la scrittrice ha anche affermato che «[she] always thought of the poet as a priest because of Keats»<sup>40</sup>. *To the Nightingale (Venus and the Rain)* contiene un'allusione particolare all'ode di Keats: il testo di McGuckian si riferisce alla poesia romantica, ma è anche costruito in modo da spiazzare il lettore. Sebbene il titolo richiami immediatamente il testo keatsiano, *Ode to a Nightingale* (1817), leggendo la poesia di McGuckian scopriamo che l'influenza di Keats è molto meno diretta. Il titolo non costituisce, infatti, una sorta di dedica come nell'ode romantica, ma assume un altro significato che diventa chiaro leggendo i seguenti versi:

To the nightingale it made no difference  
Of course, that you tossed about an hour,  
Two hours, till what was left of your future  
Began; nor to the moon that nearly rotted (vv. 11-14).

L'Io, che si rivolge ad una persona amata e non all'usignolo, come il titolo poteva far pensare<sup>41</sup>, sembra condividere con l'Io keatsiano solo la percezione di una frattura tra il mondo naturale, rappresentato dall'animale e dalla luna, e il mondo umano e sociale. Ma nel testo di McGuckian anche la natura non sembra del tutto benigna, almeno a giudicare dal verbo «to rot» il cui soggetto è la luna.

Un altro poeta romantico con cui McGuckian stabilisce, almeno nelle prime raccolte, una relazione privilegiata è Samuel T. Coleridge. In *On Ballycastle Beach* una poesia ha per titolo proprio il nome dello scrittore, del quale è colta l'influenza sulla sensibilità e i pensieri di una figura femminile, presumibilmente contemporanea. L'Io poetico, giocando con i pronomi personali e la loro alternanza, mostra come una donna si sia appropriata dei versi del poeta e li abbia interiorizzati. La poesia inizia con un'immagine onirica, in cui «he», Coleridge, lascia la casa della donna («In a dream he fled the house», v. 1), e continua con i seguenti versi:

Very tightly,  
Like a seam, she nursed the gradients  
Of his poetry in her head;  
She got used to its movements like  
A glass bell being struck  
With a padded hammer.  
It was her own fogs and fragrances  
That crawled into the verse, the  
Impression of cold braids finding  
Radiant escape, as if each stanza  
Were a lamp that burned between  
Their beds, or they were writing  
The poems in a place of birth together.

Quietened by drought, his breathing  
 Just became audible where a little  
 Silk-mill emptied impetuously into it  
 Some word that grew with him as a child's  
 Arm or leg. If she stood up (easy,  
 Easy) it was the warmth that finally  
 Leaves the golden pippin for the  
 Cider, or the sunshine of fallen trees (vv. 5-25).

L'allontanamento della figura maschile è reso possibile da quell'interiorizzazione, da quella conoscenza poetica che rendono la donna indipendente dalla presenza fisica del poeta. È come se i versi scritti da Coleridge si fossero trasformati in quelli composti dalla figura femminile (vv. 6-8; 11-12). Questa poesia è centrale all'interno dell'opera di McGuckian, in quanto sembra descrivere il modo in cui l'intertestualità opera al momento della scrittura. La fonte letteraria che, spesso, come McGuckian stessa lamenta, è rappresentata dagli scritti di un uomo, di solito inglese, è in un certo senso resa 'femminile'. La donna protagonista di questa poesia si appropria così profondamente di quei versi, di quei ritmi, di quelle parole da riuscire a vederli, interpretarli e, probabilmente, ri-scriverli seguendo la propria sensibilità. L'esperienza della gravidanza e della maternità così centrale anche nella poesia di McGuckian, sembra influenzare a posteriori anche la ricezione dei versi del poeta romantico. L'Io usa il verbo «to nurse» al v. 6 e già da quel momento il testo poetico e la sua creazione sono in qualche modo associati alla gestazione e alla crescita di un bambino. Questo parallelo è poi ripreso ai vv. 15-16, in un'immagine che sembra cogliere proprio il valore dell'intertestualità in McGuckian: il poeta-fonte di ispirazione e la poetessa contemporanea, infatti, sono creatori entrambi, come se «they were writing / The poems in a place of birth together». Il parallelo tra creazione letteraria e filiale è reso esplicito ai vv. 21-22: qui ogni parola che viene alla mente del poeta romantico è paragonata ad una parte del corpo del bambino che prende forma. Non mi sembra che «McGuckian's equation of the birth of a poem with that of a baby turns Coleridge into a female»<sup>42</sup>, casomai è il tentativo di interiorizzazione e femminilizzazione, che oltrepassa i confini sessuali oltre che autoriali, a rendere possibili queste parole. La 'trasformazione' non avviene tanto in Coleridge, quanto nella donna che si appropria delle parole da lui scritte e riesce a cambiarle. Anche per questo non mi sembra condivisibile la posizione di Mary O'Connor, la quale afferma che questa poesia mostra «the poet's gratitude for her inheritance from the Romantics, and the sense that she has left that relationship»<sup>43</sup>. L'Io infatti non si allontana né abbandona la relazione con la poesia romantica, ma al contrario quest'ultima è ormai stata metabolizzata. In un'intervista McGuckian ha collegato la propria esperienza del parto e del momento epifanico che ne seguì e che l'allontanò da un periodo psicologicamente molto difficile, alla figura romantica dell'«Ancient Mariner» coleridgeiano: «I felt like the man in

'he on honeydew hath fed' [...] I was the Ancient Mariner. I felt extremely on top of everything»<sup>44</sup>.

Quando McGuckian si rivolge a poeti di lingua inglese la fonte originaria non è mai presente in modo diretto nel testo che vi allude. Il processo intertestuale cioè non arriva quasi mai ad essere una citazione letterale. Le cose cambiano quando McGuckian si rivolge invece a poeti di lingua non inglese che sente molto più vicini a sé:

I think as an Irish poet living here, I feel more in common with people writing in other languages translated into English. I feel more in tune with them than with people who write straight in English<sup>45</sup>.

Come abbiamo già visto a proposito di Mandel'stam, per McGuckian, come per Heaney e altri poeti dell'Irlanda del Nord, l'influenza dei poeti russi è fondamentale e presente come prestito testuale, poiché provengono da una realtà altrettanto divisa e sofferente come quella di Belfast. Essi hanno rappresentato un aiuto psicologico ed emotivo non solo letterario. La loro 'vicinanza' le è servita, in un certo senso, per contestualizzare, capire e, talvolta, anche sfuggire alle difficoltà oggettive della vita contemporanea. Ecco cosa ha dichiarato McGuckian in una conversazione con Laura O'Connor:

My main interest at the minute is the Russian poets, because of my living through this particular revolution, if it is a revolution. It's heart-rending what we go through, and it's been so wearing in the last phase of this past twenty years. It's been a daily grind of death around you, and the Russian have been my solution; I just hang on to their love for each other – this little nest of four Russians [Akhmatova, Mandelstam, Pasternak, Tsvetaeva], where wonderfully there are two women who seem to be the source of it all. Those figures have become of mythic proportion to me, and there's Rilke, and they take me out of the local violence and into Europe<sup>46</sup>.

Qui McGuckian riconosce il proprio debito letterario e umano nei confronti degli artisti russi e di Rilke, debito che è alla base di molti suoi testi poetici a partire da *On Ballycastle Beach*. In questa raccolta una poesia in particolare, intitolata *Harem Trousers*, è costruita grazie a una serie di continui riferimenti a Marina Cvetaeva e alla sua opera. Ciò è evidente fin dal titolo, che è una citazione tratta da un'opera di Cvetaeva in cui la scrittrice russa ricorda il suo primo incontro con la madre del poeta Maksimilian Voloshin che indossava «harem trousers». Cvetaeva racconta che con questi pantaloni la donna era stata scambiata per un ragazzo: attraverso questa immagine McGuckian rimanda al rapporto e allo 'scontro' tra uomo e donna<sup>47</sup>. Il titolo allude anche alla scrittrice irlandese Nuala Ní Dhomhnaill, a cui la poesia, almeno nella riedizione del 1995, è dedicata, e al fatto che Nuala, sposata con un turco, avesse trascorso molti anni in Turchia.

Nella conversazione appena citata è interessante notare il linguaggio spaziale che la poetessa usa. Il sollievo che la lettura dei poeti russi le ha

provocato è espresso in termini di liberazione da uno spazio «locale» e «provinciale»<sup>48</sup>, verso uno spazio aperto e europeo. Quasi in apparente contraddizione con quanto detto è da notare che a permettere questo «salto» geografico e culturale è stato uno spazio ben più limitato. McGuckian non esita a definire quello occupato da Achmatova, Mandel'stam, Pasternak e Cvetaeva con il termine «nest» che nella poetica della scrittrice irlandese ha una connotazione ben precisa e si collega allo spazio domestico percepito come positivo e rassicurante.

Quindi le parole di McGuckian<sup>49</sup> contengono elementi degni di attenzione, che ad una prima lettura possono sfuggire; questa densità semantica, questo «ermetismo» è un altro elemento caratterizzante l'opera di Medbh McGuckian. Quando leggiamo le sue poesie è sempre necessario soffermarsi, più che per altri poeti, su ogni singola espressione, anche quella a prima vista più insignificante, al fine di capire o quanto meno «scoprire», i testi che stiamo leggendo. Lo stesso si può dire per i riferimenti intertestuali che raramente sono espliciti, come invece accade nella maggior parte delle poesie di Michael Longley o Ciarán Carson. Per McGuckian sembra che l'intertestualità abbia più importanza a livello personale che letterario. I testi degli autori che più significano, o hanno significato qualcosa per lei (come ad esempio Mandel'stam o Coleridge), diventano parte delle sue poesie, ma questo procedimento non è mai del tutto esplicitato. Alla mia domanda su come un'opera letteraria possa condizionare la sua poesia McGuckian ha risposto:

There are just some words that attract me at different times. Certain words always appeal more than others, probably because of my earlier education. I feel like some tree in which passing debris catches. It depends what I'm interested in at the time. When I was writing *Shelmalier* it was Irish history and so there are a lot of allusions to that. Recently I wrote an elegy based on Lorca's *Poet in New York*. This is called *The Blue of Lullaby*. It is quite clearly influenced by Lorca but then I hope I have brought it up to date with my own passions & grief. For instance, the epigraph is "We must have the arabesque of plot to reach the end", but I imply by quoting that a reference to Gregory Peck's film *Arabesque* with Sophia Loren<sup>50</sup>.

Queste parole mostrano chiaramente come per McGuckian abbiano ugual valore tanto le allusioni storiche quanto quelle letterarie, tanto un riferimento alla storia irlandese (e *Shelmalier*, come mostrerò tra breve, ne è particolarmente ricco), quanto un'allusione a una poesia di Lorca, o un riferimento a un film con Gregory Peck.

Vorrei ora prendere in esame la poesia di McGuckian che riporta come epigrafe le parole lorchiane: «We must have the arabesque of plot in order to reach the end». Quando McGuckian me ne ha parlato *The Book of the Angel*<sup>51</sup>, il volume in cui la poesia è contenuta uscito l'8 luglio 2004, non era ancora stato pubblicato. Nell'edizione definitiva la poesia che contiene

quell'epigrafe non è *The Blue of Lullaby*, come era intitolata a quella data, ma *The Tenth Muse*. A proposito dei titoli delle sue poesie credo sia utile ricordare che McGuckian afferma di «always lay them down afterwards»<sup>52</sup>; in un'intervista a Susan Shaw Sailer ha inoltre dichiarato che:

They come always afterwards [...] I never have a title before. Sometimes I get a title by accident or just from a twist. Sometimes I would deliberately want to write a poem for a special thing and the title would come to mind. But sometimes I like the title to be a little poem itself, so I try to make it catchy<sup>53</sup>.

È possibile quindi che abbia deciso di cambiare il titolo alla sua poesia in un secondo momento.

Consultando l'opera lorchiana, ho individuato il testo-fonte di *The Tenth Muse* che contiene numerose citazioni tratte da *Iglesia abandonada*, poesia che chiude «Los Negros», seconda sezione di *Poeta en Nueva York* (1940). Il testo di McGuckian si apre con il riferimento alla morte di una figura maschile e l'ambientazione è spagnola:

I saw the news of his death  
written in white blood  
on the grass of Galicia (vv. 1-3).

Anche i colori irreali e le immagini 'stridenti' come questa ricordano le poesie surreali di Lorca, ma i riferimenti a *Iglesia abandonada* (*Balada de la gran guerra*) in particolare sono ben più evidenti nel corso della poesia. L'io lorchiano piange la perdita di un «he», suo figlio:

Once I had a son named John.  
Once I had a son (vv. 1-2)<sup>54</sup>,

e anche i versi conclusivi, che rispettano almeno in parte la struttura ciclica della ballata, riprendono quelli d'apertura:

the insanity of penguins and gulls will come to the stone  
and make those who sleep and sing on the street corners  
say:  
Once he had a son.  
A son! A son! A son  
who was his alone, because he was his son!  
His son! His son! His son! (vv. 38-44)

Un sentimento di desolazione e di perdita è presente tanto nel testo lorchiano quanto nella poesia di McGuckian, in cui l'io poetico cerca di definire la propria reazione alla notizia della morte di una figura maschile

prima, e al suo funerale poi. Alcune immagini, profondamente oniriche, sono tratte dalla ballata di Lorca. Ai vv. 15-16 di *The Tenth Muse*, per esempio, leggiamo:

I used to have a sea,  
where the waves understood each other (vv. 15-16)

Il v. 15 cita il v. 13 di *Abandoned Church*: «Once I had a sea». Qui, l'Io lorchiano sembra reiterare la perdita dell'«absent child»<sup>55</sup> in altri elementi o figure che prima possedeva e che poi sono venute a mancare: «Once I had a little girl» (v. 11), «Once I had a dead fish» (v. 12), «Once I had a sea» (v. 13). In *The Tenth Muse* l'Io sta pensando al funerale della figura maschile defunta e afferma:

I know very well  
That they'll give me a sleeve  
Or a tie with all its omens  
This cavalier winter:  
but I'll find him in the offertory (vv. 41-45)

In Lorca le immagini non compaiono in quest'ordine, ma al v. 21 leggiamo: «I'll find you, my dear son, in anemones of the offertory»; e poi al v. 36: «I know very well that I'll be given shirt sleeves or a tie». Il riferimento, sebbene non esteso, è quasi letterale e, anche in questo caso, McGuckian non esplicita quale sia il testo da cui ha tratto ispirazione. Se infatti è vero che nell'epigrafe troviamo il nome di Lorca, solo il suggerimento di McGuckian e il suo riferimento a *Poet in New York* nell'intervista mi hanno condotto a leggere l'opera del poeta spagnolo e a identificare in *Abandoned Church* il testo-fonte. McGuckian quindi, partendo dalla suggestione letteraria di una poesia come *Abandoned Church* riesce a trasformare e ad adattare versi e immagini alla propria sensibilità: «I hope I have brought it up to date with my own passions & grief». Sull'ipotesto di Lorca McGuckian costruisce un testo completamente diverso in cui sono mantenuti, comunque, sia il senso di perdita sia le immagini della morte di una figura maschile. Gli 'allontanamenti' sono evidenti. In primo luogo McGuckian non sembra piangere la perdita di un figlio: infatti la parola «son», quasi un *refrain* nella poesia di Lorca, non è presente in *The Tenth Muse*. Il defunto è un uomo adulto, come i versi che descrivono il rito funebre sembrano indicare: l'Io si è già soffermato sulla preparazione del corpo e poi aggiunge:

his night lying face up,  
no blush, ashen-maned,  
camellia to be grazed on,  
as if a man could outlive

or out-travel his beauty  
like gardens (vv. 36-41).

L'adattamento' di McGuckian è caratterizzato dalla volontà della scrittrice di eliminare ogni riferimento alla Grande Guerra che nella poesia di Lorca compare fin dal sottotitolo, *Balada de la gran guerra*, e che suggerisce che il ragazzo sia morto durante la Prima Guerra Mondiale. In questo modo la poesia di McGuckian risulta dunque un testo assai più personale e 'contemporaneo'.

Ovviamente questo mio contributo si è soffermato solo su alcuni testi che però esemplificano chiaramente una modalità compositiva ricorrente in tutta l'opera di McGuckian a partire dalle prime poesie fino all'ultimo volume, *The Currach Requires No Harbours* (2006). I richiami intertestuali risultano dunque essere procedimenti intimi e personali, che aggiungono infinite sfumature di significato alla già semanticamente e iconicamente stratificata visione poetica di McGuckian.

#### Note

<sup>1</sup> K. McEneaney, *Flower Masters and Winter Works*, «Irish Literary Supplement», II, Fall 1983, p. 40.

<sup>2</sup> M. McGuckian, N. Ní Dhomhnaill, *Combrá. With a Foreword and Afterword by Laura O'Connor*, «The Southern Review. A Special Issue: Contemporary Irish Poetry and Criticism», XXXI, 3, July 1995, p. 590.

<sup>3</sup> V. Groarke, *Interview* [with M. McGuckian], «Verse», XVI, 2, 1999, p. 37.

<sup>4</sup> K.S. Bohman, *Surfacing. An Interview with Medbh McGuckian*, «The Irish Review», XVI, Autumn-Winter 1994, p. 96.

<sup>5</sup> V. Groarke, *Interview* [with M. McGuckian], cit., p. 38. Credo sia utile ricordare le parole di un altro grande *Belfast poet*, Ciarán Carson, a proposito di McGuckian e come anch'egli sottolinei l'importanza del piacere, più che della comprensione, che deriva dalle poesie di McGuckian: «Too often, I have been asked, "But what does it all mean?" You might as well ask what Charlie Parker "means". He means music. McGuckian means poetry» (C. Carson, *This Great Estrangement*, «Verse», XVI, 2, 1999, p. 46).

<sup>6</sup> Con queste parole, McGuckian sottolinea anche la difficoltà, in parte alleviata proprio dallo scrivere, del proprio 'posizionamento'. Tornerò fra breve su questo aspetto.

<sup>7</sup> McGuckian, infatti, ha risposto a molte mie domande in un'intervista a me rilasciata tra febbraio e marzo 2004, cfr. G. Gamera, *Appendice 2. Intervista a Medbh McGuckian*, in Ead., *"Divided minds": poeti contemporanei dell'Irlanda del Nord. Intertestualità e spazialità*, Tesi di dottorato non pubblicata, rel. Prof. D. Pallotti, Prof. A. Serpieri, Università di Firenze, a.a. 2005-2006, pp. 262-264.

<sup>8</sup> S.S. Sailer, *An Interview with Medbh McGuckian* (1990), «Michigan Quarterly Review», 1993, p. 113.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> Un'eccezione è costituita da un articolo di Shane Murphy dal titolo *Harem Trousers e The Aisling Hat* che presenta un'analisi puntuale di due poesie; cfr. S. Murphy, 'You Took Away My Biography': *The Poetry of Medbh McGuckian*, «Irish University Review», XXVIII, 1, Spring/Summer 1998, pp. 110-132. Anche l'articolo di Sarah Broom, che analizza l'influenza di Rilke in *Marconi's Cottage*, risulta interessante; cfr. S. Broom, *McGuckian's Conversations with Rilke in Marconi's Cottage*, «Irish University Review», XXVIII, 1, Spring/Summer 1998, pp. 133-150.

<sup>11</sup> I saggi, tratti da O. Mandelstam, *The Collected Prose and Letters*, ed. J. Gray Harris, Collins Harvill, London 1991, sono: *Jules Romains: Foreword to a Volume of Translations*, pp. 270-273; *A Poet About Himself*, p. 275; *A Statement about 'The Bassonist'*, p. 276; *Fourth Prose*, pp. 312-325; *On the Naturalists*, pp. 330-335; *Journey to Armenia*, pp. 344-378; *Addenda to Armenia*, pp. 379-396; *Conversations about Dante*, pp. 397-442; *Addenda to 'Conversations about Dante'*, pp. 443-451; *Goethe's Youth: Radiodrama*, pp. 452-467; *Notes, Jottings and Fragments*, pp. 468-471. Queste fondamentali indicazioni bibliografiche sono state identificate da S. Murphy, 'You Took Away My Biography': *The Poetry of Medbh McGuckian*, cit., p. 124. L'edizione dell'opera mandelstamiana è quella presumibilmente usata da McGuckian; cfr. anche S. Murphy, 'You Took Away My Biography': *The Poetry of Medbh McGuckian*, cit., *passim*.

<sup>12</sup> Questa affermazione è tratta da una lettera a Murphy, scritta da McGuckian il 16 gennaio 1997, citata in S. Murphy, 'You Took Away My Biography': *The Poetry of Medbh McGuckian*, cit., p. 124).

<sup>13</sup> Questa 'mancanza' caratterizza il volume in cui la poesia è contenuta, dove non è presente né una nota, né un *Acknowledgement*, né alcun tipo di riferimento a Mandel'stam. In realtà, come ripeterò più avanti nel corso di questo mio lavoro, McGuckian, in altri contesti, ha sottolineato più volte il proprio debito verso gli scrittori russi e verso Mandel'stam, in particolare.

<sup>14</sup> O. Mandelstam, *A Poet about Himself, The Collected Prose and Letters*, cit., p. 275, corsivi miei.

<sup>15</sup> McGuckian afferma che solo a Belfast percepisce le proprie «roots and a sense of belonging and a sense of having spent forty years of your life [...] having voluntarily submitted to the worst twenty years in this country's history, probably, and lived through the worst of it. Then to get up and go when you've suffered so much – not you but the culture – it would be silly to leave [...]» (S.S. Sailer, *An Interview with Medbh McGuckian*, cit., pp. 119-120).

<sup>16</sup> Queste parole di McGuckian sono tratte da un'intervista condotta da Shane Murphy, tenutasi il 19 agosto 1996 a Ballycastle (S. Murphy, 'You Took Away My Biography': *The Poetry of Medbh McGuckian*, cit., p. 125).

<sup>17</sup> Come McGuckian afferma nell'intervista è proprio in ottobre che il padre «started to die» (*ibidem*).

<sup>18</sup> S.S. Sailer, *An Interview with Medbh McGuckian*, cit., pp. 124-125.

<sup>19</sup> Rimando al lavoro di Clair Wills per un'analisi dei saggi di Mandel'stam e della loro 'trasformazione' in questa poesia.

<sup>20</sup> C. Clutterbuck, *Watchful as a lighthouse. Review of Medbh McGuckian's Selected Poems*, «The Irish Review», XXIII, Winter 1998, p. 180.

<sup>21</sup> V. Groarke, *M. McGuckian. Interview*, cit., p. 42.

<sup>22</sup> Cfr., per esempio, B. Sands, *One Day in My Life*, Mercier, Cork 1982.

<sup>23</sup> Intervista a me concessa nel febbraio-marzo 2004; cfr. G. Gamerra, *Appendice 2. Intervista a Medbh McGuckian*, cit., p. 263.

<sup>24</sup> W. Gérin, *Emily Brontë*, Oxford University Press, Oxford 1971.

<sup>25</sup> Intervista a me concessa nel febbraio-marzo 2004; cfr. G. Gamerra, *Appendice 2. Intervista a Medbh McGuckian*, cit., p. 263.

<sup>26</sup> È interessante notare come il termine «condensation» sia presente anche all'interno della poesia, sebbene sia riferito alle numerose Bibbie che si trovavano nella casa di Emily Brontë: «Here is the bible open, here is the bible shut, / a spreading here, a condensation there» (vv. 2-3). In realtà, come spero di dimostrare, il testo appare come una serie di «condensations» e «spreadings», dove, comunque, le prime sono molto più numerose delle seconde. È possibile, quindi, che McGuckian, inserendo questi versi quasi all'inizio del proprio testo poetico, abbia voluto fornire al lettore un'indicazione, per quanto indiretta, su come avvicinarsi alla poesia stessa.

<sup>27</sup> W. Gérin, *Emily Brontë*, cit., p. 131. La citazione è tratta da E.C. Gaskell, *The Life of Charlotte Brontë*, Everyman, London 1857, pp. 150-151.

<sup>28</sup> W. Gérin, *Emily Brontë*, cit., p. 147.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> S.S. Sailer, *An Interview With Medbh McGuckian*, cit., p. 112.

<sup>31</sup> K.S. Bohman, *Surfacing. An interview with Medbh McGuckian*, cit., p. 106.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> «I guess I do work through association, but I think it's so very female that it doesn't help to talk too much about male predecessors» (S.S. Sailer, *An Interview With Medbh McGuckian*, cit., p. 112).

<sup>34</sup> M. McGuckian, N. Ní Dhomhnaill, *Combrá. With a Foreword and Afterword by Laura O'Connor*, cit., pp. 605-606.

<sup>35</sup> K.S. Bohman, *Surfacing. An interview with Medbh McGuckian*, cit., p. 105.

<sup>36</sup> T. Docherty usa questo avverbio proprio per questa allusione in *Initiations, Tempers, Seductions: Postmodern McGuckian*, in N. Corcoran (ed.), *The Chosen Ground. Essays on the Contemporary Poetry of Northern Ireland*, Seren Books, Bridgend 1992, p. 195. In questo studio Docherty si sofferma anche sull'influenza di *The Turn of the Screw* di James sulla seconda strofa di questa poesia. Per questa interpretazione, cfr. pp. 195-196.

<sup>37</sup> W. Wordsworth, *I wandered lonely as a cloud*, in Id., *The Select Poetical Works of William Wordsworth*, vol. I, Bernhard Tauchnitz, Leipzig 1864.

<sup>38</sup> Dorothy Wordsworth, nei suoi *Journals*, racconta l'episodio che ha dato origine alla poesia *I wandered lonely as a cloud* e sottolinea come entrambi presero parte a quella passeggiata: «When we were in the woods beyond Gowbarrow park we saw a few daffodils close to the water side. [...] But as we went along there were more and yet more and at last [...] we saw that there was a long belt of them along the shore [...] Some rested their heads upon these stones [...] and the rest tossed and reeled and danced» (D. Wordsworth, *The Grasmere Journals*, 15th April 1802, in Ead., *Journals of Dorothy Wordsworth (1798-1803)*, ed. by M. Moorman, Oxford University Press, Oxford 1971, p. 109). «'I wandered lonely as a cloud', owes much to Dorothy's prose description» (H. Darbishire, *Introduction*, ivi, p. XV), da notare anche l'uso del verbo «to dance» nel *Journal*, ma il poeta elimina ogni riferimento alla donna e l'Io è colto in un momento di solitaria contemplazione del campo fiorito.

<sup>39</sup> M. McGuckian, N. Ní Dhomhnaill, *Combrá. With a Foreword and Afterword by Laura O'Connor*, cit., pp. 591-592.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> «I remember our first night in this grey /And paunchy house: you were still slightly / In love with me» (vv. 1-3).

<sup>42</sup> P.B. Haberstroth, *Medbh McGuckian*, in *Women Creating Women. Contemporary Irish Women Poets*, Syracuse University Press, Syracuse-New York 1996, p. 144.

<sup>43</sup> M. O'Connor, *Medbh McGuckian*, in A.G. Gonzalez (ed.), *Modern Irish Writers. A Bio-Critical Sourcebook*, Aldwych, London 1997, p. 184.

<sup>44</sup> M. McGuckian, N. Ní Dhomhnaill, *Combrá. With a Foreword and Afterword by Laura O'Connor*, cit., p. 596. Giustamente, O'Connor estende il parallelo tra i due poeti, affermando che le parole di McGuckian «recal[l] [Coleridge's] famous definition of primary imagination "as a repetition in the finite mind of the eternal act of creation in the infinite I AM." Coleridge's philosophy of the *logos* is filtered through Keats's aesthetic of sensation and remade in light of McGuckian's own imagination and her experience of maternity, Catholicism, and Irishness» (L. O'Connor, *Afterword*, ivi, pp. 610-611). Questo è sicuramente vero, ma, allo stesso tempo, mi sembra un'interpretazione che tende a razionalizzare troppo il pensiero di McGuckian.

<sup>45</sup> V. Groarke, *M. McGuckian. Interview*, cit., p. 35.

<sup>46</sup> M. McGuckian, N. Ní Dhomhnaill, *Combrá. With a Foreword and Afterword by Laura O'Connor*, cit., p. 605.

<sup>47</sup> Nella poesia in questione sono presenti altri riferimenti all'opera di Cvetaeva, per i quali rimando allo studio di S. Murphy, *'You Took Away My Biography': The Poetry of Medbh McGuckian*, cit., pp. 114-118.

<sup>48</sup> Per una definizione di 'provinciale', cfr. P. Kavanagh, *The Parish and the Universe, Collected Pruse*, MacGibbon and Kee, London 1976, p. 282, cit. in M. Longley (ed.), *Introduction, Causeway. The Arts in Ulster*, Arts Council of Northern Ireland, Belfast 1971, pp. 7-9.

<sup>49</sup> «My main interest at the minute is the Russian poets [...] It's been a daily grind of death around you, and the Russian have been my solution; I just hang on to their love for each other – this little nest of four Russians [Akhmatova, Mandelstam, Pasternak, Tsvetaeva], where wonderfully there are two women who seem to be the source of it all. Those figures have become of mythic proportion to me, and there's Rilke, and they take me out of the local violence and into Europe» (M. McGuckian, N. Ní Dhomhnaill, *Combrá. With a Foreword and Afterword by Laura O'Connor*, cit., p. 605).

<sup>50</sup> Intervista a me concessa nel febbraio-marzo 2004; cfr. G. Gamera, *Appendice 2. Intervista a Meabh McGuckian*, cit., p. 262.

<sup>51</sup> Il titolo della raccolta è tratto da un documento irlandese, scritto in latino, appartenente all'ottavo secolo, intitolato proprio *Liber Angeli*, nel quale si racconta che un angelo concesse a San Patrizio la diocesi di Armagh. Allo stesso tempo, il riferimento è anche biblico, come suggerisce l'epigrafe all'intero volume: «*And the voice which I heard from heaven spake unto me again, and said, Go and take the little book which is open in the hand of the angel which standeth upon the sea and upon the earth.* - Revelation, X, viii», M. McGuckian, *The Book of the Angel*, Gallery Press, Oldcastle 2004, p. 10.

<sup>52</sup> V. Groarke, *M. McGuckian. Interview*, cit., p. 34.

<sup>53</sup> S.S. Sailer, *An Interview with Meabh McGuckian*, cit., p. 126.

<sup>54</sup> McGuckian ha letto questa poesia solo in traduzione, a conferma del fatto che «[she] would rarely use a novel or another book of poetry, unless in translation» (Intervista a me concessa nel febbraio-marzo 2004; cfr. G. Gamera, *Appendice 2. Intervista a Meabh McGuckian*, cit., p. 263). F.G. Lorca, *Poet in New York*, transl. into English by G. Simon and S.F. White, Viking Penguin, London 1989 (ed. or. F.G. Lorca, *Poeta en Nueva York* (1929-1930), ed. M. C. Millan, Cátedra, Madrid 1998).

<sup>55</sup> C. Maurer, nella sua introduzione a *Poet in New York*, afferma che il tema dell'«absent child» caratterizza il volume lorchiano e porta ad esempio, tra le altre, proprio *Abandoned Church*: «In the void that is at the center of his swirling images, in the eye of the storm, in the resonant hollow of the well, is an absent child. No psychological explanation can account for the verbal adventure of *Poet in New York*, but figures like [...] the dead son in "Abandoned Church" testify to the poet's sexual frustration and his inability to engender a child» (C. Maurer, *Introduction*, in F.G. Lorca, *Poet in New York*, cit, pp. xi-xxx, pp. xxv-xxvi).

### Bibliografia

Bohman Kimberly S., *Surfacing. An Interview with Meabh McGuckian*, «The Irish Review», XVI, Autumn-Winter 1994, pp. 95-108.

Broom Sarah, *McGuckian's Conversations with Rilke in Marconi's Cottage*, «Irish University Review», XXVIII, 1, Spring-Summer 1998, pp. 133-150.

Carson Ciarán, *This Great Estrangement*, «Verse», XVI, 2, 1999, pp. 44-46.

Clutterbuck Caitriona, *Watchful as a lighthouse. Review of Meabh McGuckian's Selected Poems*, «The Irish Review», XXIII, Winter 1998, pp. 179-181.

Corcoran Neil (ed.), *The Chosen Ground. Essays on the Contemporary Poetry of Northern Ireland*, Seren Books, Bridgend 1992.

Docherty Thomas, *Initiation, Tempers, Seductions: Post Modern McGuckian*, in N. Corcoran (ed.), *The Chosen Ground. Essays on the Contemporary Poetry of Northern Ireland*, Seren Books, Bridgend 1992, pp. 189-210.

Gamera Gioia, *Divided Minds: poeti contemporanei dell'Irlanda del Nord. Intertestualità e spazialità*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Firenze, a.a. 2005-06.

- Gaskell Elizabeth Cleghorn, *The Life of Charlotte Brontë*, Everyman, London 1857.  
 Gérin Winifred, *Emily Brontë*, Oxford University Press, Oxford 1971.  
 Groarke Vona, *Interview* [with M. McGuckian], «Verse», XVI, 2, 1999, pp. 32-43.
- Haberstroth Patricia Boyle, *Medbh McGuckian*, in Ead. *Women Creating Women. Contemporary Irish Women Poets*, Syracuse University Press, Syracuse 1996.
- Kavanagh Patrick, *Collected Prose*, MacGibbon and Kee, London 1976.
- Longley Michael, *Introduction*, in Id. (ed.), *Causeway. The Arts in Ulster*, Arts Council of Northern Ireland, Belfast 1971, pp. 7-9.
- Lorca Federico García, *Poet in New York*, trans. by G. Simon, S.F. White, Penguin, London 1989 (ed. orig. *Poeta en Nueva York, 1929-1930*, ed. by Maria Clementa Millan, Cátedra, Madrid 1998).
- Mandelstam Osip, *The Collected Prose and Letters*, ed. by John Gray Harris, Collins Harvill, London 1991.
- McEneaney Kevin, *Flower Masters and Winter Works*, «Irish Literary Supplement», II, Fall 1983, p. 40.
- McGuckian Medbh, Ní Dhomhnaill Nuala, *Combrá. With a Foreword and Afterword by Laura O'Connor*, «The Southern Review. A Special Issue: Contemporary Irish Poetry and Criticism», XXXI, 3, July 1995, pp. 581-614.
- McGuckian Medbh, *Portrait of Joanna*, Ulsterman Publications, Belfast 1980.
- , *Single Ladies*, Interim, Budleigh Salterton 1980.
- , *The Flower Master and Other Poems* (1982), Gallery Press, Oldcastle 1993.
- , *Venus and the Rain* (1984), Gallery Press, Oldcastle 1994.
- , *On Ballycastle Beach* (1988), Gallery Press, Oldcastle 1995.
- , *Marconi's Cottage*, Gallery Press, Oldcastle 1991.
- , *Birds and their Masters*, «Irish University Review», 23, 1, Spring/Summer 1993, pp. 29-33.
- , *Captain Lavender*, Gallery Press, Oldcastle 1994.
- , *Drawing Ballerinas: How Being Irish Has Influenced Me as a Writer*, in L. Murphy (ed.), *Wee Girls. Women Writing From An Irish Perspective* (1995), Spinifex, Melbourne 1996, pp. 185-203.
- , *Selected Poems 1978-1994*, Gallery Press, Oldcastle 1997.
- , *Shelmalier*, Gallery Press, Oldcastle 1998.
- , *Horsepower Pass By!: A Study of the Car in the Poetry of Seamus Heaney*, Cranagh, Coleraine 1999.
- , *Women are Trousers*, in K. Kirkpatrick (ed.), *Border Crossings. Irish Women Writers and National Identities*, The University of Alabama Press, Tuscaloosa 2000, pp. 157-189.
- , *Drawing Ballerinas*, Gallery Press, Oldcastle 2001.
- , *The Face of the Earth*, Gallery Press, Oldcastle 2002.
- , *Had I a Thousand Lives*, Gallery Press, Oldcastle 2003.
- , *Michael Longley As a Metaphysical*, «Colby Quarterly», XXXIX, 3, September 2003, pp. 215-220.
- , *The Book of the Angel*, Gallery Press, Oldcastle 2004.

- , *The Currach Requires No Harbours* Press, Oldcastle 2006.
- , *My Love Has Fared Inland*, Gallery Press, Oldcastle 2008.
- , *Rescuers and White Cloaks: Diary, 1968-69*, in P. Boyle Haberstroh (ed.), *My Self, My Muse. Irish Women Poets Reflect on Life and Art*, Syracuse University Press, Syracuse 2001, pp. 137-154.
- Murphy Shane, 'You Took Away My Biography': *The Poetry of Medbh McGuckian*, «Irish University Review», XXVIII, 1, Spring/Summer 1998, pp. 110-132.
- O'Connor Mary, *Medbh McGuckian*, in A.G. Gonzalez (ed.), *Modern Irish Writers. A Bio-Critical Sourcebook*, Aldwych, London 1997, pp. 182-187.
- Sailer Susan Shaw, *An Interview With Medbh McGuckian*, «Michigan Quarterly Review», 1993 (1990), pp. 110-126.
- Sands Bobby, *One Day in My Life*, Mercier, Cork 1982.
- Wills Clair, *Improprieties. Politics and Sexuality in Northern Irish Poetry*, Clarendon Press, Oxford 1993.
- Wordsworth Dorothy, *The Grasmere Journals, 15th April 1802*, in Ead., *Journals of Dorothy Wordsworth (1798-1803)*, ed. by M. Moorman, Oxford UP, Oxford 1971, pp. 109-110.
- Wordsworth William, *I wandered lonely as a cloud*, in Id., *The Select Poetical Works of William Wordsworth*, vol. I, Bernhard Tauchnitz, Leipzig 1864, pp. 242-243.