

Camminando sull'aria con Paul Muldoon
di Luca Gueneri

Nel suo bel volume monografico *Reading Paul Muldoon* Clair Wills apre l'introduzione ponendo una questione decisiva: "What makes a poem by Paul Muldoon a Muldoon poem? Muldoon is at once the most characterful of contemporary poets, and the most elusive." E dunque: "Cosa rende una poesia di Muldoon una poesia *di* Muldoon? Muldoon è allo stesso tempo il più caratterizzato tra i poeti contemporanei e il più elusivo."

Nel 1980 Muldoon pubblica la sua terza raccolta di versi dall'emblematico titolo di *Why Brownlee Left*. È ormai considerato *la* voce emergente, il poeta nuovo e nell'inevitabile confronto con il suo famoso conterraneo Seamus Heaney, non sono pochi quelli che preferiscono rivolgersi a lui per sapere che aria nuova tira sul pianeta poesia. La raccolta è un piccolo capolavoro. Il nord-irlandese nato a Portadown, contea di Armagh nel 1951, torna e amplia i suoi temi già trattati nel precocissimo *New Weather* (1973) e nel successivo *Mules* (1977). Torna soprattutto sul sonetto, vero mantra formale che percorre tutta la sua produzione poetica, gabbia dentro alla quale rinchiudersi per poi farsi immergere in una vasca con mani e piedi incatenati da rime e quattordici versi con relativa volta e riuscire a farla franca tutte le volte come un novello Houdini. Con il solito vecchio trucco del talento virtuoso frammisto a quell'abilità che è solo di certi prestigiatori di fare stare tutto in piedi, fantasia e mondo, leggerezza e pesantezza. Di usare il mondo come un trampolino.

C'è un testo lì dentro che si intitola *Immrama*: leggerlo con un po' più di attenzione equivale a fare la migliore introduzione possibile alla poesia di Muldoon:

Immrama

I, too, have trailed my father's spirit
From the mud-walled cabin behind the mountain
Where he was born and bred,
TB and scarlatina,
The farm where he was first hired out,
To Wigan, to Crewe junction,
A building-site from which he disappeared
And took passage, almost, for Argentina.

The mountain is coming down with hazel,
The building-site a slum,
While he has gone no further than Brazil.

That's him on the verandah , drinking rum
With a man who might be a Nazi,
His children asleep under the mosquito-nets.

Prima cosa il titolo: *Immrama* è il plurale del termine gaelico “immram” che significa “viaggio”. Un irlandese che ripesci il gaelico, fin qui davvero nulla di strano. La tradizione e sua relativa traduzione, si sa, hanno un grande valore tra le contee verdi dell'Eire/Irlanda del Nord. Il primo verso sembra richiamare direttamente in causa Heaney mentre in una sua celebre lirica, *Digging*, osserva il padre che scava per poi costruirci sopra la nota proporzione di poetica: lui ha scavato con la vanga : io scaverò con la penna. In un movimento che è anche fluidità e scorrevolezza del gesto, fatta salva la fatica, il cocciare della lama sulla dura zolla, il grattare della penna sul foglio ruvido. C'è un equilibrio, un'esigenza di circolarità, un *redress*, per usare una parola del premio Nobel, che la poesia di Muldoon non conosce. Il padre di quest'ultimo, ci viene detto, è nato in una casupola, nulla più, con le pareti di fango, minacciato dalle malattie, ha lavorato in una fattoria, poi alla costruzione del nodo ferroviario di Crewe poi, però, siamo all'altezza dell'ottavo verso, ecco la svolta. È partito per l'Argentina. Ma rileggiamo meglio: è *quasi* partito per l'Argentina. Qualcosa sta girando, la rima scarlattina – Argentina (fortunatamente rimasta anche nell'italiano) pone il lettore in uno stato di allerta. E poi quell'avverbio, *almost*, quasi, a insinuarsi come un dubbio sulla serietà di tutto questo, a porre un primo elemento disgregante. Cosa vuol dire quel *quasi* posto proprio nel momento in cui il sonetto svolta dalle due quartine alle due terzine che chiudono - il *turn* come lo chiamano gli inglesi? Il mondo del padre di Muldoon non esiste più. La rima *mountain/junction* che contribuiva a riunire i luoghi di lavoro del padre è un ricordo. La montagna è crollata, il cantiere si è ridotto a un bassofondo, il padre non è nemmeno riuscito ad arrivarci in Argentina, si deve essere fermato prima, dalle parti del Brasile. Poi i tre versi conclusivi che lasciano di stucco. Eccolo là sotto una qualche veranda del paese sudamericano a sorvegliare rum (in rima diretta con lo *slum* di due versi sopra) con un presunto nazista, un figlio (ma quale figlio e avuto da chi?) addormentato sotto una zanzariera. *Brazil* arriva, per semirima, a *Nazi*, e di lì ci porta dritto a *mosquito-nets* in un gioco di sonorità sorprendenti e efficaci che sono il marchio di fabbrica di questo poeta. Ci si apre un mondo: il padre si è rifatto una vita? È la vita che avremmo potuto avere se avessimo deciso di cambiare, di farlo quel viaggio. E poi? Non doveva arrivare in

Argentina? Perché si è fermato in Brasile? L'*hazel* del primo verso della terzina ha arrestato la traiettoria sul *Brazil* (sempre in semirima) sull'ultimo verso della medesima terzina. Gli esegeti più raffinati contribuiscono inoltre ad aggiungere doppio fondo a doppio fondo. C'è nella tradizione irlandese una mitica terra che si chiama *Hy Brasil*, sta al largo delle coste dell'Irlanda. Forse il padre di Muldoon quel viaggio ha solo pensato di farlo, forse siamo solo dentro a un grande periodo ipotetico. Il poeta non ci aiuta a chiarire il mistero. Non sa dire se il viaggio era stato progettato oppure no. In un'intervista racconta di esserne stato convinto sino a qualche anno prima quando, parlandone con il padre, ne riceve una risposta negativa. "I seem to remember my father telling me that he determined once to emigrate to Australia. Now he tells me it was a hen's yarn. Either he, or I, must have made it up." "Mi pare di ricordare mio padre che mi dice di avere deciso di emigrare in Australia una volta. Adesso mi dice che era una storiella. Delle due l'una: o io o lui ce la siamo inventata." Angosce da adolescente o desiderio di fuga? Pura invenzione?

C'è tutto Muldoon qui dentro. C'è il rielaboratore della tradizione, mai dimenticata, c'è il giocoliere della rima e della semirima con la sua abilità nel descrivere traiettorie di affratellamento tra elementi così distanti, a disegnare parabole e archi metaforici sempre sorprendenti, a raccontare viaggi (di tutti i tipi) nel breve volgere di quattordici versi. Il confronto con la forma serrata del sonetto è un confronto a tutto campo con l'idea della costrizione, della chiusura, con l'ipotesi di una metamorfosi continua che permetta di tornarci dentro ed eluderla. Un po' come il viaggio del padre, tra un'Argentina mai raggiunta e uno strano *Brazil/Hy Brasil* popolato di personaggi lì a scontare i propri sensi colpa senza per questo rinunciare a perpetuarli attraverso la procreazione. E come dimenticare l'allusione, dichiarata dallo stesso poeta, al Robert Frost di *The Road Not Taken*, poeta all'apparenza lontanissimo eppure riconosciuto come vicino da Muldoon?

C'è, per citare ancora Clair Wills, una tensione continua tra ironia, controllo e assenza di controllo, fondamentale per comprendere il movimento della poesia del nord irlandese. L'ironia, soprattutto usata non come segno di cinismo ma, paradossalmente, come forma di impegno. Perché l'ironia può essere anche un modo di declinare la coscienza di un fallimento e la conseguente mancanza di un'autorità non avvertita come necessaria. L'elusione e l'erosione di un concetto di identità che solo per il fatto di esistere sembra implicare necessariamente una forma di violenza. Le continue metamorfosi dei testi di Muldoon sembrano richiedere una lettura priva di confini seppure dentro a confini rigidissimi. E qui davvero è lui il poeta del nostro tempo, il maestro dell'impossibilità (pur senza smettere di provarci, mai) di fare punto momentaneo, sempre per citare Frost, contro lo smarrimento.

Se *New Weather* era stato il libro che l'aveva lanciato giovanissimo, *Mules* l'aveva confermato talento con ancora qualche caduta nel ritmo. E tuttavia sin quel primo volumetto con testi scritti dai

diciassette anni Muldoon aveva preso a raccontare le sue personalissime epopee indiane in *The Year of the Sloes, for Ishi*, a infilare due o tre testi (da *Wind and Tree* a *Good Friday, 1971, Driving Westwards*) già nella sua migliore tradizione obliqua, a costruire un'idea di libro – serie di brevi testi con una poesia più lunga a chiudere – che non avrebbe più abbandonato per tutte le nove raccolte che costituiscono a oggi la sua produzione poetica (anche se c'è un libro in uscita in questi giorni *Horse Latitudes*). Erano gli anni della Queen's University di Belfast dove era stato preso sotto l'ala protettrice di Heaney – fu lui il mentore che portò i testi alla Faber caldeggiandone la pubblicazione. Anni in cui la musa poetica era di stanza nella cittadina nord-irlandese. C'era il Belfast Group con talenti quali Derek Mahon e Michael Longley, cominciavano a scrivere versi Ciaran Carson e Medbh McGuckian.

Poi era venuto *Mules*: il libro dell'ibridazione, dell'innesto, della fusione degli elementi in una bizzarra e informe eugenetica tutta all'incontrario. I muli hanno il meglio del mondo cavallino e di quello asinino o non sono né carne né pesce? È un libro popolato di donne barbute (*The Bearded Woman, by Ribeira*), donne segate a metà dentro a un circo (*Duffy's Circus*), matrimoni misti tra madri con l'aria un po' snob che hanno letto qualche libro e poveri padri che hanno passato il loro tempo a menare le mani e a costruirsi una seppure tribolata ipotesi di futuro (*The Mixed Marriage*).

Nel frattempo, presa la laurea nel 1973, Muldoon aveva trovato lavoro sempre a Belfast presso la BBC Radio Northern, lavoro che avrebbe tenuto per i successivi tredici anni.

Poi, come anticipato, sarebbe arrivata la tripletta decisiva *Why Brownlee left* (1980). *Quoof* (1983) e *Meeting the British* (1987) e quella avrebbe chiuso la partita con la fama a venire. Sia il primo che il secondo si chiudono con due epopee (e veri e propri *tour de force* per il traduttore) rispettivamente di trecento (trenta strofe di dieci versi ciascuna) e settecento versi (cinquanta sonetti) che sono un inno alla libertà poetica. Nel primo un curioso personaggio si mette alla ricerca del padre scomparso in un'avventura dai toni chandleriani con tutto il corredo di strip club di infima categoria e atmosfere in penombra frequentate da malavitosi e rifiuti della società. Nel secondo seguiamo le continue trasformazioni e metamorfosi di uno strano terrorista braccato dalla polizia, Gallogly, capace persino a un certo punto di sparire risucchiato dal proprio ano. Sono testi di un virtuosismo impareggiabile, spesso accompagnati da schemi metrici e formali estremamente complessi che fanno davvero pensare all'abilità con cui Bach costruiva fughe dalle innumerevoli voci senza mai perdere il senso complessivo di quello che stava facendo, senza mai dimenticare la musica di ciò che accade. Non è facile orientarsi nella poetica di un autore che riconosce Frost e Donne (e la poesia metafisica in generale) come ideali punti di riferimento.

Si tratta di testi in cui il poeta lavora per accumulazione e stratificazione, come se solo aggiungendo ci si potesse avvicinare a una possibile definizione. Sembra mancare un nucleo centrale, un

aggregatore capace di contenere, alla massima pressione, il nucleo di senso, la matassa consegnata al lettore perché ne sbrogli l'intrico nel tentativo di ritrovarne il bandolo che schiuda una nuova percezione del mondo. Muldoon crea labirinti in cui fare perdere il lettore con quella commistione modernissima di perdita del controllo e forte richiamo alla struttura portante come segno certo della presa salda sul timone autoriale. C'è un io che preferisce inventarsi piuttosto che semplicemente esprimersi.

C'è un testo nella raccolta *Quoof* dal titolo *The Sightseers*. Muldoon comincia a raccontare un piccolo fatto privato e lo fa a modo suo con il solito tono di chi racconta una storiella buffa e apparentemente innocua. Lui è un grande creatore di miti, vicino in questo alla lezione di Heaney e a quella di Kavanagh prima di lui. Il perimetro Eglis, Collegelands, Moy, quella regione della contea di Armagh ora conosciuta come Muldoon Country, non lo perderà mai di vista. È un perimetro che ha il senso del luogo come lato e le figure del padre e della madre come chiusura.

E dunque, padre, madre, fratello, sorella, zio preferito partono per andare a vedere la nuova rotonda costruita a Ballygawly, "the first in mid-Ulster" ci dice il poeta aprendoci scorci inquietantemente buffi su cosa voleva dire fare una gita fuori porta nell'Irlanda del Nord degli anni sessanta. Siamo dentro al solito sonetto quando il passaggio dalle due quartine alle due terzine ci segnala che la storia non è poi così buffa. Lo zio Pat racconta di quella volta che era stato fermato dalla Polizia Speciale dell'Ulster e di come l'avessero costretto a cantare un inno protestante (la famiglia di Muldoon è cattolica) e a maledire il papa. Dice: "They held a pistol so hard against his forehead/ there was still the mark of an O when he got home." Gli avevano premuto un pistola così forte contro la fronte/ che c'era ancora un segno a forma di O quando tornò a casa. E il gioco, gioco serissimo, è fatto. Il tondo della rotonda che aveva aperto la storiella arriva a stamparsi sulla fronte dello zio Pat in forma di una O lasciata dalla pressione della canna di una pistola. Con la precisione chirurgica e perturbante di chi ha disegnato un percorso precisissimo, una rete in cui il lettore ignaro viene preso dopo essere entrato spensierato nel luna park con relativa insegna sfolgorante.

Eludere la questione politica per uno nato in Irlanda del Nord appare impossibile. E questo passando per il triangolo Yeats, MacNeice Heaney. Muldoon non si tira indietro, certo, ma questo è spesso il tono con cui decide di farlo. Pancho Villa lo invita a riflettere sul senso della sua scrittura – "Vivere in questo paese non vuol dire solo/stelle e cavalli, maiali e alberi,/e a guardare le tue poesie uno mica ci arriva." Ma è un Pancho Villa che ha appeso il piglio rivoluzionario al chiodo e lancia strali che sanno di pinguedine da ex-eroe in pensione. Oppure decide di spostare l'azione in territorio straniero, dentro all'epopea della conquista del west. Come nella bellissima *Meeting the British* che dà il nome alla quinta raccolta. Con un trucco subdolo i soldati britannici rifilano agli indiani una coperta "ricamata di vaiolo" sterminandoli tutti senza colpo ferire. La posizione del

poeta è chiara, il modo per esprimerla, al solito, sorprendentemente obliqua. Salvo poi infilare rasoiate che lasciano secchi come in *Aisling* con l'immagine durissima dell'ultimo scioperante della fame attaccato a un rene meccanico – Una flebo/ di salina dentro al suo sacchetto di salamoia. Muldoon passa a Belfast gli anni più bui del conflitto anglo-irlandese e davvero non può non vedere quello che è davanti agli occhi di tutti. Eppure la sua resta una poesia che diffida della capacità della parola poetica di incidere davvero sulle cose. Va mantenuta e rafforzata, questo sì, la possibilità di disturbare il lettore, di creare in lui una condizione di malessere e di esitazione, di non farlo mai sentire con i piedi ben saldi per terra. Heaney definirà l'esperienza della poesia del conterraneo “walking on air”, camminare sull'aria.

Nel 1987 muore il padre di Muldoon e qualcosa nel rapporto con la sua terra si frantuma per sempre. Da emigrante interno si sposta a Dingle nella Repubblica d'Irlanda e di lì direttamente in America.

Muldoon resta imprevedibile sia che decida di trattare la poesia come la scomposta visione che deriva dall'assunzione di funghi allucinogeni sia che opti, come fa in *Madoc: A Mystery* (la sesta raccolta datata 1990) per un vertiginoso excursus di duecento e passa pagine sulla storia della filosofia occidentale da Talete a Hawking con testi che spesso, come in quello incluso in questa antologia, utilizzano il filosofo come *casus belli* per costruzioni linguistiche al limite della pirotecnica.

Nel 1994 escono *The Annals of Chile* seguiti a cadenza quadriennale da *Hay* (1998) e *Moy Sand and Gravel* (2002). Sono raccolte che non aggiungono moltissimo a quanto già espresso da Muldoon nei suoi precedenti volumi. Occorre però dire che la qualità media della sua scrittura è così alta che anche la *routine*, per così dire, attinge allo straordinario. Ciò dunque non toglie che vi siano testi che incantano come *The Birth* (in *The Annals of Chile*) dedicato alla nascita della prima figlia, *Long Finish* (in *Hay*) in cui racconta di dieci anni di matrimonio o *The Hug*, elegia in memoria dell'amico Joseph Brodskij. Sono gli anni della vita americana di Muldoon (risiede stabilmente a Princeton dove insegna presso la locale università già dai primi anni novanta), anni in cui raccoglie onori e premi, tra i quali il Pulitzer per *Moy Sand and Gravel* e in cui la poesia spesso attinge e cita fonti a tal punto individuali da mettere a rischio i presupposti stessi della sua comprensione.

È difficile dire quale direzione prenderà la poesia di Paul Muldoon di qui in avanti. In fondo si sta parlando di un poeta che ha solo cinquantasei anni e dunque è ancora nel pieno della sua fase creativa. Forse, come il Gallogly di *The more a man has the more a man wants*, anche Muldoon è chiamato a una metamorfosi decisiva, a un'ennesima fuga dalla gabbia affondata nell'acqua per non

cedere a quella sottile malattia *muldoonesque* di cui si trovano sintomi diffusi in tanta produzione contemporanea in lingua inglese.