

Liminalità e trasformazione dell'identità del personaggio letterario nel mito epico: Achille, figura *in limine* nella poesia latina di Stazio

Renée Uccellini¹

Sommario: Introduzione. 1. Liminalità del personaggio letterario: la dimensione *in limine* di Achille prima della guerra di Troia. 2. Superamento dello stato liminale e appropriazione del tradizionale statuto del personaggio epico. 3. Liminalità del genere letterario. 4. Conclusioni.

Abstract: This paper reflects on liminality concept applied to Latin epic poetry. The *limen* is a stimulating subject, useful, in a transversal prospective, to many fields study, including the literary one. Thus, the limit will be identified as a liminal dimension of the mythical character in Latin poetry. In the *Achilleid*, Stazio lingers on the narration of the pre-Iliadic life of the Homeric hero, who lives an *in limine* experience during his youth and that allows him the metamorphosis from a mythical-literary status to the other. I will also try to interpret the poetic verse in a social and cultural key, reading the adventures 'at the limit' of Achilles as a literary expression of the initiation rites of the young ephebes of the ancient Greek civilization.

Keywords: *limen, limes, Initiation Rites, Epic Poetry, Literary Genre.*

Introduzione

Il concetto di *liminalità* negli studi letterari classici può rappresentare uno stimolante oggetto di studio, anche applicato alla poesia epica di argomento mitologico.

Il significato del termine *limen*, nella sua accezione di "confine", "soglia", ma anche "limitare", è mutuato negli studi letterari dalle ricerche dell'etnografo e folklorista Arnold van Gennep (1873-1957) e dell'antropologo Victor Turner (1920 - 1983) ed associato ad una serie di riti noti come "riti di passaggio", che accompagnano ogni cambiamento di luogo, stato, posizione sociale ed età dell'individuo, anche dell'individuo dell'antichità². La nozione di *liminalità* si può collegare, dunque, anche ad un qualsivoglia processo metamorfico, ad un cambiamento del soggetto mitico, che subisce una trasformazione, che gli consente di superare la soglia da una 'dimensione mitico-letteraria' ad un'altra. Turner definiva, infatti, il concetto di *liminalità* anche come "zona neutra" collocata fra due distinti sistemi culturali. Secondo la sua nota tripartizione, i riti che segnano in numerose culture il passaggio da uno stadio all'altro sono costituiti da una

1 Ricercatrice in Letteratura Latina presso l'Università degli Studi Guglielmo Marconi.

2 Van Gennep, *Les rites de passage*, Picard, Paris 1909, trad. it. *I riti di passaggio*, Il Mulino, Torino 1981. In particolare, sulle iniziazioni giovanili dell'antichità, vd. Brelich, *Paides e parthenoi*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1969.

fase di separazione dalla condizione precedente o fase pre-liminale, da una fase di transizione o fase liminale e infine da una reintegrazione o fase post-liminale³. Questo avviene nelle società organizzate sulla divisione per classi di età, come quelle antiche o quelle tribali moderne. Per essere accolto nella classe di età superiore, l'individuo deve passare del tempo lontano dal gruppo, in una condizione di marginalità e allontanamento dalle regole del vivere civile⁴. Dopo una prima fase di isolamento dal proprio contesto familiare e sociale, il passaggio simbolico, sancito da un preciso rito di iniziazione, consente il reinserimento nella comunità di appartenenza, sotto una nuova veste sociale. Appartengono, ad esempio, ai riti di iniziazione che segnano il superamento da parte dell'individuo del confine della giovinezza, le cerimonie dell'efebia nella Grecia antica⁵. Nel mondo antico greco e romano, il compito sociale dei giovani maschi è di partecipare alla guerra, per cui i riti di transizione hanno una funzionalità essenzialmente pedagogico-bellica e la fase di transizione costituisce un momento di formazione. La fase di modifica di un rito di passaggio è caratterizzata dalla permanente condizione di *liminalità*, di uno status in bilico, prolifico campo di indagine per gli studi di antropologia culturale, di antropologia della performance e antropologia dell'esistenza⁶. La nozione di *liminalità*, tuttavia, non è solo dotata di una connotazione antropologico-sociale relativa al concetto di isolamento e di reintegrazione nella collettività, ma può indicare anche la conservazione in nuove forme morfologiche o ontologiche di un individuo, o anche indicare la marginalità di soggetti che non possono essere inclusi in una determinata categoria distinta, quindi *liminalità* nel senso metaforico di persistenza di uno stato 'sulla soglia', di permanenza di fluidità del corpo e di instabilità del *gender*. In questo contributo intendo analizzare in che misura queste osservazioni possono essere riferite al *limen* del personaggio letterario, secondo il trattamento poetico di Publio Papinio Stazio (I sec. d. C.) del mito di Achille, l'eroe epico di tradizione omerica.

1. Liminalità del personaggio letterario: la dimensione *in limine* di Achille prima della guerra di Troia.

Molti racconti del mito antico possono essere letti ed interpretati secondo questa prospettiva dinamica che consente il mutamento del personaggio: numerose vicende eroiche presentano tale struttura nell'evoluzione del personaggio e si offrono come condizione attraverso la quale si compie lo sviluppo di figure che vivono una fase transitoria della loro esistenza e modificano in questa condizione liminale il proprio statuto letterario. Un'esperienza 'sulla soglia' fa parte anche di una versione meno nota del mito di Achille, l'eroe per antonomasia dell'*epos* greco, che vive una fase di cambiamento nel passaggio dall'età infantile a quella adulta secondo la versione di Stazio nell'*Achilleide*, poema incompiuto particolarmente ispirato da dinamiche incentrate sulla labilità del *gender* del personaggio epico e anche del genere letterario.

Prima di Stazio troviamo solo dei fugaci cenni alla giovinezza di Achille e alle imprese precedenti

3 Vd. Turner , *Dal Rito al Teatro*, edizione italiana di De Matteis (a cura di), Il Mulino, Bologna 1986, pp. 49-50.

4 Vd. anche Cantarella , *Secondo natura. La bisessualità nel mondo antico*, Rizzoli, Milano 1999, p. 20.

5 Sull'efebia ad Atene, vd., ad es., Jeanmaire , *Couroi et Courètes: essai sur l'éducation spartiate et sur les rites d'adolescence dans l'Antiquité hellénique*, Lille: Bibliothèque Universitaire, Lille 1939; Marrou , *Storia dell'educazione nell'antichità*, Studium, Roma, 1966.

6 Vd. Turner , *Antropologia della performance*, edizione italiana di De Matteis (a cura di), Il Mulino, Bologna 1993; Turner , *Antropologia dell'esperienza*, edizione italiana di De Matteis (a cura di), Il Mulino, Bologna 2014.

alla guerra di Troia in diverse fonti greche. Leggiamo di esperienze pre-iliadiche nei poemi ciclici post-omerici, soprattutto nei *Cypria*, nell'*Ilias parva*, e anche in Hom. *Il.* 9, 667-668 con sporadici riferimenti ad un soggiorno di Achille presso l'isola di Sciro prima della partenza per Troia. Più diffusamente, notizie dell'educazione giovanile ricevuta da Achille presso la grotta del Centauro Chirone sono rintracciabili in Pindaro (cfr. *P.* 6, 21-27; *I.* 5, 39 sgg.; 8, 50 sgg.; *N.* 3, 43-57) ed Euripide (*Skyroi* e *Ifigenia in Aulide*); soprattutto, una fonte era il cosiddetto *Epitalamio di Achille e Deidamia*, attribuito a Bione, autore di età ellenistica, in cui si narra di una esperienza amorosa del guerriero antecedente al racconto omerico. Stazio si rifece probabilmente a queste fonti letterarie, oltre che alle rappresentazioni iconografiche, particolarmente sensibili a raffigurazioni di un Achille *alius*, diverso rispetto a quello tradizionale dell'epica omerica⁷. Nel I libro dell'*Achilleide*, dunque, Stazio canta le avventure preiliadiche di un giovanissimo Achille, ancora un bambino (cfr. *Ach.* 1, 128; 229; 302). La madre Thetis, consapevole del futuro destino di morte di suo figlio, lo ha affidato all'educazione del Centauro Chirone sul monte Pelio (1, 106-118); dopo aver tentato di impedire lo scoppio della guerra (1, 51-94), la dea si reca in Tessaglia e conduce via il figlio (1, 95-241), decidendo di nascondere in un rifugio più sicuro. Sceglie l'isola di Sciro, abitata dal re Licomede e dalle sue figlie. Qui la dea convince Achille ad indossare vesti femminili (1, 242-396) e se ne va, convinta che quella corte femminile costituisca per lui un buon nascondiglio. Ma la guerra è imminente e i combattenti greci preparano la spedizione verso Troia (1, 397-472). Manca solo Achille, che i vaticini indicano come partecipe fondamentale per l'esito della guerra; un drappello di Danai giunge a Sciro, dove, nel frattempo Achille, travestito da donna, ha scoperto l'amore e violentato la principessa Deidamia (1, 560-688). Dopo aver svelato la sua natura sessuale per afferrare tra i doni muliebrici offerti dai Greci alle fanciulle uno scudo (1, 689-885), Achille lascia l'isola e Deidamia, addolorata per essere stata sedotta ed abbandonata (1, 885-960). Il secondo libro si apre con la partenza per Troia e il già nostalgico ricordo di Achille per la grotta di Chirone (2, 96-167) e per l'isola (2, 23-30), in cui egli ha saggiato una esperienza romantico-elegiaca ed ha compiuto la sua 'trasformazione' da giovane imberbe, prima, paradossalmente, in donna, e poi in maturo guerriero, pronto per il campo di battaglia. Il poema s'interrompe qui.

Parte della critica legge appropriatamente l'episodio del travestimento di Achille a Sciro come una storia che può essere interpretata in chiave culturale e rituale: egli compie a Sciro la sua trasformazione in uomo adulto, secondo una sorta di rito di iniziazione paragonabile a quello dei giovani della Grecia precittadina⁸. La transizione del giovane Achille in uomo adulto prende avvio già presso la grotta di Chirone sui monti dell'impervia Tessaglia. Achille qui vive selvaggio,

7 L'episodio del mito di Achille presso Sciro era piuttosto celebre e frequentemente rappresentato su affreschi, mosaici, dipinti, vasi e anche sarcofagi: vd. Croisille, *Poésie et art figuré de Néron aux Flaviens, Recherches sur l'iconographie et la correspondance des arts à l'époque impériale, I. Texte; II. Planches*, Collection Latomus 179, Latomus, Brussels 1982; Foucher, *Stace et les images d'Achille*, in F. Delarue, S. Georgapoulou, P. Laurens, A. Taisne (a cura di), *Epicedion. Hommage à P. Papinius Statius*, La Licorne, Poitiers 1996, p. 207; Grassinger, *Die mythologischen Sarkophage. Achill, Adonis, Aeneas, Aktaion, Alkestis, Amazonen*, Mann, Berlin 1999, pp. 19-43; Cameron, *Achilles in the Roman World*, «JRS», 99, 2009, pp. 1-22, a pp. 4-8.

8 Sul travestimento dell'eroe greco del mito come rito di iniziazione che segna il passaggio dalla fanciullezza all'età adulta, vd. Brelich, *Gli eroi greci. Un problema storico religioso*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1958, pp. 241-242; Delcourt, *Hermaphrodite. Mythes et rites de la bisexualité dans l'antiquité classique*, Presses Universitaires de France, Paris 1958, pp. 17-18; Brelich, *Paides e parthenoi*, cit., pp. 29-30; Vidal-Naquet, *Le chasseur noir. Formes de pensée et forms de société dans le monde grec*, Maspero, Paris 1981, pp. 164-169; Dowden, *Death and the Maiden: Girls' Initiation Rites in Greek Mythology*, Routledge, London-New York 1989, pp. 49-69.

in uno stato di natura (2, 96 sgg.), ma educato da Chirone alla musica (1, 184-194) e soprattutto alla caccia, come descritto accuratamente da Achille nel II libro (2, 138 sgg.). La pratica venatoria costituisce il preludio alla guerra e rappresenta una prefigurazione della futura trasformazione di Achille in guerriero. Nell'antica Grecia, infatti, per diventare uomini era necessario esercitarsi nella caccia, con finalità propedeutica alla vita militare, per sviluppare la resistenza fisica e morale. Questa pratica educativa avveniva in isolamento, presso zone lontane da nuclei abitativi, spesso inaccessibili⁹. E Achille vive con Chirone sulle altissime cime della Tessaglia, in luoghi impervi e desolati (2, 102-105: ... *Mox ire per invia secum/ lustra gradu maiore trahens visisque docebat/ adridere feris nec fracta ruentibus undis/ saxa nec ad vastae trepidare silentia silvae*), cacciando cervi, caprioli, linci, ma anche feroci orsi, cinghiali, tigri e leoni. Quando Thetis arriva presso la dimora di Chirone, Achille porta con sé, di ritorno da una battuta di caccia, dei cuccioli di leone ai quali ha ucciso da poco la madre (1, 158-170). La dea è atterrita da questa visione: aveva immaginato di aver lasciato il figlio imberbe presso un luogo sicuro, protetto, che avesse potuto nascondere, un *limen* che lei riteneva fidato (1, 171), ma che così in realtà non si sarebbe rivelato: cfr. *Ach.* 1, 171-173 *quos tamen, ut fido genetrix in limine visa est,/ abicit exceptamque avidis circumligat ulnis,/ iam gravis amplexu iamque aequus vertice matri* (“e tuttavia, appena vede la madre sulla soglia della fida dimora, li abbandona per correrle incontro e stringerla fra le sue braccia ardenti, lui che è ormai pesante per la madre che lo abbraccia, e che l’ha raggiunta in altezza”). La soglia della porta della dimora di Chirone rappresenta il limite tra mondo domestico ed estraneo e consente l’accesso ad una nuova dimensione esistenziale del personaggio mitico.

Chirone aveva già notato il cambiamento di Achille: il Centauro spiega a Thetis che da poco il suo alunno, prima ubbidiente e rispettoso, cominciava a manifestare una certa selvatichezza belligerante, uno spirito di ribellione e di evasione implacabile (cfr. *Ach.* 1, 145-146: “... non voglio accrescere il tuo timore, ma ti confesserò il vero: un non so che di grandioso, e non mi fuorviano i presagi di un padre, la sua forza precoce preannuncia, una forza superiore alla sua tenera età”)¹⁰. La violenza del giovane sembra essere indomabile, al punto che non può ‘contenerlo’ neanche il monte Ossa, una delle cime più alte della Tessaglia, rifugio di tutti i Centauri, anche loro, incredibilmente, aggrediti dal bambino prodigioso (cfr. *Ach.* 1, 151-155). Questa immagine di Achille che si spinge ben al di fuori dei confini che gli sono concessi da Chirone anticipa il suo imminente statuto bellico: non gli basta il monte Ossa, ha bisogno di un campo di caccia e di battaglia più grande. Egli è consegnato al suo destino epico, e il suo isolamento presso Chirone ha una funzione di allontanamento dalla sorte predestinata, ma anche uno scopo educativo: lo prepara all’inserimento nel mondo degli adulti, alla realtà della guerra, anche alla sua ineluttabile morte¹¹. La descrizione di Chirone dei comportamenti incontrollabili e selvatici del giovane definisce il ponte, la fase liminale dello statuto del soggetto epico, non più fanciullo, ma non ancora uomo e neanche guerriero¹². Per

9 Van Gennep, *I riti di passaggio*, cit., a p. 16 parla di questo luogo marginale come “zona neutra”, sospesa tra due mondi, generalmente presso terre selvagge, montuose, remote, lontane dal mondo abitativo cittadino, come la regione montuosa della Tessaglia; cfr. anche Daverio Rocchi, *Frontiera e confini nella Grecia antica*, L’Erma di Bretschneider, Roma 1988, pp. 32 ss.

10 Cfr. Méheust (a cura di), *Stace. Achilléide*, Les Belles Lettres, Paris 1971, a p. 13, nota 1 suggerisce che il cambiamento di Achille avvenga esattamente nello stesso momento in cui ebbe inizio la guerra di Troia, a compimento di un destino segnato dal fato.

11 Cfr. Schetter, *Untersuchungen zur epischen Kunst des Statius*, Harrassowitz, Wiesbaden 1960, p. 132.

12 Vd. Telò, *The Filiality of Epic: (Re)constructing Heroic Childhood in Statius’ Achilleid and Sophocles’ Lovers of Achilles*, Selected Papers Presented, Cambridge 2007.

diventare uomo, Achille deve conoscere ancora l'amore: prima del suo reinserimento nel gruppo sociale maschile, egli vive, secondo Stazio, un'esperienza ancora liminale, una sorta di nuovo stato di sospensione, dove sperimenta, paradossalmente, una *performance* al femminile.

Infatti, nonostante l'ardore bellico intravisto da Chirone e da Thetis, il trattamento del mito preomerico in Stazio è particolarmente ambiguo: il selvaggio e bellicoso bambino possiede ancora fattezze aggraziate, che consentono a Thetis di escogitare nuovamente un piano per allontanare il figlio dai pericoli dell'età adulta (la guerra). Così, la dimensione liminale del soggetto poetico si dilata ulteriormente, complicandosi di nuove sfaccettature. Stazio indugia nel dipingere il volto grazioso ed arrossato di Achille (cfr. *Ach.* 1,161-164)¹³; la rada peluria sulle guance lo caratterizza esattamente come efebo, in linea con una lunga tradizione poetica¹⁴. Egli ha ancora un aspetto acerbo, una bellezza effeminata, e assomiglia straordinariamente più alla madre che al padre, come vuole invece la tradizione (1, 164-165)¹⁵. Approfitando delle delicate sembianze di Achille, la madre lo nasconde a Sciro, tra le figlie del re Licomede, non sapendo di portare a compimento quella fase di trasformazione di Achille in adulto, mediante la scoperta dell'attrazione fisica, dell'amore, l'attuazione del rituale della violenza e della sottomissione femminile. Ma prima, Achille, seppur riottoso (1, 274-282), accetta di indossare abiti femminili (1, 325-337), un altro indizio della parentesi 'ai margini' della sua esistenza: cfr. *Ach.* 1, 325-337: "lo vede incerto la madre, e voglioso di esser costretto, e gli mette i vestiti; poi gli fa tener meno rigido il collo, gli abbassa le spalle spaziose, gli rilassa le braccia robuste, gli assetta i capelli scomposti e i propri gioielli li affida al quel collo a lei tanto caro [...] così si vede la dea mutare l'aspetto del figlio [...] e chi lo guarda rimane ingannato dall'incertezza del sesso, che sfugge sotto quella differenza sottile". Nel mito antico è possibile rintracciare diversi episodi di travestitismo, paragonabili a quello di Achille, ad opera di altri eroi come Ercole, di divinità come Giove e Dioniso (per proporre qualche *exemplum* tra quelli citati dalla stessa Thetis per convincere suo figlio in *Ach.* 1, 260-265)¹⁶. Questi racconti sono testimoni mitici di un'usanza realmente praticata, compresa fra i riti di passaggio maschili: ad Atene, ad esempio, durante le *Oscografie*, i fanciulli più giovani indossavano abiti femminili in occasione delle celebrazioni rituali¹⁷. Il ricorso al travestimento muliebre di Achille può essere,

13 Il dettaglio poetico del colorito arrossato sulle gote candide di Achille ne esalta da un lato l'aspetto efebico (cfr., ad es., *Ov. met.* 3, 422-423 (Narciso) *inpubes ... genas et eburnea colla decusque / oris et in niveo mixtum candore ruborem*), dall'altro la somiglianza con giovani vergini che pudicamente arrossiscono: cfr. per es., *Prop.* 2, 3, 9-12; *Verg. Aen.* 12, 65-69 *plurimus ignem / subiecit rubor et calefacta per ora cucurrit. / Indum sanguineo veluti violaverit ostro / si quis ebur aut mixta rubent ubi lilia multa / alba rosa: talis virgo dabat ore colores* (di Lavinia); cfr. anche *Stat. Theb.* 1, 537-538 *pariter pallorque ruborque / purpureas hausere*; 2, 231-232 *candida purpureum fusae super ora pudorem / deiectaque genas*.

14 Cfr. per es., *Call. fr.* 274 Pf.; *Hymn.* 5, 75; *Lucr.* 5, 889; *Prop.* 3, 7, 59; *Ov. met.* 13, 753-754; *Val. Fl.* 7, 340; *Sil.* 16, 468; *Mart.* 2, 61, 1; 9, 36, 5; *Stat. Theb.* 9, 701-702.

15 Sui giovani somiglianti al padre, cfr. per es., *Catull.* 61, 209-210; *Verg. Aen.* 4, 328-329.

16 Sugli *exempla* di travestitismo citati da Thetis, vd. Slater , *The Glory of Hera. Greek Mythology and the Greek family*, Beacon Press, Boston 1968, pp. 289-290; Taisne , *Bacchus dans le destin d'Achille*, «Latomus», 35, 1976, p. 370; Gärtner , *Mythologische Paradigmen für einen Achill in Frauenkleidern. Zu einer scheinbar unpassenden Gleichnisreihe in der statianischen Achilleis*, «Arctos», 38, 2004, p. 12; Puccini-Delbey , *Sexus ambiguus et viol. Le métamorphose d'Hermaphrodite chez Ovide et le travestissement d'Achilles chez Stace*, in J. M. Fontanier (a cura di), *Amor Romanus. Amours romaines. Études et anthologie*, Presse universitaires des Rennes, Rennes, 2008, pp. 175-186.

17 Sul travestimento in abiti femminili dei fanciulli durante le *Oscografie*, vd. Vidal-Naquet , *Le chasseur noir. Formes de pensée et forms de société dans le monde grec*, cit., pp. 137-138; vd. anche Ferrari et al. , *Dizionario della civiltà classica: autori, opere letterarie, miti, istituzioni civili, religiose e politiche di Grecia e di Roma antiche*, Rizzoli,

dunque, interpretato come un episodio narrativo che segnala l'episodio come rito di iniziazione, rivelando al contempo il legame ancora persistente del protagonista, in questa fase liminale, con il mondo dell'infanzia, una dimensione tradizionalmente femminile¹⁸.

2. Superamento dello stato liminale e appropriazione del tradizionale statuto del personaggio epico.

Nella sua esperienza di *liminalità* a Sciro, il giovane Achille, travestito da fanciulla, scopre il sentimento amoroso e conosce l'attrazione erotica, paradossalmente, per la principessa più ambigua del gruppo delle fanciulle che abitano la corte del re Licomede. Deidamia è paragonata a Venere, ma in maniera antitetica anche a Diana-Artemide: cfr. *Ach.* 1, 293-300: “ma quanto Venere, a fianco delle verdi ninfe marine, le oscura, o quanto Diana sorpassa in altezza le Naiadi, tanto Deidamia, regina di quel coro leggiadro, risplende ed eclissa la bellezza delle sorelle. Sul suo volto si accende la porpora e ne deriva una luce più intensa alle gemme e l'oro si fa più attraente; la bellezza è anzi uguale alla dea, se deponesse i serpenti dal petto e, toltasi l'elmo, addolcisse il suo volto”¹⁹. La sua verginità femminile, personificata da Venere, ha connotati maschilini rappresentati da Diana, simbolo del rifiuto alla sottomissione maschile, e forse per questo ancora più attraente agli occhi di Achille²⁰. Il paragone di Deidamia a Venere e a Diana sottolinea da una parte la verginità sua e delle sorelle, dall'altra ne dichiara al contempo il loro status altrettanto ambiguo. La fanciulla illibata, ma già pronta sessualmente per il matrimonio (1, 290-292: *omnibus eximum formae decus, omnibus idem/ cultus et expleto teneri iam fine pudoris/ virginitas matura toris annique tumentes*, “tutte splendenti di singolare bellezza, tutte ugualmente abbigliate e, ormai passato il confine della castità giovanile, fanciulle mature alle nozze e nel fuoco degli anni”), vive una condizione *in limine*, in cui si rende ancora più attraente agli occhi del maschio che non conosce o rifiuta. Paradigmatici sono quei culti dell'antica Grecia collegati a pratiche di iniziazione femminile, in cui le fanciulle subivano violenza sessuale che segnalava il passaggio alla dimensione adulta²¹. In queste vicende, alle quali alludono i racconti del mito come quello di Deidamia, il *limen* della giovane vergine che rifiuta il legame matrimoniale è oltrepassato tramite la consuetudine della violenza sessuale, una morte iniziatica che permette la metamorfosi: la vergine muore per lasciare spazio alla donna adulta, sposa e poi madre²².

Tale usanza, quindi, è comune ai riti iniziatici femminili e maschili: sia in culture tribali moderne che nel mondo antico il rito iniziatico deve anche comprendere forme di violenza subita e procurata²³.

Milano 2001, p. 1385.

18 Cfr., ad es., questa lettura in Leitao, *Solon on the beach*, in M. W. Padilla (a cura di), *Rites of Passage in Ancient Greece: Literature, Religion, Society*, Bucknell University Press, Lewisburg-London-Toronto, 1999, pp. 247-277.

19 Sulla complessa figura di Deidamia, con antitetici modelli femminili, cfr. Feeney, *Tenui... latens discrimine: Spotting the Differences in Statius' Achilleid*, «MD», 52, 2004, pp. 84-105, spec. a p. 90.

20 Sul mito dell'attrazione di Achille per la maschilina Deidamia, vd. Rosati (a cura di), *Stazio. Achilleide*, Milano 2002² = *Stazio. Achilleide*, Rizzoli, Milano 1994, pp. 17-18; cfr. anche Davis, *Allusion to Ovid and Others in Statius' Achilleid*, «Ramus», 35, 2006, pp. 129-143, a p. 143 nota 24.

21 Cfr., ad es., Pausania *Periegesi*, 4, 4, 2-3. Sulle iniziazioni femminili, vd. Dowden, *Death and the Maiden: Girls' Initiation Rites in Greek Mythology*, Routledge, London-New York 1989.

22 Vd. Brelich, *Paidés e parthenoi*, cit.; Calame, *Iniziazioni femminili spartane: stupro, danza, ratto*, in G. Arrighoni (a cura di), *Le donne in Grecia*, Laterza, Roma-Bari 1985, pp. 33-54.

23 Cultura maschile e violenza sono strettamente connessi nei riti iniziatici antichi e moderni; cfr. Jervis, *s.v. iniziazione*, in P. Bonte, M. Izard, M. Aime (a cura di), *Dizionario di antropologia e etnologia*, Einaudi, Torino 2006: “Nella cultura maschile la violenza è un modello di comportamento tipico quando, ad esempio, il passaggio da una sfera di vita a un'altra si compie in forma rituale. Nei riti di iniziazione, quali sono praticati nei collegi,

Achille compie due atti di brutalità, il primo uccidendo la leonessa sul monte Taigeto, e l'altro violentando Deidamia (*Ach.* 1, 640-648). Tramite la violenza a Deidamia, Achille completa il suo rito di iniziazione e può varcare il limite, la soglia sulla quale ha indugiato secondo questo racconto preliadico e portarsi oltre il confine noto a lui e ai lettori del mito, assumendo il suo nuovo profilo tutto epico: cfr. *Ach.* 2, 30-34, e soprattutto 1, 34 *...erectumque manet reserato in limine Bellum*, di Achille “che la Guerra attende in piedi sulla soglia spalancata del suo tempio”. La violenza sessuale e lo svelamento dagli abiti femminili assecondano l'introduzione dell'individuo nella fase post-liminale: Achille scopre a Sciro la propria natura sessuale e ciò consente il reinserimento sociale fra i guerrieri pronti al conflitto. Rientrando, tramite la prevaricazione erotica, all'interno dei suoi 'confini' di *gender* canonici di maschio e di guerriero prestabiliti dalla società antica di appartenenza, si evita, nell'*epos*, quello che Turner definì “dramma sociale”, l'opposizione all'interno del gruppo, della categoria, del ruolo e dello status sociale da parte di un soggetto²⁴. Achille, dopo la sua prova di travestimento a Sciro, sembra appropriarsi definitivamente della sua 'naturale' mascolinità da adulto, rientrando nei confini 'rassicuranti' della sua sessualità, e ristabilendo l'equilibrio infranto per aver indossato abiti femminili. Lo stupro di Deidamia, come un rituale iniziatico, consente la percezione tranquillizzante dell'individuo entro il *limes* del suo *gender* e consente l'affermarsi di un rapporto coeso tra singolo e collettività²⁵. La violenza ristabilisce l'ordine sociale, fa rientrare nei limiti fissati dal mito antico il ruolo del maschio e della femmina; il gesto che compie Achille di liberarsi dagli abiti e prendere lo scudo (*Ach.* 1, 852-857: “ma il fiero Eacide, come da vicino vede, appoggiato alla lancia, lo scudo raggianti, cesellato con scene di battaglia [...] ebbe un fremito e roteò gli occhi [...] non c'è più spazio per le raccomandazioni materne, né per il suo amore segreto; nel suo cuore non c'è altro che Troia”) segnala definitivamente l'accesso allo stato di uomo adulto e il superamento del *limen*: cfr. *Ach.* 1, 852-885, specialmente 878-885 “Ad Achille caddero giù, senza che alcuno le toccasse, le vesti dal petto, lo scudo e la lancia, troppo corta, scompaiono nella sua mano – prodigio incredibile! – ed egli sembra superare in statura l'eroe itaceo e il capo etolo: a tal punto l'improvviso apparir delle armi e il suo ardore marziale inonda di un tremendo bagliore il palazzo. Con spasso smisurato, quasi volesse sfidare Ettore già ora, si erge in mezzo alla sala sgomenta; invano si cerca la figlia di Peleo”.

3. *Liminalità del genere letterario*

Secondo questa versione staziana del mito, dunque, Achille è un personaggio in transizione, dinamico, ambiguo, per il quale l'esperienza liminale rappresenta una fase ibrida della propria natura mitica, da cui infine emerge un nuovo modello eroico ed un diverso paradigma letterario²⁶. Da qui possiamo allargare la nostra riflessione al concetto di *liminalità*, intesa non solo come un aspetto da indagare del personaggio letterario, ma anche del genere letterario.

Proseguendo con l'esegesi del mito fino a qui compiuta, il racconto staziano continua con il secondo libro, in cui ormai Achille, imminente guerriero, si muove verso Troia (cfr. 2, 9-11: “tanto

nell'esercito o nelle organizzazioni criminali, i novizi devono dimostrare la loro capacità di sopportare il dolore fisico e di procurarlo agli altri”.

24 Vd. Turner , *Dal Rito al Teatro*, cit., p. 155.

25 Il ristabilito equilibrio consente di riposizionare le forze esistenti fra le categorie di genere e rinforzare maggiormente le gerarchie sessuali, oltre che quelle sociali: cfr. Ferris , *Crossing the Stage: Controversies on Cross-Dressing*, Routledge, New York 1993, p. 13.

26 Cfr. McAuley , *Ambiguous Sexus: Epic Masculinity in Transition in Statius' Achilleid*, «Akroterion», 55, 2010, pp. 37-60.

appare all'aspetto del tutto cambiato e tornato quello di prima, come se mai avesse conosciuto i lidi di Sciro e si fosse imbarcato venendo dall'antro del Pelio”), introducendo potenzialmente una materia più epica, rispetto ai toni erotico-elegiaci che permeano gran parte del I libro²⁷. Tuttavia, e qui il progetto poetico di Stazio stimola lo spirito interpretativo dei suoi lettori, il verso indugia ancora con contenuti e temi non propriamente epici, eroici o bellici. Nel II libro, Achille torna nostalgicamente alla giovinezza appena trascorsa presso la grotta del Centauro Chirone e il pensiero corre a Deidamia, mostrando di avere apprezzato la sua parentesi *transgendered* e l'avventura erotico-sentimentale: cfr. 2, 27-30 “anche lui volge indietro furtivo lo sguardo alle mura dilette e pensa alla vedova casa e al pianto di lei abbandonata: gli rinasce in cuore segreta la fiamma e il valore vien meno”. Questo ci induce a considerare un seguito dell'opera diversa da quella che sembrava essere prospettata dal proemio²⁸. Stazio ha giocato, almeno in ciò che del componimento possiamo leggere, con il *gender* del personaggio poetico ed anche con il genere letterario coltivato, una poesia ‘al mezzo’, che mescola felicemente echi narrativi diversi, toni epico-marziali, elegiaco-amorosi ed epitalamici, e ragiona ed indaga in maniera autoreferenziale sulla curvatura del genere letterario coltivato. L'arte di Stazio rivela così la sua mutevolezza, insiste nel suo mantenersi in bilico, al limite tra una versificazione epica e non epica, muovendosi in un rapporto di continuità con la tradizione del passato, ma aprendosi anche ad una diversa forma poetica, ambigua, fluida, instabile, corrispondente alla fluidità della figura letteraria di Achille. Dunque, una poesia che potremmo, opportunamente, definire ancora *in limine*.

4. Conclusioni

La riflessione compiuta sul concetto di *soglia*, in relazione alla lettura e all'interpretazione della poesia epica in lingua latina, ha consentito lo sviluppo di diverse forme di indagine del testo letterario qui esaminato. Il *limen* si è dimostrato come espressione di una esperienza del personaggio mitico, e come fase che ne precede la metamorfosi letteraria. Achille, nella sua vita antecedente alla guerra di Troia, secondo la versione di Stazio, persiste a lungo in uno *status* incerto, in una sorta di limbo tra ciò che non è più, un *puer*, un bambino, e ciò che ancora non è, un uomo, un guerriero. Le esperienze che vive durante questa fase, interpretate in chiave socio-culturale, possono essere lette come riti di iniziazione che consentono il superamento della condizione *in limine* di Achille e permettono la trasformazione della sua fisionomia epica. Infine, particolarmente suggestiva si è rivelata la possibilità di considerare anche la *liminalità* del genere letterario: come il suo personaggio, anche l'*Achilleide* è un poema costantemente sospeso su una linea di confine, su una soglia, muovendosi tra un genere che non è più l'*epos* omerico, ma si nutre di infiltrazioni diverse, dando potenzialmente stimolo ad un verso mutevole, dinamico ed in continua trasformazione, in linea, d'altra parte, con gli esiti futuri della poesia latina tardo-antica.

27 Sull'insistenza dei toni elegiaci nel I libro dell'*Achilleide*, vd. soprattutto Rosati (a cura di), *Stazio. Achilleide*, cit., pp. 10-11.

28 Il proemio dell'*Achilleide* non casualmente gioca con i modelli letterari con funzione autoreferenziale, introducendo potenzialmente un poema dai contenuti epico-ciclici, ma anche alessandrino-callimachei, dai temi omerici, ma anche ovidiani contemporaneamente; su questa complessa struttura programmatica del proemio, vd. Barchiesi, *La guerra di Troia non avrà luogo: il proemio dell'Achilleide di Stazio*, «AION», 18, 1996, pp. 45-62 e Heslin, *The Transvestite Achilles: Gender and Genre in Statius' Achilleid*, Cambridge University Press, Cambridge 2005, pp. 71-84.

The concept of «threshold» in Macdara Woods: *From A One Way Ticket* poetry collection

Giovanna Scatena¹

Index: 1. *But not stopping this time Captain*; 2. *I can't go out: Man On The Doorstep*; 3. *Wondering how in the end we got here*

Abstract: This essay will examine Macdara Woods's poetic thinking about the «threshold» - which may be interpreted as the limit point of one identity, be that literary, political, or ideological - closely linked to Woods's journey to Italy. For most, a frontier, or a border, is a point of closure and separation between selfhood and alterity, but in Woods's aesthetic thinking it becomes a point in a whole structure wherein different identities can interact and interanimate creating more permeable structures of identity. Instead of being a restrictive place, the threshold becomes a creative space in his poetized structures of thinking. Ireland thus becomes a “state of mind” which will allow Woods's ideological and cultural positions to interact, intersect and enter some form of dialogue with each other.

Keywords: *Irish Poetry, Threshold, Irish identity, Metaphor, Metonymy, Troubles.*

1. But not stopping this time Captain

In March 1980, Macdara Woods is on the train, together with his wife, the poet Eiléan Ní Chuilleanáin. They are headed to Italy. It is a journey that will take them to Umbria, in Tavernelle near Lake Trasimeno where, after having restored an old farmhouse, they will be settle there.

He is *naisiuntacht eireannach*, an Irish citizen, but since his first stay in Italy he feels disenchanting in his land, detached and distant, recognizing himself as a foreigner in his own homeland:

There was always an element of this; in my youth I was attacked by one part of the establishment for being too Gaelic, and by another for not being Gaelic enough. Today, I feel, my sense of foreignness is absolute. My place is with the exiles and the dispossessed².

The writer Peter Fallon edited, with Derek Mahon in 1990, the best-selling anthology *The Penguin Book of Contemporary Irish Poetry*, in which they note that Irish poetry «*speaks for itself in one or another of the many voices which have evolved over the years*»³, pointing clearly to the

1 Ricercatore di Lingua e Letteratura Inglese presso l'Università degli Studi Guglielmo Marconi.

2 All the excerpts in this essay are parts of conversations over the years with the poet Macdara Woods, up until his death, on 15th June, 2018.

3 p. fallon , d. mahon , *The Penguin Book of Contemporary Irish Poetry*, Penguin, London 1990, p. xxii.

disparate, polyvocal and chimerical nature of a good deal of contemporary Irish poetry up to 1990 and beyond. In the Republic, the economic boom of the 1990s continues unabated in the 2000s, heralding unparalleled prosperity, increased urbanisation and large-scale immigration, factors which place pressure on accepted models of a collective national perspective. Ironically, the very lack of a predominant school or voice places greater pressure on critical reflections of the nature of contemporary Irish poetry in that the diffracted nature of poetic expression makes it resistant to categorisation⁴. What can be said with some certainty is that among so many poetic voices that reflect the complex nature of major shifts in the traditional markers of Irish identity, Macdara Wood's is the most restless:

I abhor what has happened, and is happening in Irish society, not because I abjure change or the new, but because what is being reasserted is not new. It is a version of an old servility, an old willful ignorance.

Macdara Woods's work, *From A One Way Ticket*, translated into Italian by Rita Castigli and published in 1998, is a collection of poems written between the eighties and nineties that shows how only in Umbria, Macdara Woods is not a «foreigner». Here, he does not even feel himself in exile, he found his way along the Umbrian scrub and spent whole days and weeks walking on the hills that surrounded him.

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

Woods's travelling is a free wandering, in search of ever new and increasingly open spaces; it is a perpetual journey, without a beginning and an end, where time is not made up of seconds and minutes, but of memories lived personally, which continue to live in poetry as well as in the present. Making poetry, like travelling, intensifies the awareness of differences, it is a healthy alienation that allows those who return to re-enter a present known with the new look of an outsider. The exaltation of the journey as a demonstration of freedom and as a means to achieve autonomy becomes the modern *topos* which, already evident in Wordsworth's verses evoking the situation of the wandering individual,

Whither shall I turn,
By road or pathway, or through trackless field,
Up hill or down, or shall some floating thing.
Upon the river point me out my course⁵

reaches its peak with Woods: the reason for the pilgrimage towards “new frontiers” becomes not only an exaltation of that kind of freedom that great distances can give off, but above all a dramatic

4 s. brewster, m. parker, *Irish literature since 1990. Diverse voices*, Manchester University Press, Manchester 2009, pp. 121-122.

5 w. wordsworth, *The Preludes*, in *The Complete Poetical Works of William Wordsworth*, Lexicos, Cambridge 2012, p. 476.

search for an essential truth that absorbs in itself a multifaceted range of meanings, unexpected resonances and intertextual cross-references:

Always hopeful of great adventure
 I listen to their heartbeats and survey the years
 nothing how we submerge like submarines
 to surface maybe a decade later
 when we are travelling down some Autostrada
 and the rhythm sets a train of thought in motion
 until late in the hazy afternoon
 poised and quick on some foreign cross-roads
 or striding some railway platform⁶

Thus, the archetypal journey of self-knowledge is accomplished, to arrive at the discovery of an unsuspected otherness:

you meet yourself and learn that you are someone else
 that all these years you have been someone else⁷.

The voluntariness of departure, the freedom implicit in the indeterminacy of mobility, the pleasure of travel freed from necessity, the idea that it means autonomy and is a means to demonstrate what one *really* is, regardless of its context or a series of associations which define it, remain the salient features of the modern conception of the journey that we find in Woods's verses.

Since the contemporary life in Ireland is shown to be something that cannot be grasped in its totality, Woods needs to leave, to cross the border in search of the lyrical ego towards self-knowledge, the same that in the journey of Coleridge's *ancient mariner* opens a veritable Pandora's box in the subconscious⁸.

But no stopping this time Captain
 We will go beneath the hills past Pisa
 In Florence maybe have a cup of coffee
 And make my through connection for Terontola⁹.

So, the central theme and the metaphor of the title, *From A One Way Ticket*, suggests the process of going beyond, platform after platform, into the rich depth of travelling, to:

this Italian roof
 under Monte Subasio to make an act of faith
 drinking black tobacco in the sun¹⁰.

6 m. woods, *Words From A One Way Ticket*, in *Biglietto di sola andata*, Mobydick, Faenza 1998, p. 20.

7 *Ibidem*.

8 p. cahill, *Introduzione*, in M. Woods, *Biglietto*, cit., p. 10.

9 m. woods, *Op. Cit.*, p. 20.

10 *Ivi*, p. 22.

But going down to Italy soon acquires a different meaning, that of going back in time, of digging into history, and more specifically into the poet's private and collective past.

In *From A One Way Ticket* the words refer first of all to the places, in the pressing succession of toponyms that mark the railway journey through Italy: Torino, Genova, La Spezia, Pisa, Florence, but they are also the words of an interior monologue of conscience and memory, since the rhythmic progress of the train, material form of transport, *sets a train of thought in motion*¹¹.

The diversity of the places crossed, reflects the plurality of the masks, typical of the fragmented identity of contemporary man. Then Terentola, unknown to Woods, hits like an oracle amid the geography of collective memory. The small hamlet of Cortona is synecdoche of travelling to the spiritual world that fulfils together with the poet,

And Captain - when I consider it
What else could I have done but travel on?
Is that not all there is?¹²

2. *I can't go out: Man On The Doorstep*

Troubles is the euphemistic term used to describe the undeclared war that simmers in the North of Ireland between the Protestant majority, loyal to the British crown, and the Catholic minority, who seek a unified Irish state. Tensions escalated, however, in the late sixties when protests by the Catholic minority against growing economic and political discrimination led to widespread violence by the "provisional", or military, wing of the IRA. Retaliation by the Ulster Defense Association, a Protestant terrorist organization, further exacerbated the situation, leading to the deployment of British troops within the province. At the time, Northern Ireland constituted a fierce battleground of state suppression, paramilitary violence and sectarian xenophobia.

In *Lost Lives* McKittrick et al. (2008) account for more than 3700 people who lost their lives during the *Troubles* from the recrudescence of mass violence in 1968 to the Easter Agreement in 1998, on average one person every third day, and the number of injured persons goes beyond recordability¹³. Approximately 30,000 troops were stationed in Northern Ireland for many years, a considerable army among a population of 1.5 million people. People were murdered on the streets every day, especially if they breached the labyrinthine borders of sectarian neighbourhoods or entered the interfaces at night.

In addition to the convoluted killing fields, distinctive demarcations of political enmity, religious division and national separation entrenched the conflict.

The borders were and still are plural and complex to Irish poets, and in particular in Northern Ireland, as Heaney's self-probing questions demonstrate: «*Where do they draw the line between life and literature? Why and how? And in their literature, how do they relate to the overriding binary borders of their territory and mental activity?*»: "Two buckets were easier carried than one. / *I grew up in between*", the negotiator states in Heaney's *Terminus*¹⁴.

11 *Ivi*, p. 20.

12 *Ivi*, p. 22.

13 d. mckittrick , et al., *Lost Lives*, Mainstream Publishing Company, Edinburgh 2008.

14 s. heaney, *Terminus*, in *The Haw Lantern*, Faber & Faber, London 1987, p. 5.

This poem ruminates on the ideas of borders in an Irish context: both the political border between the Republic of Ireland and Northern Ireland, and the more nuanced, localized borders of his own home place. In fact, as Heamus writes, the Latin word *terminus* appears as *tearmann* in many Irish place-names, meaning the glebe land belonging to an abbey or a church and signifying land that was specially marked off for ecclesiastical use¹⁵. Heaney's poetics seeks a conciliatory middle ground between aesthetic autonomy and social commitment, and between the binary structures of fierce hostility in the society from which his poetry stems.

Woods's poetry instead gets more intimate: the poet is undecided whether or not to cross the border, whether to stay on the threshold or to go out. As Andrea Gentile says:

«La soglia mette in comunicazione due luoghi, due territori, due ambiti distinguendoli. La soglia sembra così essere vicina a concetti quali confine, margine, estremità, varco, punto-limite, ingresso. In realtà, però, se ne differenzia nettamente, in quanto questi concetti implicano qualcosa che dal concetto di soglia rimane escluso e, al contempo, non riescono a esaurirne il senso. Potremmo dire che la soglia è sia "confine" che "pasaggio". La soglia delimita ed apre. [...]. La soglia è comunemente identificata con la porta, quell'apertura che la casa stessa esige, per potersi differenziare in relazione ad altro. Differenziare da che cosa? Differenziarsi innanzitutto dal mondo esterno: la soglia non solo limita, bensì anche apre»¹⁶.

The poem *Man On The Doorstep* is an example of this:

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

But I can't go out
 because I am minding a real live child
 I am father to a child
 who eats and sleeps and goes to school
 flies kites and brings me paintings¹⁷

15 e. o'brian, *Seamus Heaney as Aesthetic Thinker. A Study of the Prose*, Syracuse University Press, Syracuse 2016, p. 80.

16 a. gentile, *Filosofia del limite*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2012, pp. 109-110.

17 m. woods, *Man On The Doorstep*, in *Biglietto*, *Op. cit.*, p. 38.

One of the most consistent factors in the variety of his verse has been his middle position in the responsibilities of his own art and the incessant negotiations of the borders between verse and violence, poetry and politics, lyrics and liability, as well as the sensitive treatment in his poetry of the many barriers in the society from which his poetry also crystalises. *Man On The Doorstep* was written by Woods following the experience of the secular imperial aggression, suffered once again with the tragedy of the killing of some unarmed Irish - Mairead Farrell, Daniel McCann and Sean Savage - by the British Special Air Service (S.A.S.) in Gibraltar in 1988¹⁸.

The verses «*come out and see the holes in the road / the holes in the road in the rain*» are the first instance in the poem where the deaths commonly associated with the *Troubles* can be seen. Woods's descriptions - of the man «*the bowling storm made visible*», of the holes, «*full of water to children to fall in*», that remember the temporariness of life, - are rather eerie, with the conscience that shakes the poet and his standing still in the door threshold. Everything about the scene is uncomfortable, and it effectively conveys Woods's ambivalence towards the *Troubles* as a whole.

Woods never condoned the violent methods used by either side, though he was notably more sympathetic to the Irish cause, considering himself a republican and a pluralist. But here, he can't cross the door threshold because he is «*father to a child*», he is responsible of a child «*who eats and sleeps and goes to school / flies kites and brings me paintings / [...] / who is not for the moment homeless and depends on me to keep the night outside*». The image of *children's graves* as the death depicted in this poem is powerful because it shows the enduring problems that led to such a death, and the dedication of a side to bring about a change. In fact, during the 1980s, the *Troubles* inspired many Irish nationalists to create the political party Sinn Féin.

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

Safeguard your reputation¹⁹

Woods portrays himself as an outsider at this violent situation, perhaps because he is not quite as radical as many of the other Catholics, who were willing to die for the unification of Ireland. So, he doesn't come out and he chooses to leave Ireland because this is what artists in Ireland do to safeguard their reputation. In this dramatic poem the madman - the man who knocks at night - has a revelatory function, the same as all the madmen of classic tragedies.

Revelation, like a Joycean epiphany, appears in the midst of a frenetic litany of madness:

18 On March 6, the SAS shoots dead three unarmed IRA members in Gibraltar. They were suspected of being in the process of organising a bomb attack on the changing of the guard ceremony at the governor's residence in the tiny British overseas territory bordering Spain. The three IRA personnel were unarmed and no bomb was discovered in their vehicle. The SAS shot the IRA members without any prior attempt to arrest them. In 1995, the families of the three IRA members took a case to the European Court of Human Rights, which found that their human right to life had been infringed.

19 m. woods, *Op. cit.*, pp. 38-40.

Do you realise
 That in the European Parliament
 The whole of Europe is laughing at us
 The Italians the French
 The Greeks and Spaniards are laughing
 laughing like drains
 like the rain falling on Dublin they laugh²⁰

and suddenly peremptorily, *and the British shoot us* ⁻²¹. Woods uses not only images of nature, irony and Irish imagery to get his message across, but also, he uses the words themselves as the tools of the poem. This is best exemplified in the third stanza of the poem:

I was here this morning in this very place
 in this very place today - and
 he digs his heel into the crumbling pavement -
 and I said to an Indian doctor
 an Indian doctor from the College of Surgeons
 how can people live in this
 in this city falling apart
 seeing this same shit day after day every day
 head shaking like John O Gaunt
 this same shit and nothing else
 enough said said the doctor ⁻²²

All these lines collectively give the poem an abrasive and confused feeling, which effectively convey the emotions of the speaker during the *Troubles*. This stanza immediately brings the reader into a scene of violence in Dublin: «*how can people live in this / in this city falling apart / seeing this same shit day after day every day*», and at the same time the figure of Michael Mallin, who took an active role in the Easter Rising of 1916, is remembered. In fact, the Royal College of Surgeons, situated on St. Stephen's Green in Dublin, was occupied by the Irish Citizen Army (ICA) led by Commandant Michael Mallin. The mixture of the material and immaterial world makes the poem particularly unnerving, as it is almost as if the violence of the real world has transformed itself into the erratic and almost violent use of language in the poem: «*seeing this same shit day after day every day / this same shit and nothing else*». The language of the poem together to the descriptions of the situation and of the city of Dublin have the effect of making the poet trapped, but because of his fear and anxiety, not because of any real barriers.

Whilst this may be Woods's way of showing what life was like during the *Troubles*, as the turmoil and the laughing of the whole Europe had the capacity to make one feel trapped in one's own city, on the other Woods underlines and suggests the helplessness of many - including himself - during

20 *Ivi*, p. 40.

21 *Ibidem*.

22 *Ibidem*.

the *Troubles*. The ending of the poem suggests the solution, again, repeating the line «*Safeguard your reputation*»:

He moves away into the night -
Safeguard tour reputation with Cess-Clean
says the advertisement on national radio²³

By refusing the static and the immutable in experience, Woods rejects also any notion that his role as a poet is somehow related to his role as a citizen of society. His is the voice which articulates the predicament of responding to a reality which is not telegenic, which will not make its way into the screaming headlines but will rather take us down the humpy lane of everyday.

When Macdara published *To be pinned on the cathedral door* in 1963, in *Arena*, he was a kind of Beat Generation preceptor in the Ireland of that time: «*Who painted faces on walls and labelled them the universal second person*»²⁴. His declared aim at that time was to be a sort of «lone witness».

Hope, a strange bedfellow with pathos, pervades this chosen role of witness; it is his intention that each and every reader should see «hope as a state of mind, not a state of the world», as Václav Havel would have it²⁵. In terms of such a definition, Woods faces the task of reassembling his myriad selves into a sort of past and present in one ambivalent self. It is in the extraordinary poem *The Egyptian Singer* that he than completes the creation of this “Persona poetica”:

There is a man outside my window
lithe as a cat
picking magic mushrooms
walking like a cat on the wet grass
caught up in his concentration
I have been watching him for hours
and for some time I thought he was picking worms
it is all so distant
picking worms or mushrooms
it depends on what you want I suppose²⁶

This distance, so apprehensively expressed by the poet, is less likely to be intuited by the reader, insofar as Macdara Woods’s poetry is pervaded by a strong tissue of consistency. In this respect, there is also an echo of the thinking of Adorno in Woods’s view, as Adorno has spoken about a moment «of unself-consciousness» wherein the subject «submerges itself in language» and wherein language speaks «not as something alien to the subject, but as the subject’s own voice»²⁷.

Stride, stride through the world and its stories; this is the robust Chaucerian figure we encounter at every turn in Woods’s poetry, where the present self often looks down the telescope

23 *Ibidem*.

24 m. woods, *To be pinned on the cathedral door*, in *Selected Poems*, Dedalus, Dublin 1996, p. 11.

25 v. havel, *Disturbing the Peace: A Conversation with Karel Hoizdala*, Faber & Faber, London 1990, p. 181.

26 m. woods, *The Egyptian Singer*, in *Op. cit.*, p. 24.

27 t. w. adorno, r. tiedemann, *Notes to Literature*, Vol. 1, Columbia University Press, New York 1991, p. 44.

of time and bemusedly moves the gravitational pull hither and thither in contemplation of an older-younger self.

In such a way, he crosses the borders to sourcing of a place for the voice of his own identity, as well as attempting to expand the frontiers of what has hitherto been seen as a hegemonic. And, following in Yeats's idea of the importance of a dialogue between notions of selfhood and notions of alterity, Ireland becomes a 'state of mind', creating new structures which allow these ideological and cultural positions to interact, intersect and enter some form of dialogue with each other and allow for some dissipation of the conflict.

3. Wondering how in the end we got here

Woods's focusing technique coupled with his increasingly enchanting poetry, takes in *From A One Way Ticket* on a cinematic quality which he achieved by abandoning the metaphors of his early poetry in favour of a more metonymic approach, with the tangibility of present time and present experience, juxtaposing with an ever palpable past. In order to heighten the idea of several past souls uniting themselves in one present body it becomes necessary to let things in the concrete world stand for themselves. A world that is a stark and as alone as its witness:

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

I am putting memories in place
 and calling-in on disused expertise -
 the eel-net in the shed calls up but cannot save
 energies spilled out on sand -
 like the lost music of the Horn Concertos
 worthless as a fico secco²⁸

Richard Kearney makes a parallel point, noting that every cultural narrative is in some way «a reinterpretation of its own history», an attempt to retell a story of the past as it «relates to the present, an act of “understanding otherwise” the motivating sub-world of symbols which informs our consciousness of the world»²⁹.

Woods's collection poems *From A One Way Ticket* is a way of “understanding otherwise” the complexities of Irish literary identity, and all his poems underline a motivated connection between poetry and politics, not necessarily a negative one. In fact, one could see all «poetry as political in one way or another, since even the choice to eschew explicit political involvement or references

28 m. woods, *Tavernelle di Panicale - Figs*, in *Op. cit.*, p. 54.

29 r. kearney, *Transitions: Narratives in Modern Irish Culture*, Wolfhound Press, Dublin 1988, p. 10.

constitutes a form of political action (or perhaps more precisely inaction)³⁰:

and then I sat back and waited
this whole peninsula was waiting
and I was European and waiting for the Barbarians³¹

Flourishing beside the vines - I am
thinking of Ireland and trying to return
to a message for my father³²

Then, *Tavernelle di Panicale*, composed of three parts - *Figs*, *Scorpions* and *Sunflowers* - is the poem where Woods turns his back on 'ad hoc lives', places experience firmly in Umbria and adds a whole new tone as well as a new dimension to the Irish experience of migration.

In his poetry collection, *From A One Way Ticket*, he chooses to place *Irish Seed-Potatoes* with a poignant ending, remembering the ships that brought Irish immigrants fleeing the Great Famine of 1845-1847 to the USA:

Fits this and fits the journeying itself:
the starving freight of coffin-ships
and the wasting death of Goll Mac Morna³³

Reading *From A One Way Ticket* collection we can feel an understated tension and a resigned courage, courage that Woods badly needed to grapple with «the great adventure» - *I am moving into / another kind of bandit country / to learn what happens after forty-five*³⁴ - that is of crossing the threshold: physical, embodied by the boundaries of his land, Ireland, and intangible or mental, highlighting the crucial role of the unconscious in poetry, as an openness to the beyond, which exceeds the rational and makes the poem itself an inclusive field.

The trip is already under way when we joy Woods with his wife and his son at Tavernelle:

the day moves on and I am come adrift
To come to in Tavernelle -
we have made a shift to put our house in order
buying beds and hoisting home a fridge
putting a new hose on the butane cooker
having the water analysed
replacing broken windows³⁵

30 R. W. Dasenbrock, *Poetry and Politics*, in *A Companion to Twentieth Century Poetry*, Basil Blackwell, Oxford 2003, p. 51.

31 m. woods, *Tavernelle di Panicale - Scorpions*, in *Op. cit.*, p. 58.

32 m. woods, *Irish Seed-Potatoes*, in *Op. cit.*, p. 72.

33 *Ivi*, p. 74.

34 m. woods, *Words From A One Way Ticket*, *Op. cit.*, p. 22.

35 m. woods, *Tavernelle di Panicale - Figs*, *Op. cit.*, pp. 54-56.

William Butler Yeats, in a *General Introduction for my Work* (1937), wrote that «a poet writes always of his personal life, in his finest work out of its tragedy, whatever it be, remorse, lost love, or mere loneliness; he never speaks directly as to someone at the breakfast table, there is always a phantasmagoria. [...], he is never the bundle of accident and incoherence that sits down to breakfast. He has been reborn as an idea, something intended, complete»³⁶.

In Umbria Woods finds such a rebirth: *From A One Way Ticket* poetry collection contains much of his personal life and from the late nineties has begun to include much memory of his own and of his ancestors' past because all is reborn in the poet's intention:

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

As I think we might have joked
 reporting on the walkie-talkie
 about the number of frogs in the irrigation ditch
 since the coming of the water-snake
 and gone for walks on the hill above the house
 or dived for coins in the public pool
 travelling together through the language
 hand in hand
 had we made it to Le Cigne
 as we made it to the Shelley Banks³⁷

I remember this
 Middle-aged on these Italian steps
 And understand the down-turn of your mouth
 Under siege and quizzical
 Echoed in my own
 Wondering how in the end we got here

Niall plays in the sunny yard below
 I bequeath him summer and these sunflowers³⁸

36 w. b. yeats , *General Introduction of my work*, in *Essays and Introductions*, Macmillan, London 1961, p. 509.

37 m. woods, *Tavernelle di Panicale - Sunflowers*, in *Op. cit.*, p. 62.

38 *Ivi*, p. 64.

Gone is the tone of «we carry on because there is no choice» and this evolution of Woods poetic stance is accompanied by a new music and new rhythm. In Seamus Heaney's words, although in another context, he is «swimming with the current of its form rather than against it»³⁹.

There is, in fact, in his poems a wonderfully defiant Irishness about the peremptory, «*forty years ago - / or dying for Ireland on the stage in Dublin*»⁴⁰, which draws the whole musical counterpoint of this section up to the level of the lone-witness as traveler. Here Woods takes us back to the colonial days of British occupation when Irishmen worthy of the name, refused to collaborate, to spy, to tell on others.

As Declan Kiberd writes in his *Inventing Ireland*, the example of Samuel Beckett, resident of Paris for most of his adult life, between 1960s-1990s, inspired many Irish poets:

«This is not to say that the authors named - Anthony Cronin, Seamus Heaney, Brendan Kennelly, Nuala Ní Dhomhnaill, Macdara Woods - all endorsed his apparent indifference to society; but it is to suggest that his elevation of the estranged artist as a model had immense implications. It fostered a healthy skepticism about the politicians' embraces, all the more necessary when in 1980 the Taoiseach Charles Haughey announced the foundation of *Aosdána*⁴¹, a self-electing élite of about 150 artists, who would have a basic income guaranteed by the state as well as the prestige of membership. What followed, however, was in the case of many artists a remorseless privatization of experience, and an art which located its interest in the pathology of the alienated individual. This may explain why so many Irish poets in the period fought shy of politics and of social issues».⁴²

What is most significant here is that *From A One Way Ticket* poetry collection could be divided ideally in two parts: the first with poems that give the image of the fleeing poet who crosses the threshold of his home and the borders of his land, in a kind of voluntary exile, in search of new spaces and a new beginning. The poet inhabits a labyrinth, the impassability of which he overcomes by presenting us with his imagined equivalent of it. It is here that we encounter the vivid potency of shifting gravity, from a past that might have gone unnoticed, to a present that is charged with hope as much as with a hovering wraith. In the second part of the collection the poet stops physically in «*here / the macchia remains / my sun-dried / underwater garden / the mountain too an island / full of voices / until walking over / all these hills / and keeping silence / itself appears invented purpose / that we survive / keep faith*»⁴³ while mental historical connections continue and through metaphors and metonymies, he is «in search of a state».⁴⁴ Umbria is the place where he knows comfort, love, and that sense of at homeness of which Woods writes. In this sense, what he is describing is a generic phenomenon, one described by Martin Heidegger in *Being and Time*, as

39 s. heaney, *The Makings of a Music*, The Kenneth Allott lectures, Liverpool University 1978, in *Preoccupations*, 61-2, Faber & Faber, New York 1980.

40 m. woods, *Tavernelle di Panicale - Sunflowers*, in *Op. cit.*, p. 64.

41 From *aos* meaning a "band" and *dána* either "artistic" or "audacious". *Aosdána* is an Irish association of artists, created on the initiative of a group of writers with support from the Arts Council of Ireland that operates under no direct political constraints. Membership, which is by invitation from current members, is limited to 250 individuals. Macdara Woods was a member of *Aosdána* since 1986.

42 d. kiberd, *Inventing Ireland. The Literature of Modern Nation*, Vintage, London 1996, p. 584.

43 m. woods, *Pensando Leopardi*, in *Op. cit.*, p. 78.

44 f. o'connor, *In Search of a State. Catholics in Northern Ireland*, Blackstaff Press, Belfast 1993, p. 290.

the «tranquillized self-assurance, “being-at-home” with all its obviousness»⁴⁵.

For Heidegger, the centrality of dwelling is part of this sense of at homeness, and indeed it looks good for Woods the statement that «we believe we are at home in the immediate circle of beings. That which is, is familiar, reliable, ordinary»⁴⁶, such is their connection on this issue. The loss of such groundedness has long been seen as a concomitant of modernism and of postmodernism, and the question has been posed as to the nature of this «dwelling, this at-homeness, which we, in modernity, are said to lack»⁴⁷ and also of the related term «not-being-at-home»⁴⁸.

In Woods’s poetic view, the new place is no more just an idea, but mind, thinking, and crossing the threshold all combine to create this concrete vision of a real place, a space of literature in Blanchot’s term, from where the old place can be observed, understood, and critiqued⁴⁹:

The orioles return
 each year
 to light among the figs
... and I
have come so far
from the sea
 blue sloes line the ditch
 oak apples strew the path
 and all I have done
 with my summer days
 is walk and think and walk -
 if nothing
 comes of nothing
 can nothing come of this
 nothing come of nothing
*and let there be music left*⁵⁰.

45 m. heidegger, *Being and Time: A Translation of Sein und Zeit*, State University of New York Press, Albany 1996, p. 189.

46 m. heidegger, *The Origins of the Work of Art*, in *Poetry, Language, Thought*, trans. by A. Hofstadter, Harper, New York 1975, p. 53.

47 j. young, *Heidegger’s Philosophy of Art*, Cambridge Univ. Press, Cambridge 2001, p. 125.

48 m. heidegger, *Being*, *Op. cit.*, p. 177.

49 m. blanchot, *The Space of Literature*, University of Nebraska Press, Lincoln 1982.

50 m. woods, *Pensando*, in *Op. cit.*, p. 80.