

## DEREK MAHON, *A DISUSED SHED IN CO. WEXFORD*: MEMORIA E PAESOLOGIA

FAUSTO CIOMPI  
UNIVERSITÀ DI PISA

**Abstract** - This essay focuses on *A Disused Shed in Co. Wexford*, the most celebrated poem by Northern Ireland poet Derek Mahon, which appeared in his 1975 collection *The Snow Party*. The disused shed of the poem, a relic of the vanished golden age of British colonization, is a syncretic place that brings together memories of Peruvian mines, Indian compounds and elements of the Irish landscape. The hotel in the poem has been abandoned "since civil war days", that is, since the conflict that took place in Ireland between June 1922 and May 1923. But the text has as its historical backdrop the late-nineteenth-century troubles: the brutal conflict that between the 1960s and 1998 involved the British army and Irish paramilitary groups, Catholic Republicans and Protestant loyalists. The mushrooms covering what remains of a shed close to the burnt-out hotel are equated with the victims of Treblinka and Pompeii and recall the forgotten victims of other historical catastrophes. The poet rescues these wretched forms of life from oblivion by becoming the "individual who remembers" (Halbawchs) and reconstructing the collective memory of humanity through intertextual and syncretic memory.

Through a close reading of the text and a comparison of the hotel metaphor as it appears in Mahon's poem and J.G. Farrell's novel *Troubles*, the essay sheds light on the "regime of historicity" (Hartog) of contemporary Ireland, that is, the way a society treats its past and speaks of it. Mahon acts in the awareness that we must re-familiarize with all the words of memory and suffering that have been captured and are "waiting to be liberated" (Ricoeur).

**Keywords:** Derek Mahon; Irlanda; paesaggio; memoria; poesia contemporanea.

### 1. Il testo

Riproduco *A Disused Shed in Co. Wexford*, la poesia più celebrata di Derek Mahon, apparsa sulla rivista *The Listener* nel 1973 e quindi nella raccolta *The Snow Party* del 1975, la terza del poeta nordirlandese. Sei strofe di dieci versi di varia misura, rimanti a contatto o, più spesso, a distanza, secondo modalità irregolari. Ogni strofa contiene almeno un verso fuori rima, fuori schema, come fosse stato dimenticato o non trovasse posto nell'ordine generale delle cose.<sup>1</sup> Un fatto di forma di cui vedremo presto il portato semantico.

Di seguito, propongo un'interpretazione del paratesto e del testo in prospettiva paesologica e *memory studies*, con particolare attenzione alle strategie argomentative, intertestuali e retoriche. Come è proprio della paesologia, mi interesserò soprattutto alle ferite inferte dall'uomo al paesaggio soffermandomi sulle valenze metaforiche assunte dai funghi, le vittime di questa violenza e i protagonisti della poesia:

*Let them not forget us, the weak souls among the asphodels.*  
Seferis, *Mythistorema*

(for J. G. Farrell)

Even now there are places where a thought might grow —

<sup>1</sup> Cfr. i vv. 1, 3, 4, 5, 14, 22, 24, 28, 32, 43, 45, 50, 52, 56, 58.

Peruvian mines, worked out and abandoned  
 To a slow clock of condensation,  
 An echo trapped for ever, and a flutter  
 Of wildflowers in the lift-shaft, 5  
 Indian compounds where the wind dances  
 And a door bangs with diminished confidence,  
 Lime crevices behind rippling rain barrels,  
 Dog corners for bone burials;  
 And in a disused shed in Co. Wexford, 10

Deep in the grounds of a burnt-out hotel,  
 Among the bathtubs and the washbasins  
 A thousand mushrooms crowd to a keyhole.  
 This is the one star in their firmament  
 Or frames a star within a star. 15  
 What should they do there but desire?  
 So many days beyond the rhododendrons  
 With the world waltzing in its bowl of cloud,  
 They have learnt patience and silence  
 Listening to the rooks querulous in the high wood. 20

They have been waiting for us in a foetor  
 Of vegetable sweat since civil war days,  
 Since the gravel-crunching, interminable departure  
 Of the expropriated mycologist.  
 He never came back, and light since then 25  
 Is a keyhole rusting gently after rain.  
 Spiders have spun, flies dusted to mildew  
 And once a day, perhaps, they have heard something —  
 A trickle of masonry, a shout from the blue  
 Or a lorry changing gear at the end of the lane. 30

There have been deaths, the pale flesh flaking  
 Into the earth that nourished it;  
 And nightmares, born of these and the grim  
 Dominion of stale air and rank moisture.  
 Those nearest the door grow strong — 35  
 “Elbow room! Elbow room!”  
 The rest, dim in a twilight of crumbling  
 Utensils and broken pitchers, groaning  
 For their deliverance, have been so long  
 Expectant that there is left only the posture. 40

A half century, without visitors, in the dark —  
 Poor preparation for the cracking lock  
 And creak of hinges; magi, moonmen,  
 Powdery prisoners of the old regime,  
 Web-throated, stalked like triffids, racked by drought 45  
 And insomnia, only the ghost of a scream  
 At the flash-bulb firing-squad we wake them with  
 Shows there is life yet in their feverish forms.  
 Grown beyond nature now, soft food for worms,  
 They lift frail heads in gravity and good faith. 50

They are begging us, you see, in their wordless way,  
 To do something, to speak on their behalf

Or at least not to close the door again.  
Lost people of Treblinka and Pompeii!  
'Save us, save us,' they seem to say, 55  
'Let the god not abandon us  
Who have come so far in darkness and in pain.  
We too had our lives to live.  
You with your light meter and relaxed itinerary,  
Let not our naive labours have been in vain!' 60

## 2. Il paratesto

### 2.1. Il titolo (e la *quaestio*)

Il titolo, *A Disused Shed in Co. Wexford*, evoca un senso di *anonimato*. L'edificio oggetto della poesia è un semplice capannone in disuso annesso ad un anonimo albergo, come senza nome sono i protagonisti dell'elegia di Mahon.<sup>2</sup> La poesia si propone infatti di restituire voce ai dimenticati dalla storia e alle vittime sconosciute delle tragedie verificatesi ovunque e in ogni tempo. Si va da quanti persero la vita nell'eruzione vulcanica di Pompei o in qualche compound del subcontinente indiano, dai lavoratori di oscuri distretti minerari peruviani fino ai caduti nel campo di sterminio di Treblinka. Il testo suggerisce inoltre l'idea di *marginalità* in quanto l'ambientazione è decisamente periferica, una zona rurale e decentrata dell'Irlanda sud-orientale, e di *oggettività*, dacché l'elegia modula, sì, i registri emotivi della sofferenza negletta e della richiesta di riconoscimento, ma, sin dal titolo, oggettiva e distanzia il pathos in forme di vita non umana: i dimenticati dalla storia che reclamano memoria sono infatti equiparati ai funghi cresciuti tra le macerie del capannone. Il poeta privilegia la descrizione rispetto all'espressione. Assume inoltre la postura propria del percettore paesologico, che, per meglio intendere il paesaggio, abbassa lo sguardo al livello delle entità senzienti non umane: le nostre *companion species*. Percettivi, e non giudicanti, sono gli attributi che guidano la sua curiosità esplorativa.

### 2.2. La dedica

La poesia è dedicata a James Gordon Farrell, romanziere di origine britannica ma di ascendenza irlandese, a lungo residente in Irlanda e scomparso nel 1979, quattro anni dopo la pubblicazione di *The Snow Party*. La dedica attesta il vistoso nesso intertestuale che Mahon istituisce con l'opera farrelliana, in particolare con *Troubles*, romanzo del 1970, prima *tranche* della cosiddetta trilogia dell'impero.<sup>3</sup>

A lungo tacciato di pedissequo realista e nostalgico dello spirito coloniale, Farrell ha riconquistato l'attenzione della critica in quanto analista delle cose d'Irlanda da un punto di vista anglo-irlandese e postcoloniale (McLeod 2007, p. 101). È in questa chiave allogena, ma strettamente integrata alla storia e al paesaggio d'Irlanda, che anche Mahon lo rilegge.

---

<sup>2</sup> Il testo non è inquadrabile in un genere univoco. Per certi versi, è un peculiarissimo *big house poem*, genere gemello del *big house novel*, ben noto alla tradizione irlandese sin dal XVIII secolo, che s'incentra sulle vicende pluriennali di grandi case, con intrecci generazionali e interpersonali assai ramificati. Diversi critici hanno parlato anche di allegoria, ma, come osserva Eric Falci, "Mahon presses so hard on a set of lyric conventions – pastoral, allegory, apostrophe – that they become unreadable as such" (Falci 2015, p. 143). Accosto *A Disused* al genere elegiaco per due tratti: la lamentazione espressa in prima persona dai funghi e la loro finale monumentalizzazione, ad opera del poeta, in quanto soggetti ignorati dalla storia o addirittura vittime dell'olocausto.

<sup>3</sup> Gli altri volumi della trilogia sono *The Siege of Krishnapur* (1973) e *The Singapore Grip* (1978).

### 2.3. L'epigrafe

L'epigrafe è un verso tratto da una sequenza poetica di ventiquattro liriche e testi drammatici di Giorgos Seferis intitolata *Mythistorema* (1935): “*Let them not forget us, the weak souls among the asphodels*”. Il verso esprime la richiesta di non essere dimenticati che i defunti, “le anime deboli” dei prati asfodeli, rivolgono ai viventi. Nella cultura classica, l'asfodelo è infatti la pianta degli inferi (*Odissea* XI, 487-491; 539; 573), spesso associata a Dioniso ctonio, Semele e altre divinità degli ipogei.

Gli antichi greci immaginavano il regno dei morti diviso in tre parti: il Tartaro, i Campi elisi e i prati asfodeli. Nel Tartaro dimoravano gli empi, nei Campi elisi i giusti, nei prati asfodeli quanti in vita non erano stati né empi né giusti. “Le anime deboli fra gli asfodeli” sono dunque gli equivalenti dei funghi di Mahon. Sono anime deboli perché appartengono a soggetti privi di vita, ma neanche da vivi essi furono forti. Non si distinsero sul proscenio della storia. Gli uomini-asfodeli sono i marginali, i residuali, le comparse che in vita hanno fatto al più capolino all'interno di eventi più grandi di loro. Sono coloro le cui vite non vengono registrate negli Annali della storia universale. Sono quelli che finiscono travolti dalle fiamme verghiane o che trovano sepoltura nei cimiteri di campagna cui fanno visita soltanto poeti come Mahon o Thomas Gray, l'autore della più celebre elegia della poesia inglese, la settecentesca *Elegy Written in a Country Churchyard*, accorata commemorazione di quanti caddero “to dumb Forgetfulness a prey” (Gray 1876, p. 37). È dunque questo l'assunto di *A Disused Shed*: solo facendo esperienza del loro mondo – *experimentum mundi*, per riprendere le parole dello storico Ernst Bloch – si può riscattare l'oscurità dell'attimo vissuto dalle anonime comparse della storia e restituire dignità memorabile alle loro altrimenti obliate vicissitudini. Solo entrando in intimità con ciò che la trascuratezza ha reso “cosa”, solo stabilendo “un'erotica della cosa” (De Luca 2005, p. 13), la “cosa” paesaggio può divenire vivente ri-memorazione. In questo modo, la cosa non è più tale, ma diventa prossimità innamorata, differenza da dileguare.

### 3. Il setting: l'albergo dimenticato dalla storia e reclamato dal paesaggio

A detta dello stesso Mahon, l'ambientazione di *A Disused Shed in Co. Wexford* è ripresa direttamente da *Troubles*, il romanzo di Farrell, nel quale campeggia un albergo in decadenza, anch'esso situato in County Wexford. Ma Lavinia Greacen, biografa di Farrell, ha dimostrato che la scena del capannone cui Mahon dichiara di ispirarsi è tratta in realtà da un altro romanzo farrelliano, *The Lung*, del 1975. Ironicamente, una poesia che celebra il rilievo della memoria nasce quindi da ricordi imprecisi e dalla confusione di più esperienze di lettura. Resta, comunque, che Mahon sceglie il capannone adiacente all'hotel, e non l'albergo, come setting del suo testo. Privilegia cioè lo spazio più marginale e dimesso.

In *Troubles* Farrell racconta il declino della classe dirigente protestante anglo-irlandese ai tempi della guerra d'indipendenza (1919-21). L'albergo nella poesia di Mahon è invece abbandonato «since civil war days» (v. 22), cioè dai tempi della guerra civile svoltasi in Irlanda fra il giugno del 1922 e il maggio del '23. Ciò stabilisce una continuità cronologica fra gli eventi descritti nel romanzo e quelli evocati nella poesia e, in effetti, il testo di Mahon si propone come un vero e proprio sequel di quello di Farrell. Ma naturalmente *A Disused Shed* ha come sfondo storico implicito soprattutto i *troubles* tardonovecenteschi: il conflitto che, fra i tardi anni sessanta e il 1998, vide coinvolti l'esercito britannico e gruppi paramilitari nordirlandesi, divisi fra indipendentisti cattolici e lealisti protestanti. Entrambi i testi fanno quindi riferimento a fasi precise della travagliata storia nazionale: la guerra d'indipendenza, la guerra civile inter-irlandese, fino agli esiti contemporanei della guerra coloniale anglo-irlandese combattuta, da una parte, con gli strumenti della guerriglia e del terrorismo e, dall'altra, con l'occupazione militare, la brutale repressione poliziesca e dispositivi normativi da stato di eccezione. *A Disused Shed* fu del resto scritta nel 1972, poco dopo la famigerata *Bloody Sunday*, quando i paracadutisti britannici fecero fuoco su una folla di dimostranti disarmati, a Derry, causando

quattordici vittime. Ma, mentre Farrell tematizza senza remore l'impero e i *troubles*, Mahon preferisce distanziare la cronaca politica più bruciante attraverso filtri di raffinata eleganza. Una capacità di astrazione che, secondo alcuni critici, in *A Disused Shed*, raggiunge vette addirittura post-beckettiane (Haughton 2002, p. 198). Mahon evita il confronto diretto con l'attuale e tende all'universale e in tal modo, per dirla con Seamus Heaney, dà voce a un intero Lete di generazioni condannate all'oblio.<sup>4</sup> In un'altra poesia tratta da *The Snow Party*, *The Last of the Fire Kings*, Mahon immagina addirittura di "farla finita con la storia", definita ciclo barbaro di violenze senza scopo. Il che, beninteso, non gli impedisce di assumere posizioni nette e perentorie in ambiti rilevanti del vivere sociale, come quando dimostra l'irresponsabilità tecnocratica e anti-ecologica del mondo occidentale in poesie come *Entropy*.<sup>5</sup> Per Mahon la poesia è, in primo luogo, "a form of resistance" (Haughton 2007, p. 218). E *The Snow Party*, raccolta assai più letteraria delle due precedenti, saldamente strutturata in blocchi tematici piuttosto che in una fluida sequenza itinerale, sembra articolare una linea metaforica, bifida e contraddittoria, fra *loci* della comunità e *loci* della desolazione.<sup>6</sup> Quanto a *A Disused Shed*, testo conclusivo della raccolta, esso magnifica, piuttosto che risolvere, la dicotomia.

Al di là del comune background storico e della sostanziale sovrapposibilità in termini di *inventio*, gli edifici descritti nei testi di Farrell e Mahon sono comunque visti dai due autori in fasi diverse ed assolvono a funzioni simboliche divergenti. Cadente, fuori moda ma ancora funzionante, in *Troubles* l'hotel Majestic è, sin dal nome, strettamente connesso all'idea di impero, di dominio esercitato dalla corona inglese. La denominazione dell'albergo evoca infatti in modo immediato l'antico sussiego della nazione occupante e l'arroganza della sua amministrazione. Alla fine andrà in fumo riducendosi a "charred rubble" (Farrell 1999, pos. 867,1). Ma il Majestic di Farrell è un luogo della memoria ancor prima di divenire lo scheletrico monumento ad un'epoca tramontata. Basti pensare che il Majestic è gestito dagli Spencer, nome dal sapore squisitamente coloniale, visto che rimanda al poeta cinquecentesco Edmund Spenser, il più illustre funzionario di Elisabetta I in Irlanda: "a name that will have an allusive echo for anyone who knows the history of Elizabethan Ireland" (Banville 1999, pos. 15), annota lo scrittore John Banville nella sua introduzione alla trilogia. Mahon descrive invece l'albergo quando è ormai caduto in disuso da mezzo secolo. Piuttosto che alla parabola discendente dell'impero, egli si interessa quindi alle forme di vita naturale e paesaggistica che riemergono dalla devastazione storica. Ovvero, alla possibilità di restituire alla memoria la vita di quanti permangono ignoti non solo alla storiografia, ma anche all'inconscio collettivo, come vogliono più di tutti gli "avvocati dell'indimenticabile" (Ricoeur 2003, p. 633): coloro che, a partire da Bergson e Freud, assumono che certi contenuti profondi non siano mai davvero integralmente rimovibili. E, in effetti, i funghi di Mahon potrebbero rappresentare il ritorno del represso, come alcuni critici hanno opinato. Ma qualunque interpretazione si adotti, resta che i funghi non sono *imagines agentes*, un mero e artificiale espediente retorico, un qualcosa che sta per qualcos'altro. Sono forma vivente, la sagoma paesologica dei conflitti storici.

Del resto, a ben vedere, le cellule germinali dell'ecopoetica di *A Disused* si trovano già nella descrizione dell'albergo con cui si apre *Troubles*. Si considerino frasi come "vegetation has only made a token attempt to possess them", chiaro riferimento a un processo di riappropriazione della cultura ad opera della natura simile a quello che giunge a compimento nella poesia. O si ponga attenzione ad immagini come: "tiny white skeletons scattered round about", descrizione di scheletri animali che in Mahon si trasformano nella sinistra evocazione di resti umani integrata al paesaggio:

In those days the Majestic was still standing in Kilnalough at the very end of a slim peninsula covered with dead pines leaning here and there at odd angles. At that time there were probably yachts there too during the summer since the hotel held a regatta every July. These yachts would have been beached on one or other of the sandy crescents that curved out towards the hotel on

---

<sup>4</sup> "[...] a whole Lethe of doomed generations and tribes, whispering their unfulfillment and perplexed hopes in a trickle of masonry" (Heaney 1984, p. 9).

<sup>5</sup> Su Mahon eco-poeta, cfr. Flannery 2015 e Boisseau, Naugrette-Fournier 2019.

<sup>6</sup> Per questi aspetti strutturali, vedi rispettivamente Reggiani (2005, p. 56 e sgg) e Deane (1976, p. 205).



each side of the peninsula. But now both pines and yachts have floated away and one day the high tide may very well meet over the narrowest part of the peninsula, made narrower by erosion. As for the regatta, for some reason it was discontinued years ago, before the Spencers took over the management of the place. And a few years later still the Majestic itself followed the boats and preceded the pines into oblivion by burning to the ground—but by that time, of course, the place was in such a state of disrepair that it hardly mattered.

Curiously, in spite of the corrosive effect of the sea air the charred remains of the enormous main building are still to be seen; for some reason—the poor quality of the soil or the proximity of the sea—vegetation has only made a token attempt to possess them. Here and there among the foundations one might still find evidence of the Majestic’s former splendour: the great number of cast-iron bathtubs, for instance, which had tumbled from one blazing floor to another until they hit the earth; twisted bed-frames also, some of them not yet altogether rusted away; and a simply prodigious number of basins and lavatory bowls. At intervals along the outer walls there is testimony to the stupendous heat of the fire: one can disinter small pools of crystal formed in layers like the drips of wax from a candle, which gathered there, of course, from the melting of the windows. Pick them up and they separate in your hand into the cloudy drops that formed them. Another curious thing: one comes across a large number of tiny white skeletons scattered round about. The bones are very delicate and must have belonged, one would have thought, to small quadrupeds... (“But no, not rabbits,” says my grandfather with a smile). (Farrell, *Troubles*, 1999, pos. 16)

Concentrandosi su di una reliquia architettonica, un capannone in disuso, Mahon valorizza la poetica paesologica del massimamente marginale che egli illustra nel commento a *The Singapore Grip* di Farrell. Qui, egli sottolinea soprattutto il “motivo organico” che innerva il romanzo, cioè l’idea che l’organicità ecologica simula l’organicità sociopolitica. Rileva inoltre l’efficace “simbolismo della decadenza vegetale”. Tratti, entrambi, che, in *A Disused Shed*, convergono nella “metafora viva” dei funghi:

Many readers found the *Grip* disappointing; but not this reader. True, the military bits sometimes become tedious, as they do in *War and Peace*; but the central metaphor, the ‘grip’ of European capital on the far east at that period, and the sense of life as an expanding-and-contracting organism, are ingeniously explored. The ‘organic’ motif (he had an x-ray vision of society), and the recurrent symbolism of vegetable decay and animal encroachment, make these books poems in prose as well as historical reconstructions and comic masterpieces. (Mahon 1996, pp. 209-210)

#### 4. L'incipit

La poesia si apre con il verso “Even now there are places where a thought might grow —!”. Un incipit che riproduce la cadenza dell’esametro trocaico, ovvero un verso composto da sei piedi entro cui si susseguono una sillaba accentata ed una non accentata: “**E**ven / **n**ow there / **a**re plac / **e**s where / **a** thought / **m**ight grow!”. L’esametro è il verso solenne dell’epica, il verso di Omero e Virgilio. Accogliendo sulla carrozza d’oro dell’esametro i suoi pensieri sui marginali e i dimenticati, Mahon li sottrae agli abissi dell’indistinzione e restituisce loro la dignità degli antichi eroi. Al pensiero poetante compete non solo sottrarre all’oblio, ma riscrivere il rimemorato in prospettiva risarcitoria.

Inoltre il trocheo tradizionalmente esprime accelerazione, risolutezza. Il poeta inizia la sua rimemorazione con uno scatto d’impeto. Osa pensare, ben deciso a spingersi controcorrente: “Even now”, persino oggi, ci dice, quando nessuno sembra porre mente alle cose memorande e dimenticate, è possibile riscattare certi eventi ed esistenti dall’oblio. Persino oggi, mentre imperversa la semplificazione ideologica e la guerra civile, è possibile ri-memorare. Senza per questo specializzarsi in quella che è stata definita “atrocitologia”, ovvero la storia delle atrocità da annotare nel libro nero dell’umanità, Mahon propone quindi di guardare alla storia e alle sue tragedie dal punto di vista delle vittime anonime.

Quanto alla sintassi, si segnala la lunghezza della frase d'apertura: ben tredici versi, a sottolineare che lo slancio incipitale, oltre che metrico, è psicologico: muove masse di emozione rattenuta, grumi di discorso che da tempo premevano per trovare espressione e, non appena sgorgano, prorompono estuosamente.

Altro tratto distintivo dell'incipit, ripetuto anche ai versi 28, 35 e 41: il verso iniziale si conclude con un *dash*. Qui, la marca interpuntiva non è solo l'equivalente dei due punti. Ha anche una funzione separativa. Separa il presente, il "now" della generale indifferenza, dalla storia alienata. Distanza l'oggi dal passato, il recente dal remoto, cui rimontano le catastrofi elencate nei versi 2-10. Il *dash* sottolinea graficamente quanto il tempo dell'incuria e dell'inconsapevolezza inclini alla rimozione. Questa trascuratezza suscita la ri-memorazione del poeta, che produce un elenco eterogeneo di tragedie storiche dimenticate o inadeguatamente ricordate. Mette il dito nella piaga del conflitto coloniale e fratricida, invitandoci ad esplorare i resti dell'albergo: le rovine dell'Irlanda lacerata da lotte secolari. Secondo modalità retoriche proprie della paesologia contemporanea, per sua natura "legata al disuso" (Arminio 2015, p. 20), Mahon riporta inoltre in primo piano le rugginose eiezioni del capitalismo votato all'obsolescenza programmata. L'albergo sta anche per i tanti scheletri architettonici disseminati nel territorio a testimoniare la chiusura di qualche ciclo economico. Ma, come si diceva, per ricostituire più in generale la vicenda umana e l'emozione paesologica, il poeta muove dalla sconnessione fra presente e passato. Rinviene nel paesaggio abbandonato le reliquie di vite a lungo ignorate. E, nella sua esplorazione, rileva intanto che il paesaggio è un'entità dinamica ed autonoma, non la foto immobile dei processi storici. I fiori selvatici che nascono nel vano degli ascensori dentro le miniere abbandonate, il vento che sbatte le porte nei compound indiani deserti, testimoniano la riappropriazione dell'inorganico da parte dell'organico. Il paesaggio reclama ciò che la logica funzionale del profitto e quella distruttiva della guerra gli avevano sottratto.

Ciò che in ogni caso viene in primo piano nell'incipit testuale è che, da tanta distruzione, può nascere il pensiero: "Persino oggi vi sono luoghi nei quali potrebbe crescere un pensiero". Il pensiero nasce dal paesaggio gravido di storia come un fungo concimato dal dolore.

## 5. *Enter anti-hero: micoimagologia e copia*

Nella seconda strofa, al culmine del lunghissimo introito di dodici versi, entrano in scena gli antieroi protagonisti della poesia: "A thousand mushrooms" (v. 13). Per descriverli, Mahon ricorre implicitamente a quello che, nella teoria dell'argomentazione, si chiama "luogo della quantità" (Perelman-Olbrechts-Tyteca 1982, p. 91 e sgg.). È la stessa strategia che adotta ad esempio Wordsworth per descrivere la massa immane dei narcisi in *Daffodils*: si afferma il merito dei funghi, o dei fiori, in proporzione a un effetto d'insieme basato sulla copia. Presi uno per uno, secondo il criterio della qualità individuale, forse i funghi non valgono granché. Il loro pregio è di essere tanti: mille. Un numero che suggerisce copia e indistinzione. Rappresentano infatti la massa degli uomini e donne ordinari: i "numerosi altri", direbbe Lévinas. Non quelli che hanno scelto di vivere nascosti: "Bene vixit qui bene latuit", visse bene chi visse nascosto, si dice parafrasando Ovidio e seguendo i motti di Epicuro e Cartesio (Damiani 2022, p. 28 e sgg.). Né quanti, come Emily Dickinson, hanno scelto di essere nessuno per scansare il peso di "essere Qualcuno".<sup>7</sup> Quelli di cui parla Mahon sono piuttosto i dimenticati, gli *olvidados* di Buñuel e i carcerati di Preston Sturges, i dannati della terra di Fanon, i subalterni di Ranajit Guha, gli schiavi e gli affamati di Simone Weil. Artisti e filosofi hanno dato loro nomi romantici e talvolta altisonanti. Mahon attinge invece alla più sobria tradizione democratica di Gray e Wordsworth e ne fa l'emblema dell'umile ed ostinata resilienza.

---

<sup>7</sup> "I'm nobody! Who are you? / Are you nobody too? / Then there's a pair of us! / – Don't tell! they'd advertise you know! // How dreary to be somebody! / How public like a frog / To tell one's name the livelong June / To an admiring bog!" (Dickinson 1991 [260], p. 97).

In questo senso, la metafora del fungo è tutt'altro che arbitraria. Dopo la devastazione atomica di Hiroshima e Nagasaki, incisa nell'immaginario collettivo dall'icona del fungo atomico (il "fungo cruento" dell'*Ode all'atomo* di Neruda), la prima forma di vita emersa dal terreno necrotizzato pare sia stata un fungo, il Matsusake (Lowenhaupt Tsing 2015). Un fungo distrugge e un fungo ricrea. Dalla distruzione e dall'abbandono, ci dice allo stesso modo Mahon, può emergere il pensiero poetante. E basterebbe una rapida scorsa alla micropoesia postbellica – da Donald Davie, Peter Redgrove, Charles Tomlinson e Sylvia Plath a Michael Longley, Margaret Atwood e Paul Muldoon – per comprendere che la vita oscura e resiliente è una delle tre caratteristiche simboliche solitamente assunte dai funghi.<sup>8</sup> Le altre due riguardano rispettivamente: il senso della moltitudine e l'insorgenza improvvisa ed epifanica (anche Montale paragonava le sue poesie a creature nate spontaneamente come funghi, nutrienti per qualcuno, per altri velenose). Mahon allude all'insorgenza improvvisa dei suoi versi nell'incipit testuale. Esplora poi le altre due isotopie nel prosieguo del testo.

La modestia dei funghi risalta inoltre nel confronto coi rododendri, istituito nella seconda strofa. I funghi hanno trascorso "So many days beyond the rhododendrons" (v. 17). I rododendri, piante aggraziate e di dimensioni imponenti, sovrastano le minute escrescenze fungose. Le relegano nell'indistinzione. Il rododendro, etimologicamente "l'albero della rosa", è contiguo al mondo grande (il cielo, la strada), che è anche il gran mondo dei piaceri e della spensieratezza: il mondo musicale e volubile del valzer e della visibilità. Questa leggiadria orchestrale, del tutto inaccessibile ai funghi, compressi in una massa sudaticcia e maleodorante, è sottolineata dalla musicalità delle allitterazioni: "With the world waltzing in its bowl of cloud" (v. 18). Sono immagini e suoni la cui seduttività paradisiaca è incrementata dal riferimento alla "bowl of rose-leaves" (Eliot 2015, p. 179) di *Burnt Norton*, il primo dei musicalissimi *Four Quartets* di T.S. Eliot. La citazione è tolta da un passo in cui compare anche l'immagine della nuvola, ripresa da Mahon, e dove si evoca appunto "il nostro primo mondo", l'Eden. Per i funghi, il mondo di fuori, il mondo meramente sognato, è il paradiso.

Prima di ogni altra cosa, i funghi che, agognando la luce, si ammassano al buco della serratura ("crowd to a keyhole", v. 1), reclamano tuttavia rimemorazione. Da anni incatenati alla condizione di non-esistenza cui li condanna l'oblio, attendono pazientemente e desiderano. Aspirano ad ascendere, ad elevarsi alle altezze della serratura: la via d'uscita dal capannone verso l'aperto, verso il pubblico riconoscimento. Intanto, le querule cornacchie ne irridono gli sforzi con i loro versi sgraziati. In tanti anni, solo un micologo ha fatto loro qualche sporadica visita. Ma evidentemente la scienza li ha giudicati insignificanti e li ha abbandonati al loro destino. Solo la poesia e la paesologia possono riscattarli: gli accostamenti percettivi, non quelli giudicanti.

## 6. L'attesa

I funghi attendono nel fetore e nel marciume. Attendono *noi*: "They have been waiting for us" (v. 21). Vogliono essere visti da noi, desiderano accedere all'esistenza interagendo con il visitatore. Di ciò la poesia dà loro adito inducendo il lettore ad ascoltare le doglianze delle piante. Come Wordsworth, Mahon vuole sottrarre all'oblio forme di vita umile e nascosta. *Esse est percipi*: esisti quando sei percepito.

Mentre i funghi languono nell'attesa, il piccolo mondo circostante va avanti. I ragni tessono le loro tele, le mosche spolverano la muffa. Dal mondo grande giungono invece rumori isolati e incoerenti. L'attesa dei funghi è scandita dal ritmo biologico delle generazioni: morte, decomposizione, ritorno alla terra. I deboli e pallidi deperiscono e soccombono. Quanti si avvicinano

<sup>8</sup> Sul fungo come metafora nella georgica irlandese contemporanea, cfr. invece Bundschuh 2021, che, oltre a Mahon e Muldoon, studia Ruth Carr, Chris Agee, Padraig Regan e Ailbhe Darcy. Nelle poesie analizzate da Bundschuh, il fungo dimostra la consueta proprietà della resilienza, ma è anche dispensatore di saggezza ecologica. Secondo McElroy, i funghi di *A Disused Shed* rappresenterebbero invece forme di vita rizomatica e "senza radici" (McElroy 2018): suggestione controtintuitiva e di problematica applicazione alla terra e cultura d'Irlanda, tradizionalmente incentrate sullo stretto, quasi sacrale, rapporto fra soggetto umano e suolo.



alla serratura, i più forti, sgomitano e si scalmanano all'imbuto della storia. Reclamano spazio vitale: "Elbow room! Elbow room!" (v. 36). Ma la maggior parte vive nel crepuscolo dell'ineffettualità: "dim in a twilight" (v. 37). L'interminabile attesa li ha ormai irrigiditi in una goffa postura da questuanti.

Nella quinta strofa, il ductus poetico si fa concitato ed ellittico.<sup>9</sup> La strofa consta di una lunghissima frase di otto versi, seguita da due icastici versi posti a finale suggello. I funghi hanno sempre vissuto nell'oscurità, lontano da eventi di risonanza globale, come l'allungamento dei primi pionieri dello spazio. Qui, il *double coding* tocca picchi di virtuosismo. Mentre allude ad eventi storici o finzionali che hanno avuto luogo in tempi o circostanze remoti, Mahon descrive i funghi come se le piante avessero vissuto le medesime esperienze, sia pur in forma parodica e in scala ridotta. Ad esempio, i "Powdery prisoners of the old regime" (v. 44) evocano gli aristocratici giustiziati dai rivoluzionari francesi, ma potrebbero, con uguale diritto, essere i funghi coperti dalla polvere del tempo. I "Web-throated [...] triffids" (v. 45) sono le gigantesche piante assassine di *The Day of the Triffids* (1951), il romanzo fantascientifico di John Wyndham. Ma stanno anche per le forme di più robusta vita vegetale che vessano i funghi più minuti, come loro coperti di ragnatele. I lampi esplosi da un "plotone d'esecuzione" sono flash dei turisti fotografi, ma anche un richiamo patente alle violenze dei *troubles*. I lampi illuminano le tenebre in cui i funghi sono segregati risvegliandoli dal loro profondo sonno, ma violenza e sopraffazione sono esperienze note ai funghi stessi. Anch'essi hanno i loro carnefici: i vermi, che si accaniscono sulle cappelle troppo cresciute, quasi fossero teste troppo pensanti. Ai funghi, insomma, Mahon attribuisce le caratteristiche della vittima predestinata: sono fragili, goffamente gravi e in buona fede. Sono gli inermi che credono candidamente e candidamente si espongono al mondo, senza difese.

Alla fine, il poeta restituisce loro la voce. E lo fa optando per la testimonianza diretta, una registrazione delle vive parole dei dimenticati dalla storia. Per la prima volta nel testo, essi si rivolgono direttamente ai visitatori, al poeta stesso, al lettore e chiedono di essere salvati dall'oblio. Non solo. La richiesta contenuta nell'explicit testuale attiva percorsi di senso ulteriori, metapoetici:

You with your light meter and relaxed itinerary,  
Let not our naive labours have been in vain!

(vv. 59-60)

Qui, i funghi apostrofano il visitatore occasionale che impugna un esposimetro ("light meter"), strumento con cui questi misura la luce per poi scattare una foto.<sup>10</sup> Allo stesso tempo, i funghi si rivolgono al poeta. In questa prospettiva, "light meter" non significa esposimetro ma "metro leggero": *light meter*, nozione puramente prosodica e poetologica. I funghi dicono al poeta: tu, esteta; tu, col tuo metro leggero, con i tuoi versi disimpegnati, tu che procedi tranquillo per la tua comoda strada di artista puro (un'accusa di agnosticismo politico più volte effettivamente rivolta a Mahon), fa' che i nostri sforzi ("labours") non siano stati invano. *A Disused Shed* è la risposta di Mahon a questo appello. Incipit ed explicit testuale si integrano infatti nel sottolineare metapoeticamente la funzione del metro e della poesia. Nell'incipit, si è vista la funzione celebrativa svolta dall'esametro trocaico. Nell'explicit, la creazione poetica è tematizzata esplicitamente. Sfruttando la bivalenza semantica della parola "labours", gli *sforzi* dei funghi sono paragonati alle *doglie* di un parto poetico. Ciò che sforzi e doglie producono, ciò cui danno finalmente vita, è la poesia stessa di Mahon. Il verso si è fatto carne. L'omaggio alla tradizione metrica, in apparenza astratto, perpetrato in apertura di testo, è diventato viva esperienza del dolore e compartecipazione al destino dei numerosi altri.

---

<sup>9</sup> Intensificazione di un fenomeno già presente nella strofa precedente: "Syntactically, the poem becomes crowded – multisyllabic objects cluttering up the rhythm of the line" (Collins 2009, p. 258).

<sup>10</sup> Altri lettori, anziché "esposimetro", intendono "torcia elettrica", cfr. Boisseau 2003, p. 171. Ma il visitatore usa proprio un misuratore di luce: come la sentinella biblica, il poeta valuta a che punto è la notte, quanto delle tenebre è conoscibile e quanto manca all'alba della liberazione.

**Bionota:** Fausto Ciompi insegna Letteratura inglese all'Università di Pisa. I suoi interessi di ricerca includono la narrativa di Conrad (*Conrad. Nichilismo e alterità*, ETS, Pisa, 2012, *Conrad's Critical Reception in Italy*, Bloomsbury, London, 2022), la poesia contemporanea (*Mondo e dizione: la poesia in Gran Bretagna e Irlanda dal 1945 a oggi*, ETS, Pisa, 2012), il Modernismo (*Il sangue e l'inchiostro. Una biografia intellettuale di T.S. Eliot*, Carocci, Roma, di prossima pubblicazione), la poesia romantica e la letteratura postcoloniale.

**Recapito dell'autore:** [fausto.ciompi@unipi.it](mailto:fausto.ciompi@unipi.it)

### Riferimenti bibliografici:

- Arminio F. 2015, "La casa della paesologia", in *La storia, le trasformazioni. Piero Bevilacqua e la critica del presente*, a cura di Leandra D'Antone e Marta Petruszewicz, Donzelli, Roma, pp. 19-24.
- Banville J. 1999, "Introduction" to J.G. Farrell, *Troubles*, in Id., *The Empire Trilogy: "Troubles", "The Siege of Krishnapur", "The Singapore Grip"*, New York Review Books, New York.
- Boisseau M. 2003, "Soul, song and formal necessity": Une Lecture de *A Disused Shed in Co. Wexford*", in *Études Anglaises: Revue du Monde Anglophone*, 56, 2, pp.162-172.
- Boisseau M. and Naugrette-Fournier M. 2019, "Derek Mahon's Geopoetic Horizons", in *Études irlandaises*, 44, 1, pp. 101-116.
- Bundschuh J. 2021, "The 'Interrupted Georgics' of Mushrooms in Contemporary Irish Poetry", in *Ecozon@: European Journal of Literature, Culture and Environment*, 12. pp. 67-84.
- Collins L. 2009, "A Disused Shed in Co. Wexford, Derek Mahon", in *Irish University Review*, 39, 2.
- Damiani S. 2022, *I nascosti (memorie)*, Edizioni La Torre, Pontedera.
- Deane S. 1976, "The Appetites of Gravity: Contemporary Irish Poetry", in *The Sewanee Review*, 84, pp. 199-208.
- De Luca P. 2005, "Introduzione" a Maria Zambrano, *Filosofia e poesia*, Pendragon, Bologna, pp. 7-28.
- Dickinson E. 1991, *Collected Poems*, Courage Books, Philadelphia and London.
- Eliot T.S. 2015, *The Poems of T.S. Eliot, vol. 1, Collected and Uncollected Poems*, edited by Christopher Ricks and Jim McCue, Faber & Faber, London.
- Falci E. 2015, *The Cambridge Introduction to British Poetry, 1945-2010*, Cambridge University Press, Cambridge..
- Farrell J.G. 1999, *The Empire Trilogy: "Troubles", "The Siege of Krishnapur", "The Singapore Grip"*, New York Review Books, New York.
- Flannery E. 2015, "'Listen to the Leaves': Derek Mahon's Evolving Ecologies", in *Criticism*, 57, 3, pp. 377-401,
- Gray T. 1876, *Select Poems of Thomas Gray*, ed. Robert Carruthers, Harper, New York.
- Haughton H. 2002, "On Sitting Down to Read *A Disused Shed in Co Wexford* Once Again", in *Cambridge Quarterly*, 31, 2, pp. 183-198.
- Haughton H. 2007, *The Poetry of Derek Mahon*, Oxford University Press, Oxford.
- Heaney S. 1984, "Place and Displacement: Recent Poetry of Northern Ireland", Trustees of Dove Cottage, Grasmere.
- Lowenhaupt Tsing A. 2015, *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton University Press, Princeton and Oxford.
- Mahon D. 1996, "J.G. Farrell 1935-1979", in Id., *Journalism. Selected prose 1970-1995*, ed. Terence Brown, Gallery Books, Loughcrew, pp. 209-10.
- Mahon D. 2007, *Collected Poems*, The Gallery Press, Loughcrew.
- McElroy J. 2018, "Eco-Criticism and Derek Mahon's *A Disused Shed in County Wexford*", in *Studies: An Irish Quarterly Review*, 107, 426, pp. 215-229.

McLeod J. 2007. *J.G. Farrell*, Northcote House Publishers, Horndon.

Reggiani E. 2005, *In attesa della vita. Introduzione alla poetica di Derek Mahon*, Vita e pensiero, Milano.

Ricoeur P. 2003, *La memoria, la storia, l'oblio*, Raffaello Cortina editore, Milano.