

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI PARMA

Dottorato di ricerca in Filologia Greca e Latina (e
fortuna dei classici)

Ciclo XXVIII

L'Orfeo d'Irlanda: echi classici nell'opera di
Seamus Heaney

Coordinatore:

Chiar.mo Prof. Giuseppe Gilberto Biondi

Tutor:

Chiar.ma Prof. ssa Mariella Bonvicini

Dottoranda: Lidia Sessi

Indice

Introduzione	p. 2
Capitolo I: La tradizione classica in Irlanda	p. 7
Capitolo II: In difesa della poesia	p. 56
Capitolo III: L' <i>Orestea</i> d'Irlanda	p. 97
Capitolo IV: Il rito della sepoltura tra Grecia classica e Irlanda moderna	p. 146
Capitolo V: <i>Vergilius redivivus</i>	p. 190
Appendice	p. 253

Introduzione

In considerazione del notevole numero di studi sull'opera di Heaney, pare opportuno che ogni nuovo lavoro dichiari la propria *raison d'être*. In altre parole, sembra necessario precisare quale contributo si presuma di offrire alla comprensione del percorso poetico di Heaney, anche in rapporto alle monografie e ai saggi esistenti.

È il poeta stesso a indicare la chiave di lettura che meglio consente di cogliere il senso profondo della sua ricerca estetica ed etica. Nel componimento “Out of the Bag” il narratore richiama l'attenzione su “the cure / By poetry that cannot be coerced”¹. Riassumendo in questo verso le qualità fondamentali dell'arte poetica, Heaney mette in luce i tratti distintivi della sua produzione, sempre alla ricerca, fin dalle prime prestazioni, di una mediazione fra le pressioni socio-politiche del mondo esterno e la volontà di mantenere intatto il potere terapeutico del *medium* poetico.

Lo scopo di questa ricerca è quello di affrontare la lettura, o rilettura, delle poesie di Heaney, come egli stesso suggerisce in “Squarings XXXVII”: “Talking about it isn't good enough / But quoting from it at least demonstrates / The virtue of an art that knows its mind”². Cercherò dunque di citare il più possibile le sue parole, evitando di sovrastare la sua voce con la mia.

Molti sono i componimenti che illustrano le qualità intrinseche della poesia, “the virtue of an art”, e incoraggiano il lettore ad acquisire consapevolezza del confine sottile che separa la realtà tangibile da quella immaginata. Superare quel limite, afferma il poeta, è possibile e auspicabile perchè al di là “There was fleetness, furtherance, untiredness / In time that was extra, unforeseen and free”³.

Ogni singola poesia fa i conti con molteplici esigenze, dalle responsabilità personali a quelle sociali ed estetiche, in equilibrio fra dimensione terrena e trascendente. Con il progressivo allentarsi delle tensioni politiche in nord Irlanda, anche in ragione del processo di pace avviato nel

1 S.Heaney, “Out of the Bag”, *Electric Light*, Faber & Faber 2001, p. 7.

2 S.Heaney, “Squarings XXXVII”, *Seeing Things*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2001, p. 97.

3 S.Heaney, “Markings”, *Seeing Things*, *op. cit.*, p. 10.

1998, la riflessione si sofferma su temi meno contingenti, più universali, sul mistero della vita e della morte, su quella “stability of truth”⁴ nella quale il poeta non ha mai cessato di avere fiducia. Al fine di dimostrare come senso di responsabilità personale e totale dedizione all'arte ispirano il poeta fin dagli esordi dell’*“homunculus Incertus”*⁵, questa ricerca pone l'attenzione su componimenti giovanili, per lo più ignorati dalla critica ma fondamentali come “stepping stones” nella sua evoluzione artistica.

Alcuni dei testi esaminati, “Poor Man's Death”, “Birdwatcher”, “Reaping in Heat”, “Pastoral”, composti negli anni dal 1959 al 1966, durante e subito dopo il periodo universitario a Belfast, sebbene “scartati” dall'autore, contengono in filigrana le premesse linguistiche e tematiche delle opere mature e dell'intera poetica di Heaney.

La suddivisione in cinque capitoli risponde all'esigenza di collocare ogni singola opera presa in esame all'interno del percorso artistico di Heaney senza trascurare da un lato il panorama della cultura irlandese e dall'altro proponendo un'attenta analisi della complessa trama di sonorità e scelte lessicali che è elemento fondamentale della sua cifra stilistica.

Il primo capitolo propone un'indagine dell'impatto che l'antichità greco-romana ha avuto in Irlanda a partire dal V secolo, epoca in cui i monaci cristiani, impegnati nella diffusione di un nuovo umanesimo, contribuivano all'alfabetizzazione delle popolazioni locali e rivoluzionavano il sistema dell'istruzione. Un *excursus* sulle influenze classiche nell'isola rivela la straordinaria permeabilità della cultura gaelica e la facilità con la quale la tradizione dei greci e dei latini venne assorbita per poi unirsi alle convenzioni poetiche consolidate. Dal “filí” dell'Irlanda gaelica fino a Heaney, passando attraverso l'esperienza di Yeats, i maestri classici rappresentano non soltanto un modello di eleganza estetica, ma si integrano con il patrimonio mitologico pre-esistente. Infine, si cercherà di illustrare la posizione di Heaney anche in relazione all'esigenza, tutta irlandese, di definire i

4 S.Heaney, *Crediting Poetry*, Discorso tenuto alla Reale Accademia di Stoccolma in occasione del conferimento del premio Nobel, disponibile sul sito http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1995/heaney-lecture.html (ultimo accesso: 05/10/2015).

5 S.Heaney in D.O'Driscoll, *Stepping Stones. Interview with Seamus Heaney*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2008, p. 79.

connotati di un'identità nazionale. Riconoscendo agli artisti greco-romani un'energia intrinseca inesauribile, il poeta di Derry guarda alle loro opere come a “sacred objects” in grado di consentire un atteggiamento distaccato e critico verso l'attualità. L'interazione dialettica con i maestri implica necessariamente una riflessione sul rapporto fra arte e vita e sulla funzione della poesia in un mondo, quello moderno, funestato da devastanti conflitti.

Nel secondo capitolo si affronta il tema della funzione della poesia, mettendo in luce la ricerca, da parte del poeta, di una *coincidentia oppositorum* tra complessità della realtà storica ed esigenze estetiche. Come “middle ground”⁶, terreno di un possibile equilibrio tra opposti, si propone una selezione di poesie tratte dalla silloge dal titolo emblematico *The Spirit Level*, insieme con i saggi contenuti in *The Government of the Tongue* e *The Redress of Poetry*. Anche per le raccolte in prosa si è resa necessaria una scelta al fine di illustrare il complesso rapporto fra società civile e arte. Se in *The Government of the Tongue* (1988) e *The Redress of Poetry* (1995) Heaney confuta la teoria platonica dell'insignificanza del *medium* poetico, sono i componimenti poetici a definire l'identità della poesia come “field of force”, lo spazio fluido dove arte e realtà contingente si confrontano. “Weighing In”, “Poet's Chair” e “Damson” esemplificano la teleologia del poeta anche attraverso immagini ricche di echi della tradizione greco-romana.

Ancora in riferimento alle influenze classiche, il terzo capitolo illustra il “mythic method”⁷ di Heaney e analizza l'importanza della cultura gaelica nella composizione del poemetto “Mycenae Lookout” che occupa non casualmente la posizione centrale in una silloge, *The Spirit Level*, tutta dedicata alla ricerca di sintesi tra forze antitetiche. L'*Oresteia* di Sofocle cui la sequenza è ispirata, rappresenta la “safety net” che consente al poeta uno sguardo distaccato e obiettivo sulla realtà contemporanea. Affidandosi al passato per comprendere il presente, Heaney mette in risalto le affinità fra epoche remote, il V secolo a.C. e il XX secolo, e luoghi distanti, la Grecia classica e l'Irlanda contemporanea. Le voci dell'antichità si mescolano a frammenti dell'attualità che il poeta

6 S.Heaney, “The Swing”, *The Spirit Level*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1996, p. 58.

7 S.Heaney, *The Government of the Tongue*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1988, p. 116.

cerca di decodificare evitando di lasciarsi sopraffare dal pessimismo. In funzione, anche in questo caso, del ripristino di un equilibrio compromesso, Heaney conclude la sua riscrittura dell'*Oresteia* descrivendo una rigenerazione che si compie attraverso l'acqua, simbolo ancestrale del mistero della vita. Le sorgenti sacre ad Orfeo si identificano qui con i pozzi miracolosi sacri alle divinità celtiche, sede di riti terapeutici, e con il pozzo della fattoria di famiglia, rivisto come luogo d'incontro tra buio e luce, mondo mortale e aldilà.

Tali dualismi vengono affrontati nel quarto capitolo con la disamina di componimenti di tono elegiaco. Si è scelto di concentrare l'attenzione su testi poco noti, mai pubblicati nelle raccolte, dunque di fatto “scartati”. In realtà si ritiene che queste opere, composte da un giovanissimo Heaney, forse insicuro della propria cifra stilistica, rappresentino tappe significative, mai scontate nel suo percorso artistico e umano. “Poor Man's Death” (1963) e “Birdwatcher” (1968) non sono banali effusioni elegiache. L'aspetto più caratteristico è, in fondo, la centralità della memoria, del ricordo persistente dei defunti all'interno della comunità che li aveva accolti. È proprio in ragione dell'importanza della memoria collettiva che la letteratura irlandese mostra un'imponente mole di poesia elegiaca. Da una parte l'irlandese è costretto da circostanze storiche e politiche a fare spesso riferimento al passato, a interrogarlo e sondarlo per ritrovarvi il senso del proprio essere popolo. Dall'altra egli cerca di individuare, o costruire, una continuità con l'antica tradizione gaelica, spesso filtrata attraverso traduzioni in inglese. È in *The Burial at Thebes* che il “backward look” del poeta si volge al passato, classico e gaelico, non per contemplarlo, bensì per indagarlo a fondo e creare una diversa, più solida visione di sé. Se il “poor man” di “Poor Man's Death” e l'anonimo amante della natura di “Birdwatcher” sopravvivono nel ricordo della comunità, la morte può essere accettata, il presente acquista significato, il futuro, per quanto incerto, non suscita terrore. Con i due componimenti e più ancora con il dramma *The Burial at Thebes*, Heaney mostra un'equilibrata sintesi tra individualità, legata all'espressione emotiva del dolore e coralità liturgica. Questo orientamento collettivo restituisce alla poesia di tono elegiaco il ventaglio di possibilità

comunicative che aveva nella letteratura della Grecia classica e dell'Irlanda ottocentesca. L'impulso a resistere contro ogni avversità appartiene in ugual misura agli “eroi” di Heaney come ad Antigone e alla moglie di Art O'Leary.

Se nei primi capitoli l'attenzione si concentra sulle influenze greche, l'ultima parte della ricerca è dedicata al “maestro di campagna” Virgilio, una presenza costante nell'opera di Heaney, fin dagli esordi. Un rapido *excursus* sulla poesia pastorale in Irlanda introduce la posizione del poeta riguardo ad un genere talvolta ritenuto artificioso e inattuale. Al contrario, a giudizio di Heaney, Virgilio è uno di quei poeti senza tempo, capaci di vivere in un eterno presente, alla stregua di santi e profeti⁸. Si è deciso, tuttavia, di non soffermarsi sull'analisi delle egloghe, una tradotta, due composte *ex novo*, dove l'influenza virgiliana è esplicita. Ho scelto invece di concentrare l'attenzione su due poesie per lo più ignorate dalla critica internazionale: “Reaping in Heat”, pubblicato esclusivamente su rivista universitaria nel 1959 e “Pastoral”, comparso in un volumetto in edizione limitata nel 1982, ma probabilmente composto all'inizio degli anni sessanta. Entrambi mostrano forti echi virgiliani nella rievocazione dell'ambiente rurale tanto amato da Heaney e qui dipinto con realismo anche nelle sue tinte più cupe.

Nel corso della ricerca si è cercato di dimostrare il ruolo fondamentale del poeta nella definizione di un nuovo tipo di identità, personale e collettiva, nella quale potersi riconoscere. La reinvenzione dei linguaggi poetici, elegiaco, drammatico, pastorale, è, agli occhi di Heaney, l'unica garanzia di una vera rinascita culturale del paese perché è nell'intervento su forme del passato e non nel loro rifiuto che si realizza quella riconciliazione dinamica fra passato, presente e futuro su cui soltanto è possibile costruire una prospettiva. Riappropriandosi delle opere dei maestri, Heaney matura la capacità di accettare la storia irlandese, superando la frammentazione localistica e nazionalistica. I modelli classici danno dunque spessore e profondità al tessuto comunicativo che sollecita un dialogo costante fra Heaney e il lettore.

⁸ S.Heaney, “Towers, Trees, Terrors”, in ed. G.Morisco, *Seamus Heaney Poeta Dotto*, Associazione Culturale In forma di Parole, Bologna 2007, p. 154.

CAPITOLO I

“The Backward Look”¹: La tradizione classica in Irlanda

“You will know all too well that Ireland is a country at war with its past – or, at least, with conflicting versions of its several pasts”².

Un utile *prolegomenon* all’analisi delle varie forme di appropriazione dei classici è una breve indagine sull’impatto che la cultura greco-romana ebbe in Irlanda, alla ricerca dei contatti tra i nativi e i maestri dell’antichità attraverso il tempo. Per quindici secoli la tradizione classica ha, *de facto*, influenzato la storia, la produzione artistica e, non da ultimo, gli ideali, i valori della popolazione irlandese forgiando una dimensione identitaria laddove opposte fazioni rischiavano di lacerare un tessuto sociale comunque variegato. Nelle scuole le opere dei maestri dell’antichità furono per lungo tempo parte obbligatoria del “syllabus”, come Heaney testimonia: “In our sixth form year we proceeded with him [Father McGlinchey, the Latin teacher] to the study of the *Æneid*, Book IX, then a prescribed text in Northern Ireland’s A Level syllabus”³.

Il rapporto tra Irlanda e classicità va inteso in chiave di reciprocità: da un lato gli Irlandesi

1 S.Heaney, “The Backward Look”, *Wintering Out*, Faber & Faber, London 1972, p. 19. In questa poesia Heaney propone una meditazione sul destino della lingua gaelica in seguito alla colonizzazione dell’isola. Il titolo deriva, a giudizio di Hart, da “The Dry Salvages” di T.S.Eliot: “the backward halflook / over the shoulder towards the primitive terror”, H.Hart, *Seamus Heaney. Poet of Contrary Progressions*, Syracuse University Press, New York 1993, p. 58. In Heaney è però la storia a suscitare terrore. Il poeta non esplora qui le origini poetiche della lingua nativa, bensì la loro cancellazione, una delle disastrose conseguenze dell’occupazione dell’Irlanda da parte degli inglesi. Il processo che conduce all’improvvisa estinzione linguistica e culturale trova un analogo visivo nel battito d’ali del beccaccino: “A stagger in air / as if a language / failed, a sleight / of wing”. Il volo testimonia il passaggio dal “nesting ground” della lingua irlandese, con i dialetti e le varianti che la contraddistinguono, con il ricco patrimonio culturale e letterario conservato nelle zone della “Gaeltacht”, ad un’assenza spettrale e inaspettata. Le elegie intonate dall’uccello evocano la poesia naturalistica degli antichi bardi e le lodi di Sweeney agli uccelli suoi simili. Con una vena nostalgica, le note del beccaccino alludono agli espropri subiti dai re irlandesi e più tardi da tutti coloro che nel corso della lunga storia coloniale del paese furono costretti, al pari delle oche selvatiche, ad emigrare. Alla fine del componimento lo “snipe” trova il suo *alter ego* nel moderno quanto temibile “sniper”, metafora del dominatore straniero. In realtà non è dato sapere se quest’ultimo incarni il discendente cattolico dei nativi irlandesi oppure il protestante inglese. Nè pare importante scoprirlo. Lo scopo di Heaney è chiaro. L’espropriazione subita dal popolo e, con essa, l’inevitabile declino della lingua gaelica, ha creato un corto circuito nel quale le vittime si sentono autorizzate alla violenza. Al tempo stesso questa situazione esplosiva sembra alimentare e dare vigore all’immaginazione poetica. Il beccaccino scompare, infine, tra “gleanings and leavings / in the combs / of a fieldworker’s archive”, si perde, dunque, nella poesia di Heaney e nella sua rinnovata forza creativa. Proprio grazie ad una dolorosa esperienza personale e collettiva il poeta riesce ad appropriarsi della lingua del conquistatore a tutto vantaggio della sua arte. Si veda anche n. 69.

2 J.O’Connor, *Inishowen*, Vintage Books, London 2001, p. 42.

3 S.Heaney, *Seamus Heaney on his Relationship with the Ancient Roman Poet Virgil*, BBC Radio 4: Front Row’s Cultural Exchange, 28th May 2013.

devono la loro prospettiva sul mondo anche agli antichi, dall'altro si riappropriano delle loro opere, ri-creandole, dandone nuove interpretazioni, rileggendone l'attualità. Se la storia irlandese, letteraria e non, si delinea fin dalle origini in termini di conflitto aspro tra polarità contrapposte quali irlandese gaelico e irlandese normanno, *planter* e *Gael*, e più tardi cattolici e protestanti, unionisti e nazionalisti, l'unico elemento di coesione appare una condivisa ammirazione per la classicità. Quando nel corso dei secoli i valori cristiani saranno messi in discussione e le tradizioni ecclesiastiche diventeranno terreno di dispute e divisioni, i cattolici troveranno nei latini l'espressione dei loro ideali di giustizia, mentre i protestanti si ispireranno ai pensatori e filosofi greci ammirandone l'ardore per la libertà⁴. Del resto anche la tradizione classica non è un *unicum* monolitico, ma piuttosto *perpetuum mobile*, se si pensa a tutti i cambiamenti sociali e culturali che intercorsero da Omero a Marco Aurelio⁵. In varie epoche e in diversi *milieux* studiosi e non hanno esplorato i classici per cercarvi risposte a problemi contingenti pressanti, spinti da bisogni pratici, quali il radicamento del cristianesimo o la conservazione dello *status quo*.

In Irlanda il latino fu utilizzato come una lingua franca da tutti i gruppi che forzatamente coabitavano l'isola senza tuttavia condividere né una lingua, né una tradizione culturale, né un'appartenenza etnica. Era inoltre la lingua delle comunicazioni commerciali con le provincie dell'impero romano per lo scambio di prodotti come vino, tessuti, terracotte fin dal I secolo a. C.

Qualche cenno storico può rendere più chiaro il contesto in cui si collocano le prime tracce dell'influenza del mondo antico⁶. L'alba della storia irlandese è accompagnata dalle opere di scrittori classici. Nella sua *Ora Maritima*, basata su una fonte greca del VI secolo a. C., Festus Rufus Avienus usa per l'Irlanda l'appellativo *insula sacra* e per i suoi abitanti *gens hiernorum* che potrebbe significare popolo degli Érainn. Il nome dell'isola in greco è *Ierne*, una forma arcaica del termine moderno Éire. Lo storico e filosofo stoico Poseidonio, della cui opera perduta rimangono

4 W.B.Stanford, *Ireland and the Classical Tradition*, Allen Figgis and Co. Ltd, Dublin 1976, p. IX.

5 W.B.Stanford, "Recent studies in the Classical Tradition", *Hermathena* 86, 1955, pp. 40-49.

6 Derrida spiega che un testo è comprensibile se adeguatamente collocato nel *locus* semantico in cui si producono tutte le differenze: "it is in the temporalization of a *lived experience* [...] that differences appear among the elements or rather produce them, make them emerge as such and constitute the *texts*", J.Derrida, *Of Grammatology*, The John Hopkins University Press, Baltimore 1997, p. 65.

però tracce in Diodoro Siculo e in Cesare, propone un resoconto interessante dell'organizzazione sociale dei Celti che trova poi un riscontro nella letteratura irlandese delle origini⁷.

Nel *De Vita Iulii Agricolae* lo storico latino Tacito riferisce che, durante il quinto anno della campagna in Britannia, il generale romano Agricola si spinse con la sua flotta fino a mari mai solcati arrivando alle foci dei fiumi Clyde e Forth nell'allora Caledonia, oggi Scozia. Nell'anno 82 stanziò una guarnigione a presidiare la costa occidentale della Britannia che si affacciava sulla "Hibernia"⁸. Intuì, infatti, che grandi possibilità strategiche sarebbero derivate ai Romani da un'eventuale conquista dell'isola. Fu per questo che, nel medesimo anno, accolse nel suo accampamento uno dei capi delle genti d'"Hibernia", non proprio un *rex*, ma un *regulus* ("ri tuaithe") in fuga da conflitti dinastici interni⁹.

7 Per un approfondimento della storia irlandese si vedano, tra gli altri: R.F.Foster, *The Oxford History of Ireland*, Oxford University Press, Oxford 1989; R.F.Foster, *Paddy & Mr. Punch: Connections in Irish & English History*, Penguin, London 1994; C.Graham, *Deconstructing Ireland: Identity, Theory, Culture*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2001; R.Comerford, *Ireland. Inventing the Nation*, Bloomsbury Academic, Dublin 2003; ed. S. J. Connolly, *The Oxford Companion to Irish History*, Oxford University Press, Oxford 2007; T.Bartlett, *Ireland. A History*, Cambridge University Press, Cambridge 2010.

8 "Hibernia is where the Gaels / Made a last stand / And long ago were stood upon - End of simple history lesson". Termina con queste parole la lezione di storia ironicamente semplice che Heaney indirizzò nel 1983 agli autori di *The Penguin Book of Contemporary British Poetry* che lo avevano incluso nella raccolta. Non si tratta, tuttavia, del classico scontro manicheo tra colonizzato e colonizzatore, tra "self" e "other", tra due posizioni politiche inconciliabili. Parlando *pro se quisque*, Heaney cerca di "de-costruire" il linguaggio e le definizioni tradizionali collocandole in un contesto complicato dalla compresenza di soggettività diverse, nel tentativo di "pluralizzare" il concetto di "Irishness". Alla luce degli studi di Derrida e Lacan che hanno problematizzato l'eziologia del significato su cui si fonda la teoretica critica, Heaney rifiuta la cristallizzazione delle opposizioni binarie ma cerca piuttosto di renderle fluide, permeabili ad interazioni e, infine, suscettibili di trasformazione. Si realizza in questo modo, attraverso l'anastomosi di testo e contesto, di lingua inglese ed irlandese, di inglese e latino, un'identità aperta, come il titolo stesso, *An Open Letter*, suggerisce, cfr. S.Heaney, *An Open Letter*, Field Day Publications, Derry 1983, p. 7. Per approfondire il concetto di post-colonialità riferito all'Irlanda si veda l'articolo di E.O'Brien, "Anastomosis, Attenuations and Manichean Allegories: Seamus Heaney and the Complexities of Ireland", *Journal of Commonwealth and Postcolonial Studies* 7, 2001, pp. 41-66.

9 Tacito, *Agr.*, 24, *Quinto expeditionum anno nave prima transgressus ignotas ad id tempus gentis crebris simul ac prosperis proeliis domuit; eamque partem Britanniae quae Hiberniam aspicit copiis instruxit, [...] Agricola expulsum seditione domestica unum ex regulis gentis exceperat ac specie amicitiae in occasionem retinebat. Saepe ex eo audivi legione una et modicis auxiliis debellari obtinerique Hiberniam posse; idque etiam adversus Britanniam profuturum, si Romana ubique arma, et velut e conspectu libertas tolleretur* (grassetto mio). Una fonte citata da Stanford ipotizza che il *regulus* fosse in fuga dopo la rivolta dei vassalli contro Feradach, re di Tara e che avesse cercato di convincere Agricola ad invadere l'isola per pacificare le opposte fazioni, cfr. W.B.Stanford, "Towards a History of Classical Influence in Ireland", *Proceedings of the Royal Irish Academy* 70, 1970, p. 28. Si noti inoltre che il termine latino *regulus* corrisponde all'inglese "chieftain" o "chief", ovvero "leader of a people or clan", secondo l'OED. L'origine risale al Middle English "chevetaine", a sua volta dal tardo latino *capitaneus*. Non può sfuggire che la stessa parola "chief" ricorre anche nel racconto di Doris Lessing "The Old Chief Mschlanga", *African Stories*, edizioni B.Mondadori, Milano 1990, pp. 34-49, dove la Lessing narra una storia, in tutto simile a quella irlandese, di espropriazione della terra e di soppressione dei diritti dei nativi, in quel caso africani, ad opera degli imperialisti britannici. L'assimilazione del popolo irlandese ai nativi delle colonie africane ritorna nel romanzo *The Commitments*, di Roddy Doyle, dove uno dei personaggi pronuncia la frase spesso citata "The Irish are the niggers of Europe", cfr. R.Doyle, *The Commitments*, Random House, London 2010, p. 9. La lingua gaelica utilizzava invece quattro diversi termini per indicare il grado dei sovrani, da "petty king", leader di una comunità

Una breve parentesi sul concetto di sovranità. Fu in seguito alle frequenti incursioni sulla costa occidentale della Britannia che gli irlandesi vennero a conoscenza dell'idea di sovranità universale, di un potere esercitato su un'intera nazione. Mutuandolo dai Romani i Britanni avevano infatti adottato l'idea che la corona governasse tutto il territorio e concentrasse tutto il potere nelle proprie mani. In Irlanda, invece, un re (“rí”) esercitava il controllo soltanto su una tribù (“túatha”) e sul territorio se ne contavano almeno centocinquanta. La nuova forma di monarchia si tradusse in “ardrí”, re supremo.

Ritorniamo ora alla storia d'Irlanda. Tacito testimonia, attraverso l'esperienza diretta di Agricola, l'esistenza di relazioni commerciali e linguistiche tra irlandesi e *negotiatores* dell'impero romano, sia dirette che attraverso la mediazione dei Britanni. La lingua irlandese contiene molti termini di derivazione latina: “fin” da *vinum*, “ampail” da *ampulla*, “creithir” da *crater*, “libern” da *liburna*¹⁰. Inoltre i legionari dell'esercito romano in servizio in Britannia provenivano in gran numero dalla Spagna e dalle province del Danubio, perciò il latino si rese comunque necessario come lingua ufficiale in tutte le regioni dell'impero e, in quanto tale, non incontrò una forte resistenza¹¹. Sappiamo però che l'Irlanda non fu mai invasa dall'esercito romano e questo fatto sarà determinante per il successivo impatto della tradizione classica nell'isola¹². A differenza dell'Irlanda,

locale ristretta, a “high king”, il più prestigioso e influente.

10 J.M.Picard, “The Latin Language in Early Medieval Ireland” in ed. M.Cronin, C.Ó Cuilleánáin, *The Languages of Ireland*, Four Courts Press, Dublin 2003, p. 45. È d'altro canto vero che termini gaelici furono “latinizzati”: *curucus* per “currach”, *rathus* per “rath”, *tigernus* per “tigern” sono stati rinvenuti in testi composti in “Hiberno-Latin” nel VII e VIII secolo.

11 Tacito, *op. cit.*, 21, *Iam vero principum filios liberalibus artibus erudire, et ingenia Britannorum studiis Gallorum anteferre, ut qui modo linguam Romanam abnuebant, eloquentiam concupiscerent*. A questo punto la chiosa di Tacito rivela, al di là dell'apprezzamento iniziale, la vera natura dei rapporti tra Romani e Britanni: *Idque apud imperitos humanitas vocabatur, cum pars servitutis esset*, (*ibid.*).

12 I reperti archeologici di presunta origine romana includono monete, cocci di terracotta e monili. Il materiale proviene da varie zone dell'Irlanda, intorno a Belfast, Tyrone, ma anche da aree più occidentali come la contea di Galway. Alcune monete risalgono al I secolo e si ipotizza che provengano da una nave mercantile che approdò sull'isola proprio a quel tempo. Altre monete, tra cui un *denarius* coniato a Lugdunum dall'imperatore Tiberio, sono state rinvenute in giardini privati. Sulla datazione dei reperti in terracotta sono state formulate due ipotesi: “We are left with the problem whether the majority of sherds of Roman pottery from Ireland are contemporary imports or are later dark-age ones”, J.D. Bateson, “Roman Material in Ireland: A Re-consideration”, *PRIA* 73, 1976, pp. 171-180. W.B.Yeats, attento studioso della mitologia gaelica e altrettanto scrupoloso conoscitore della tradizione classica, elaborò una teoria cosmologica fondata sullo studio delle fasi lunari della Cabala, sostenuta da visioni e sogni in cui comparivano elementi simbolici dell'antichità greca quali una stella, un arcere, un dio trafitto da una freccia, due centauri. Le fonti di tali figure, come si legge nelle note all'autobiografia, sono elementi archeologici repertati che Yeats dimostra di conoscere. Ad esempio, il dio trafitto è presente in un pittogramma cretese dove Apollo è raffigurato come “tree-god”, secondo una credenza dell'isola. A monete cretesi del V secolo a. C. si ispira la sacerdotessa della “Mother-Goddess” che colpisce con l'arco un bimbo che muore per poi rinascere come Apollo. E

i paesi dell'Europa settentrionale ed occidentale dovettero lottare per preservare un'identità nazionale contro l'influenza di Roma. I popoli che subirono la conquista romana persero in gran parte, insieme con la libertà, la lingua nativa e la letteratura vernacolare. Solo ai margini del continente europeo e dell'impero romano fu possibile ad alcune popolazioni tramandare la loro cultura pagana nella lingua originale. Tra queste spiccano proprio gli Irlandesi che utilizzavano il gaelico non solo nelle istituzioni religiose, educative, nelle iscrizioni funerarie, ma anche nella poesia, nella prosa religiosa e nelle opere erudite¹³. D'altra parte una ballata popolare citata da Sheenan testimonia l'orgoglio con cui gli irlandesi rivendicavano che il loro attaccamento al latino non derivava dai "loving feet of the Roman legionaries trampling all over us"¹⁴, ma dall'opera di evangelizzazione di Patrizio. Prima di questo evento epocale, già nel II e III secolo, i "filí" irlandesi cominciarono ad interessarsi alla trasmissione scritta della letteratura¹⁵. Fu proprio tra i membri dell'ordine dei poeti, il "filid", che intorno al 515 Patrizio, il missionario cristiano originario della Britannia romana, cercò i primi proseliti che sarebbero poi diventati vescovi. Inizia così

ancora, la stella delle visioni è la "Mother-Goddess" cretese, che in greco prese il nome di *Asterios* o *Asterion*, come riferito da Diodoro e Pausania. Infine, i centauri erano dipinti su un vaso greco, cfr. W.B.Yeats, *Autobiographies*, Macmillan, London 1970, pp. 576-581. Heaney mostra interesse per il materiale archeologico rinvenuto nella sua Bann valley e traccia un'analogia tra il processo di composizione poetica e il lavoro di scavo nei siti. I ritrovamenti archeologici nella sua terra sono apprezzabili non *per se*, bensì come elementi di continuità culturale, perciò assimilabili, metaforicamente, a poesie che mostrano "the aura of authenticity of archaeological finds, where the buried shard has an importance that is not diminished by the importance of the buried city; poetry as a dig, a dig for finds that end up being plants", S.Heaney, *Preoccupations*, *op. cit.*, p. 41. Heaney ritorna spesso sul valore del passato e degli oggetti che, salvati dall'archeologia o dalla storia popolare, diventano templi dello spirito e hanno una "ghost-life that hovers over the furniture of our lives", cfr. S.Heaney, "The Sense of the Past", *History Ireland* 1, 1993. Questo è senza dubbio uno dei motivi che lo inducono a frequenti visite all'Ulster Museum, ai siti del mesolitico irlandese e ad Aarhus nello Jutland.

13 Kuno Meyer sostiene che oggi non avremmo testimonianze della cultura anglo-sassone se gli irlandesi non avessero esportato il cristianesimo e aggiunge che "It had been the influence and example of those Irish missionaries who converted Northumberland that taught the Anglian monk to preserve and cultivate his national literature". L'Irlanda diventa perciò l'erede della cultura classica nell'impero d'occidente nel III e IV secolo, un periodo di nuovo umanesimo che raggiunse lo zenit a partire dal VI secolo, l'età d'oro della civiltà irlandese. Anche se soltanto per un secolo o due, lo spirito celtico dominò il panorama culturale occidentale, cfr. K.Meyer, *Introduction to Selections from Ancient Irish Poetry* translated by Kuno Meyer, Constable & Company Ltd, London 1911; oggi disponibile sul sito <http://www.gutenberg.org/files/32030/32030.txt> (ultimo accesso: 12/05/2014).

14 R.Sheenan, "The Fortunes of Catullus in Ireland", in *Catullo, Gentiluomo de Verona*, Lazise 2006. Per maggiori informazioni sulle ballate popolari irlandesi si consulti ed. H.Ellis, *Romances and Ballads of Ireland*, Dublin 1850. Quest'opera, disponibile in forma digitale sul sito http://books.google.it/books/about/Romances_and_ballads_of_Ireland_ed_by_H_., raccoglie molte ballate popolari in versione integrale (ultimo accesso: 10/03/2014).

15 Le leggende narrano che l'eroe mitico Cu Chulainn fosse solito scrivere "in ogam on a withy, which seems to have magical force". L'alfabeto ogam deriva da quello latino, J.Stevenson, "The Beginnings of Literacy in Ireland", *Proceedings of the Royal Irish Academy* 89, 1989, p. 148.

l'interazione proficua e del tutto pacifica tra il cristianesimo e una comunità nativa pagana che, avendo una tradizione culturale ben consolidata, non intende rinunciarvi¹⁶. È a partire da questo periodo storico che l'Irlanda attira su di sé gli sguardi del mondo occidentale come un piccolo *pacutum orbem*, un *seminarium* della cultura classica lontano dalle razzie delle orde barbariche. Al contempo il cristianesimo si organizza nella caratteristica forma monastica particolarmente adatta alla frammentazione tribale della società irlandese. I monaci, esportando il nuovo umanesimo cristiano in Europa e in Britannia con la pratica della *peregrinatio*, divennero insegnanti e consiglieri di re e imperatori¹⁷.

Come si vedrà più avanti attraverso l'*oeuvre* di Heaney, fin dai tempi antichi flessibilità e capacità innovativa sono state caratteristiche intrinseche alla cultura irlandese, capace di farsi permeabile, di assorbire e di adattare influenze straniere mantenendo però intatto il patrimonio preesistente¹⁸. Di marginalità si può perciò parlare solo in termini geografici ed economici, anche per l'innegabile persistere di un'economia agricola e pastorale, di un tessuto sociale rurale più che urbano e per la mancanza di qualunque forma di governo centralizzato. La descrizione della società irlandese come di un *corpus* statico, fossilizzato, ancorato ad arcaismi anacronistici è frutto di pregiudizi ed errori di valutazione¹⁹.

L'Irlanda vantava un ricco patrimonio di leggende che risalivano ad un passato storico e

16 Questa rivendicazione di indipendenza risuona nel *non serviam* con cui Heaney rifiuta il ruolo di portavoce poetico di una fazione -Heaney usa il termine "tribe"- e respinge le accuse di ambiguità politica mossegli, fra gli altri, da Edna Longley in "Inner Emigré" or 'Artful Voyeur'? Seamus Heaney's *North*", in ed. M. Allen, *Seamus Heaney, Contemporary Critical Essays*, Macmillan, London 1997, pp. 30-63. Heaney si propone di fondare una epistemologia poetica, una teoria (*θεωρία*) nel senso etimologico del termine, da *theorein*, ovvero contemplare, osservare, speculare, trascendere l'*hic et nunc* delle apparenze per osservare una realtà sovrastorica e universale, cfr. S.Heaney, *Preoccupations*, *op. cit.*, p. 30.

17 Le *peregrinationes* dei monaci irlandesi ispirarono un nuovo genere letterario, l'"imram", il racconto di viaggio. La leggenda contenuta nell'opera "Il viaggio di San Brendan" si diffuse in tutta Europa e fu tradotta in vari idiomi medievali. Sulle contaminazioni linguistiche nella cultura irlandese si veda M.Tymoczko, "Language interface in early Irish culture" in ed. M.Cronin, C. Cuilleánáin, *op. cit.*, pp. 25-43.

18 Heaney si sofferma spesso sul concetto di "dúchas", termine irlandese di difficile traduzione che l'Irish Royal Academy ha inserito nel dizionario di gaelico come "inheritance, patrimony; native place or land; connection, affinity or attachment due to descent or long-standing; inherited instinct or natural tendency". Per Heaney "dúchas" significa tutte queste cose insieme e non solo, perché include anche "the elevation of them to a kind of ideal of the spirit, an enduring value amid the change and the erosion of all human things", S.Heaney, "Title Deeds: Translating a Classic", *Proceedings of the American Philosophical Society* 148, 2004, p. 412.

19 Cfr. ed. D.Whiteclough, *Ireland in Early Medieval Europe*, Cambridge University Press, Cambridge 1982, pp. 165-178.

poetico al tempo stesso. Il fascino delle vicende e degli eroi mitici era stato accuratamente preservato dai bardi e dai rapsodi, a quel tempo “analfabeti” (con questo termine si intende una sorta di innocenza intellettuale e artistica che consentì la libera espressione del loro genio). Citando il classicista Milman Parry, Heaney racconta che un bardo era in grado di ricordare e riformulare un numero enorme di storie a lui tramandate per poi intrecciarle nel suo racconto improvvisato e originale, ridando loro nuova vita, ri-creandole²⁰.

Nel V secolo ebbe inizio un processo graduale di anastomosi fra riti pagani e cristianità, fra trasmissione orale dei *mores* irlandesi e loro trascrizione, insieme con le sacre scritture e i testi più antichi per imparare la lingua e la cultura classica; la nascita del cosiddetto “Hiberno-Latin” consentì, al tempo stesso, di evitare che la cultura locale fosse annientata. Fu grazie a questa *energeia* che l’*intelligentsia* irlandese del periodo tardo-romano poté confrontarsi con una cultura dominante e, trovandosi in una vantaggiosa posizione di liminalità rispetto all’impero, scelse di cosa appropriarsi: *in primis* l’arte della scrittura, utilizzata però in modo autonomo e non a scopo celebrativo: “the filid of early medieval Ireland used the craft of literacy. They did not permit literacy to overwhelm them”²¹. Il “filí”, poeta ufficiale nell’Irlanda medievale, è considerato da alcuni studiosi il discendente diretto del druida arcaico²². Heaney accoglie con entusiasmo questa ipotesi perchè “the word ‘druid’ is related to *doire*, the oak grove, and through that the poet is connected with the mysteries of the grove, and the poetic imagination is linked with the barbaric life of the wood, with Oisín rather than with Patrick”²³. Seguendo questa linea, il *vates* latino si colloca

20 S.Heaney, “Introduction”, *The Odyssey*, translated by Robert Fitzgerald, Everyman's Library, London 1992, p. XV.

21 J.Stevenson, *op. cit.*, p. 165. La letteratura orale, tramandata da generazioni di bardi e rapsodi, fu inizialmente trascritta nei monasteri. I manoscritti furono però quasi tutti distrutti dai Vichinghi nell’VIII secolo durante le loro incursioni, cfr. anche K.Meyer, *op. cit.* e O.Bergin, *Irish Bardic Poetry*, Dublin Institute for Advanced Studies, Dublin 1970, pp. 3-5. Se oggi i termini bardo e “filí” vengono utilizzati senza distinzioni, un tempo esisteva tra i due una differenza di rango: in una gerarchia che prevedeva sette livelli, il bardo apparteneva ad uno dei più bassi. In entrambi i casi non si trattava di un poeta nell’accezione moderna della parola, ma di un letterato o di un professore, membro di una casta per ereditarietà ma anche per diritto, in virtù della sua istruzione accademica e della profonda conoscenza della storia del paese e del clan di appartenenza. Oggi lo si potrebbe definire un giornalista, un documentarista o un commentatore politico, in ogni caso, un acuto e impietoso osservatore dei costumi del suo tempo.

22 La radice etimologica del termine “druid” è incerta, ma alcuni linguisti lo fanno risalire al greco *δρυς*, quercia, un albero cui i druidi erano spesso associati nelle prime fonti, Diodoro Siculo e Giulio Cesare, cfr. ed. R.Welch, *The Oxford Companion to Irish Literature*, Oxford University Press, Oxford 1996, p.156.

23 S.Heaney, *Preoccupations*, *op. cit.*, p.186. Si ritiene utile qui aprire una breve parentesi sul ruolo del “filí” e

come un *trait-d'union* tra il poeta contemporaneo e il *filí* con cui condivide l'arte della divinazione: “The diviner resembles the poet in his function of making contact with what lies hidden, and in his ability to make palpable what was sensed or raised”²⁴. Come un oracolo parla per enigmi, mascherando le proprie verità²⁵, così l'atto poetico del *vates* attraversa una fase proteiforme quando l'eccitazione prodotta da un'immagine, un ricordo o anche solo una parola si articola in una compiuta forma verbale, in una riproduzione armoniosa dell'esperienza originaria. Se il latino fu imposto nei territori dell'impero innanzitutto come lingua delle istituzioni amministrative ed ecclesiastiche, risulta singolare la sua penetrazione in un'isola che non fu mai governata direttamente da Roma. Ne esiste tuttavia una testimonianza concreta nell'opera del Venerabile Beda che dei monaci di Clonard, Movilla, Kells e Durrow diceva: “Many of the nobility and lower ranks of the English nation were there at the time (664 A.D.) [...] for the sake of divine learning [...] the

dell'ordine o casta cui apparteneva, indicato con il nome collettivo “*áes dána*”, uomini di lettere. L'origine è precristiana e risale alle scuole druidiche di ispirazione religiosa diffuse nei paesi celtici. I “*filí*” erano tanto importanti nella società medievale irlandese da ricevere un'educazione *ad hoc* nelle cosiddette “*bardic schools*” che sopravvissero fino al XVII secolo, vere e proprie scuole di scrittura creativa *ante litteram*. Con l'introduzione del cristianesimo esse furono gradualmente assorbite, a dispetto della loro matrice pagana, dalle istituzioni educative e pastorali della chiesa. Erano le famiglie aristocratiche irlandesi a finanziare le scuole bardiche e a consentire che vi insegnassero, ciclicamente, poeti e studiosi con il titolo, tuttora valido, di “*poets-in-residence*” (Heaney stesso ricoprì questo incarico ad Harvard dal 1996 al 2007 e all'*American Academy* di Roma nel maggio 2013). Quando i Tudor espropriarono i nobili irlandesi delle loro ricchezze, iniziò anche il declino delle scuole poetiche. I manoscritti medievali tramandati dai monaci hanno consentito di analizzare le caratteristiche dei componimenti. Le lettere .cc rinvenute in calce ad ogni opera sono abbreviazione del latino *cecinit* e testimoniano che le poesie dei “*filí*” erano cantate o musicate. Sono ricche infatti di figure di suono quali allitterazioni, assonanze, rime, per creare quella che Heaney definisce “the mature music” della poesia che non deve cullare, ma deve risuonare nell'orecchio, “mesmerize the ear [...] as barely and resonantly as a shout caught back off a pillar in an empty church”, S.Heaney, *Preoccupations*, op. cit., pp. 72-73 La poesia di Heaney e l'attività del “*filí*” appartengono dunque ad un “*whole Irish continuum*”, cfr. Heaney, *The Government of the Tongue*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1988, p. 31. A proposito dello scontro fra cristianità latina e paganesimo gaelico, nel 1904 Lady Augusta Gregory narrò in questi termini lo scontro leggendario di Oisín e Patrick: “Many a battle and many a victory was gained by the Fianna of Ireland; I never heard any great deed done by the King of Saints, or that he ever reddened his hand”, *Gods and Fighting Men*, The Floating Press epublications, 2012, p. 537, dal sito ebooks.com/992889/gods-and-fighting-men/gregory-lady-augusta-yeats-w-b/ (ultimo accesso: 02/02/2014). La *querelle* Oisín-Patrick è stata oggetto di molta poesia feniana dal IX al XIII secolo, “when St. Patrick, the newly arrived missionary who comes along to disrupt the old heroic order, argues with Oisín, the unregenerate natural man. Patrick praises the cloister with its music of massbell and plainsong. Oisín catalogues the more full-blooded and noisier joys of the hunt or the battle”, S.Heaney, *Preoccupations*, op. cit., p.184.

24 S.Heaney, *Preoccupations*, op. cit., p. 48.

25 È utile qui chiarire il significato del termine *vates*, così come inteso dagli antichi e da Heaney. Egli è in primo luogo un sacerdote depositario del volere divino, poi, essendo le profezie di solito ritmate, artista, artigiano della parola e anche divinatore, “quasi-priest”, talvolta in preda al *furor poeticus* di cui parla Platone nel dialogo *Ione*. La prima accezione fu accolta dai latini Ennio e Lucrezio che definivano il *vates* nativo come un rozzo e ignorante venditore di oracoli. Più tardi i filosofi stoici e augustei lo rivalutarono come portavoce delle riforme morali necessarie a Roma, cfr. *Encyclopedia of poetry and poetics*, dal sito della Princeton University Press <http://press.princeton.edu/titles/9677.html> (ultimo accesso: 12/01/2014).

Irish received them all and took care [...] to furnish them with books to read and free instruction”²⁶.

I monaci irlandesi ebbero dunque un ruolo prezioso nella diffusione del latino attraverso la trasmissione delle sacre scritture, la decorazione figurativa dei Vangeli, di cui il *Book of Kells* è un esempio mirabile, e la composizione dei primi inni in rima. Non furono dunque soltanto studiosi dediti alla vita contemplativa, ma i fondatori del metodo di recezione del patrimonio classico che sarebbe stato adottato di lì in avanti, in un contesto privato di altri contatti con quel mondo. Le loro ricerche si estesero anche al greco, di cui rimasero gli unici conoscitori, in occidente, per due secoli. Va perciò all'Irlanda il merito di aver fissato le basi dell'istruzione classica, copiando testi grammaticali e compilando elaborati elenchi di parole oscure che potrebbero essere gli antenati dei dizionari.

I cristiani irlandesi erano immuni dal timore reverenziale verso il *pantheon* dei poeti greco-romani che caratterizzò invece nel VI secolo l'atteggiamento di altri popoli cristianizzati, come greci e italiani. In quel momento in Irlanda la tradizione classica non era ancora percepita dallo stato e dalla chiesa come una seria minaccia alla conservazione di equilibri consolidati nel tempo. Se da un lato la passione per le narrazioni epiche e per i racconti fantastici spingeva gli irlandesi ad esplorare le opere dei maestri classici per trovarvi, eventualmente, nuove fonti d'ispirazione, dall'altro la fiducia nella cultura letteraria nativa alimentava un confronto alla pari tra civiltà ugualmente ricche e sofisticate. Risalgono a questa epoca gli scritti di Patrizio²⁷, *Epistola ad Milites*

26 R.R.Bolgar, *The Classical Heritage and its Beneficiaries*, Cambridge University Press, Cambridge 1977, p.93.

27 Etimologicamente il nome latino *patricius* significa uomo di discendenza patrizia, nobile. Lo schiavo Patricius fu rapito da invasori irlandesi insieme a migliaia di persone. Si considera romano, *civis sanctorum romanorum*, e vede gli irlandesi come “barbari”, ovvero non romani, stranieri. Conosce la lingua d'Irlanda e questo, scrive nella *Confessio*, ha peggiorato la qualità del suo latino. Nella tradizione leggendaria irlandese si narra che Patrick abbia sconfitto i Druidi utilizzando i suoi poteri soprannaturali e ne abbia distrutto gli idoli. Nelle sue opere testimonia di aver battezzato migliaia di irlandesi, di aver fondato chiese e ordinato prelati. Racconta, inoltre, di aver ottenuto l'appoggio di re e giudici offrendo loro ricche regalie, anche allo scopo di conciliare la cultura nativa con i dettami cristiani. Un interessante resoconto del processo di evangelizzazione e alfabetizzazione dell'Irlanda è fornito da J.Stevenson, *op. cit.*, pp.127-165. Al culto di san Patrizio sono tuttora legati alcuni siti irlandesi tra cui Station Island, l'isola di Lough Derg che è una meta di pellegrinaggio religioso, sebbene la caverna denominata St. Patrick's Purgatory sia oggi inaccessibile. La leggenda narra che il santo vi abbia trascorso quaranta giorni in solitudine, osservando un digiuno purificatore e catartico (A questa “local mecca” Heaney ha intitolato la raccolta *Station Island*). Heaney ha vissuto la sua infanzia in un luogo ugualmente simbolico vicino a Lough Beg, dove Patrick si recava a pregare e dove “The landscape was sacramental, instinct with signs, implying a system of reality beyond the visible realities”. Questi luoghi diventano il fondamento “for a marvellous or a magical view of the world” e posseggono “a religious force, especially if we think of the root of the word in *religare*, to bind fast”, S.Heaney, *Preoccupations*, *op. cit.*, pp. 132-133. Heaney avverte un legame indissolubile con i luoghi d'origine che, attraverso

Corotici e *Confessio*, entrambe composte in un latino biblico, lontano dallo stile classico. Nella *Confessio*, una sorta di autobiografia, Patrizio illustra la sua opera di cristianizzazione dell'Irlanda e di diffusione, del tutto strumentale, della lingua latina²⁸. Questo processo di alfabetizzazione rivoluziona il sistema dell'istruzione, consentendo agli alunni irlandesi di cimentarsi nello studio del *trivium* e del *quadrivium*, le "liberal letters" che insieme alle scienze caratterizzavano già i *curricula* delle scuole classiche del continente, cui i cittadini del vasto impero romano sono abituati, ma che rappresentano sull'isola una novità irresistibile. Ancora nel VI secolo l'ecclesiastico e missionario *Columbanus*, nato a Bangor nella contea di Leinster, contribuì alla diffusione della lingua latina, anche grazie ai numerosi pellegrinaggi che compì in Gallia prima e in Italia poi, dove fondò il monastero di Bobbio²⁹.

Gli irlandesi, forti di un patrimonio culturale di qualità elevata con una ricca letteratura orale

gli elementi naturali della flora e del mondo inanimato, rimandano al magico regno delle fate, dei riti, delle superstizioni e dei misteri del "lore". Con il verbo "to plait" Heaney intende il lavoro manuale di intrecciare la paglia o le canne del fiume, ma anche, metaforicamente, l'inestricabile intreccio di fede cristiana, superstizione pagana e culto della natura che rappresenta il *substratum* della cultura nativa. Nella tradizione gaelica il genere dei "dinnseanchas" era nato come celebrazione mitologica di luoghi densi di significato a partire dai nomi. Heaney ne fornisce un esempio chiarificatore. Ardee è una località nella contea di Louth il cui nome in gaelico significa fiordo di Ferdia. È infatti il punto in cui Cuchullain e Ferdia, fratelli d'armi, si combattevano ferocemente di giorno e si curavano a vicenda di notte. Si tratta di una delle leggende più note ed amate dell'"Ulster cycle", "So the place name, Ardee, succinctly marries the legendary and the local", *ibid.*, p. 131.

28 Patrizio e i suoi seguaci composero opere in lingua latina esclusivamente *pro Christo dicere ac docere* e nei loro viaggi nelle varie province dell'impero non andavano alla ricerca di manoscritti antichi, ma di proseliti *pro Dei amore*. Un'eccezione tra gli scritti in "Hiberno-Latin" è l'elegia pastorale *On a Sheep Torn to Pieces by a Dog*, in cui Sedulius Scottus, poeta e grammatico originario del Leinster, seppe coniugare il *pathos* latino con la leggerezza giocosa e ironica del folclore irlandese. Si tratta perciò di un prodromo di quella che Putnam definisce efficacemente "Irish-Latin connection", M. C. J. Putnam, "Virgil and Heaney: 'Route 110'", *Arion: A Journal of Humanities and the Classics* 19, 2012, p. 79-108.

29 Nel monastero di Bobbio il monaco irlandese Dungal, forse originario di Bangor, studioso di astronomia e profondo conoscitore delle lingue classiche, trascorse gli ultimi anni della sua vita. Alla biblioteca di Bobbio Dungal decise di lasciare in eredità il suo prezioso patrimonio librario di ventisette testi, oggi conservati presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano. Lo storico Dümmler, curatore del testo *Poetæ Ævi Carolini*, ritiene che dietro lo pseudonimo *Exul Hibernicus* si nasconda proprio Dungal che, alla pari di altri esuli irlandesi, amava definirsi *pauper et peregrinus*. Dungal potrebbe essere l'autore di tre opere storiche in latino, *Carmina*, *Epistula de duplici Solis Eclipsi Anno 810* e *Responsa contra perversas Claudii Tauronensis Episcopi Sententias*, interessanti anche per i riferimenti ai molti studiosi irlandesi che si riversarono sul continente nel IX secolo, cfr. *Catholic Encyclopedia* Digital version dal sito <https://www.catholic.org/encyclopedia/view.php?id=4073> (ultimo accesso: 12/11/2013). Sul sito dell'enciclopedia Treccani si legge invece che l'identità di Dungal, definito *vestrae eruditionis doctorem*, è stata per lungo tempo assai controversa. Traube nel 1891 distinse ben quattro diversi Dungal: un *hibernicus exul, reclusus* in St.Denis presso Parigi, un maestro a Pavia nell'825, un coevo e amico di Sedulio Scoto e infine un monaco di Bobbio vissuto nel sec. XI. Ma Esposito nel 1932 dimostrò che di una sola persona si trattava, attiva nella prima metà del sec. IX, mentre di anonimo irlandese -forse Dicuil- sarebbero i carmi scritti dall'*hibernicus exul* dopo il 784 in St-Denis, cfr. http://www.treccani.it/enciclopedia/dungal_%28Dizionario_Biografico%29/ (ultimo accesso: 21/04/2014). Una rete di monasteri irlandesi collegava l'isola al nord e al sud dell'Europa con reciproci scambi culturali e linguistici. La buona conoscenza del latino da parte dei monaci irlandesi facilitò il loro inserimento in luoghi dove questa lingua era parlata.

e di un sistema giuridico abbastanza avanzato, “seem to have looked favourably upon the contemplative life and the practices of learning. [...] its Christian communities flourished remarkably; [...] Divine learning was the great glory of the Irish monks”³⁰.

Sempre nel VI secolo Colum Cille³¹, noto anche con il nome latino *Columba*, profondo conoscitore e autore di opere religiose nella lingua dei Romani, fondò a Iona, Kildare, Cork, Clonard, Clonmacnoise, grandi centri ecclesiastici, detti *civitates*, dove gli scribi si dedicavano alla trascrizione-traduzione di opere latine e di salteri³². Un secolo dopo la sua morte l'abate Adomnán ne scrisse in latino la biografia, *Vita Columbae*, dove Colum viene descritto come un profeta, dotato di poteri magici e capace di operare miracoli. Questa eulogia, storica e leggendaria insieme, testimonia ulteriormente la permeabilità della cultura gaelica e la relativa facilità con cui la tradizione classica venne assorbita e si unì alle convenzioni poetiche irlandesi, soprattutto nella consuetudine a celebrare le gesta audaci e la nobiltà d'animo degli eroi popolari³³. Nel VII secolo fu composta anche l'agiografia *Vita Sancti Patricii* in cui il monaco Muirchú celebra l'opera di evangelizzazione di Patrizio, descrivendo il missionario come un santo dotato di poteri divini soprannaturali e anche come un audace eroe medievale impegnato nella sfida alle forze del male³⁴.

30 R.R.Bolgar, *op. cit.*, pp. 92-93.

31 La leggenda narra che il nome Colum Cille, letteralmente colomba della chiesa, gli fosse stato attribuito da un angelo, infatti il monaco era noto e apprezzato per la sua capacità di parlare con gli angeli e di imparare la grammatica greca, “accomplishments that were apparently viewed by the poet as being on the same spiritual level”, cfr. ed. B.Graziosi, E.Greenwood, *Homer in the Twentieth Century*, Oxford University Press, Oxford 2007, p. 75. Al monaco Columba Heaney dedica “Colum Cille Cecinit”, traduzione di un componimento anonimo in lingua gaelica del XII secolo. Durante una conferenza all'università di Pennsylvania nel 2010, Heaney raccontò di essere stato colpito da quella poesia scritta “in praise of pen work”, perchè nel suo paese, più “agri-cultural than cultural”, ha sempre sentito il bisogno di difendere la propria attività e di rivendicare a se stesso lo *status* di “lavoratore”. Il *topos* della penna e della scrittura, dopo l'esordio in *Death of a Naturalist*, ritorna nel delicato tributo al monaco del VI secolo: “My hand is cramped from penwork [...] My small runny pen keeps going / Through books, through thick and thin, / To enrich the scholars' holdings- / Penwork that cramps my hand”, S.Heaney, “Colum Cille Cecinit”, *Human Chain*, ed. italiana trad. L.Gueneri, Mondadori, Milano 2010, pp. 140-142. Il video della conferenza americana è disponibile sul sito www.dailymotion.com/video/xuhddb_seamus-heaney-st-kevin-and-the-blackbird_creation. Il componimento celtico originale è reperibile sul sito già citato <http://www.gutenberg.org/files/32030/32030-h/32030-h.htm> (ultimo accesso: 21/01/2014).

32 Fu proprio Colum Cille a voler creare una copia di quello che è ritenuto il più antico manoscritto irlandese in latino, un salterio del VI secolo, di proprietà del monastero di Clonard, nella contea Meath. Nonostante l'opposizione dei monaci, Colum Cille insistette fino ad essere portato in giudizio davanti al re d'Irlanda. Il motivo di tale ostinazione risiedeva nella convinzione di Colum Cille che tutti dovessero avere libero accesso alle parole divine che il salterio conteneva, cfr. R.Sheenan, *op. cit.*; cfr. R.F.Foster, *The Oxford History of Ireland*, Oxford University Press, Oxford 2001.

33 Cfr. R.Welch, *op. cit.*, p.109.

34 Cfr. la *Celtic encyclopedia* dal sito <http://www.maryjones.us/ctexts/> che contiene una preziosa raccolta di testi della letteratura celtica (ultimo accesso: 21/01/2014).

Per quanto riguarda l'influenza della lingua e cultura greche, Bolgar rileva che nei due secoli dal 450 al 650 A.D., gli irlandesi conoscevano "Greek as an apprentice magician might know a supposed language of sorcery". Furono i primi, in Europa, a costruire "the castles of their classical knowledge on the exclusive basis of dictionaries, word-lists and such help as the ancient texts themselves could supply"³⁵. Il copista medievale che nei monasteri irlandesi si dedicava alla trascrizione corretta ed elegante dei manoscritti, "breaks down when he comes to Greek: he will copy a string of gibberish, or add a plaintive note saying "because this was in Greek, it was unreadable"³⁶. Dalla metà dell'VIII secolo, quando i monaci iniziarono a viaggiare in paesi stranieri, le fonti disponibili aumentarono grazie all'incontro con studiosi che conoscevano meglio il greco ed erano in grado di parlarlo. È proprio nello studio tenace del greco che i monaci dimostrarono doti ineguagliate di ostinata perseveranza e di zelo. La conoscenza del greco era per loro irrinunciabile, trattandosi di una lingua biblica, ma soprattutto di uno dei pilastri di un ideale di istruzione manifestamente irraggiungibile a quel tempo per l'inaccessibilità di un numero adeguato di fonti. Tuttavia, utilizzando le poche versioni bilingui delle Scritture, i trattati incompleti di Dositeo sulle coniugazioni e di Macrobio sui verbi, ricavarono gli unici testi di grammatica disponibili in Irlanda³⁷. Nell'alto medio evo la diffusione del greco³⁸ in occidente subì una battuta d'arresto, tanto che i trattati dei filosofi greci erano recepiti soprattutto attraverso traduzioni in latino ad opera, fra gli altri, di Severino Boezio e Tommaso d'Aquino. Solo in epoca rinascimentale la lingua greca fu riscoperta grazie a studiosi che viaggiavano tra Bisanzio, l'Italia e il resto dell'Europa e furono proprio i maestri bizantini ad insegnare e divulgare il greco classico. Alla riscoperta della lingua contribuì il vero e proprio esodo di eruditi bizantini che, temendo il progressivo avvicinarsi dei Turchi a Costantinopoli, misero in salvo i testi greci in loro possesso, portandoli con sé.

35 R.R.Bolgar, *op. cit.*, p. 94.

36 G.Highet, *The Classical Tradition*, Oxford University Press, New York 1957, p. 13. Anche nell'Oxford Historical Thesaurus una delle definizioni del termine greco è "incomprensibile" <http://public.oed.com/historical-thesaurus-of-the-oed/> (ultimo accesso: 21/07/2013).

37 Bolgar fa notare che purtroppo in assenza di fonti, molti monaci tendevano a far ricorso alla innata creatività, inventando, mescolando parole, anche declinate in casi diversi, cfr. R.R.Bolgar, *op. cit.*, p. 94.

38 S'intende la lingua greca, mentre le ballate, le saghe e i racconti epici della tradizione greca che tanto gli Irlandesi apprezzavano, continuano a circolare senza interruzioni, cfr. G.Highet, *op. cit.*

Contemporaneamente signori illuminati quali furono i Medici a Firenze e i Fitzgerald in Irlanda, si dedicarono alla ricerca di manoscritti incaricando i loro agenti di viaggiare sia ad est che ad ovest per acquistare tesori sconosciuti con cui arricchire le loro biblioteche. Fu così che alcuni di essi “actually visited the remote monastery of Mount Athos and found the works of the Athenian orators”³⁹.

A differenza della Gallia e della Spagna l'Irlanda, ripeto, non fu mai colonizzata, perciò i testi antichi rappresentavano per i monaci irlandesi l'unica possibilità di contatto con la civiltà ellenica, serbatoio di idee e di ideali, e con quella romana, esempio di intelligenza organizzativa e strategica. Nonostante la sua distanza dal cuore della civiltà classica, quest'isola remota poté godere di un dono eccezionale: “The Ireland of St. Patrick was the first place to which the literary heritage of the classics came, as it was to come eventually to the whole of Europe, from the outside, a gift of the gods to be won through judicious learning”⁴⁰.

Le attività degli ordini ecclesiastici ricevettero ulteriore impulso dall'amore per i viaggi che accomunava i “wandering scholars”, monaci e semplici pellegrini come quelli descritti da Chaucer nei *Canterbury Tales*. I dibattiti, le competizioni e le dispute accese che animavano i viaggi si svolgevano in latino, dal momento che le lingue moderne non erano che dialetti locali, rozzi e “parochial”, utili solo alla comunicazione quotidiana all'interno di gruppi circoscritti e, in ogni caso, ancora non utilizzate in forma scritta. Cominciò allora il progressivo arricchimento lessicale delle lingue vernacolari, anche grazie alle parole di derivazione greca e latina e agli standard imposti dai modelli stilistici classici. Il successo degli irlandesi nel campo dell'istruzione è in parte dovuto al fatto che, non essendo di madrelingua latina, furono costretti ad affinare efficaci metodi di apprendimento per produrre testi di qualità come, ad esempio, quelli di *Columbanus*⁴¹.

Fu nel tardo Medio Evo che le biblioteche dei monasteri e delle università furono ampliate e

39 G.Highet, *op. cit.*, p. 17.

40 R.R.Bolgar, *op. cit.*, p. 91.

41 J.M.Picard, *op. cit.*, p. 48. Un'importante innovazione nel campo della didattica fu l'uso della lingua vernacolare per spiegare il lessico e il significato di passaggi particolarmente oscuri. Molti manoscritti dell'VIII e IX secolo contengono glosse utili allo studio dell'evoluzione della lingua irlandese e anche alla conoscenza dei metodi d'insegnamento del latino nelle scuole irlandesi.

che le traduzioni dai classici latini divennero sempre più frequenti e meno approssimative. Risalgono alla stessa epoca gli esametri in greco del teologo Eriugena -etimologicamente, figlio dell'isola di Eriu- che vantava, o millantava, una buona conoscenza della lingua, non confermata però dagli scritti che presentano errori sintattici elementari⁴². D'altro canto è bene non dimenticare che nello stesso periodo al di fuori dell'Irlanda, e soprattutto nelle regioni assoggettate al dominio romano, il greco e la relativa cultura si erano sempre più affievoliti, anche per un crescente pregiudizio alimentato dalla presunta ferocia dedotta dalle atrocità commesse dai guerrieri greci durante guerre leggendarie come quella di Troia⁴³. L'ostilità verso i greci sarà testimoniata chiaramente dalla definizione che l'Oxford English Dictionary dava del termine "Greek": al punto 4 "a cunning or wily person; a cheat [...] ancora nel 1528; al punto 5 "a roysterer; a boon companion; a person of loose habits" nel 1566 [...]; al punto 6. *Slang* "An Irishman", addirittura nel 1823⁴⁴, mentre l'Irish-English Dictionary offriva una spiegazione decisamente filo-ellenica per *gréagach* (greco): "bright, grand, splendid, cheerful, gaudy"⁴⁵. Queste definizioni documentano un processo

42 W.B.Stanford, "Towards a History of Classical Influence in Ireland", *Proceedings of the Royal Irish Academy*, 70, 1970, pp. 22-23. Il re di Francia Carlo II, detto il Calvo, commissionò ad Eriugena la traduzione dal greco al latino delle opere di Dionisio l'Areopagita, un neoplatonico cristiano particolarmente apprezzato in Francia. Nonostante lo scarso valore filologico, queste traduzioni rappresentavano dei *mirabilia* nell'Europa del tempo e consentirono la diffusione della patristica greca. Eriugena mostrò una chiara propensione per la Grecia: *a Latinorum tramite deviavit dum in Graecos acriter intendit*, cfr. W.B.Stanford, *op. cit.*, p. 26. Per maggiori informazioni sull'opera di Eriugena, cfr. ed. R.Welch, *op. cit.*, p.175.

43 Punto di partenza per tali pregiudizi erano alcuni passi virgiliani, ad esempio *Aen.* 2, 163-168: *Impius ex quo / Tydides sed denim scelerumque inventor Ulixes / fatale adgressi sacro avellere templo / Palladium, caesis summae custodi bus arcis, / corripuere sacram effigiem manibusque cruentis/virgineas ausi divae contingere vittas;* o i versi 550-554 che narrano la morte di re Priamo per mano di Pirro: *Hoc dicens altaria ad ipsa trementem / traxit et in multo lapsantem sanguine nati / implicuitque comam laeva dextraque coruscum / extulit ac lateri capulo tenus abdidit ense. / Haec finis Priami.*

44 Definizione presente nell'Oxford Historical Thesaurus, <http://public.oed.com/historical-thesaurus-of-the-oed/> (ultimo accesso: 21/07/2013) dove al punto 6 si legge anche: "Irishmen call themselves Greeks" e nel 1872 sempre al punto 6, standard, si legge: "Greek, as some of your readers are aware, is colonial slang for Irish". Il termine "wily" associato a irlandesi e greci viene utilizzato anche da Heaney in riferimento alle fazioni che dividono drammaticamente i suoi compatrioti e alla condizione dei cattolici del nord:

O land of password, handgrip, wink and nod,
Of open minds as open as a trap,
Where tongues lie coiled, as under flames lie wicks,
Where half of us, as in a wooden horse
Were cabin'd and confined like **wily Greeks**,
Besieged within the siege, whispering morse (grassetto mio).

S.Heaney, "Whatever You Say Say Nothing", *North*, Faber & Faber, London 1975, p. 55.

45 P.Dinneen, *Irish-English Dictionary*, First Edition, The Gaelic League, Dublin 1904, p. 357. Per consultare dizionari dell'old-middle Irish si vedano i siti: <http://www.gaeilge.ie/> e <http://www.ucc.ie/celt/che> contiene la preziosa banca dati CELT del Dipartimento di Studi Celtici dell'Università di Cork (ultimi accessi 10/04/2014).

di assimilazione, se non di identificazione, del popolo irlandese con quello greco. *Cum omnis eloquentiae doctrinam et omne studiorum genus sapientiae luce praefulgens a Graecorum fontibus derivatum Latinos proprio sermone invenio celebrasse et in omnibus illorum vestigia liberalibus consecutos artibus video*⁴⁶: gli Irlandesi hanno fatto propria l'eulogia della civiltà greca scritta dal grammatico Prisciano di Cesarea. La mentalità pragmatica, rigorosa dei latini era infatti meno congeniale al temperamento libero e creativo dei nativi d'Irlanda. Risale addirittura al 100 a. C. la testimonianza del geografo greco Scymnos di Chio che sottolinea l'affinità di costumi e abitudini tra i due popoli. Nelle leggende del folclore popolare irlandese, la Grecia è dipinta in maniera romantica come terra di poeti, di re potenti e generosi, di principesse incantevoli, personaggi affini agli eroi intemperanti ed eccessivi della cultura celtica. I dati raccolti dagli studiosi sulla diffusione della cultura classica fino all'VIII secolo e prima delle invasioni vichinghe dimostrano che molti irlandesi erano così competenti, soprattutto in latino, da diventare essi stessi maestri di eminenti classicisti che poi emigravano nel continente e degli amanuensi che si dedicavano alla conservazione dei testi antichi⁴⁷. L'arrivo dei Vichinghi e la conseguente distruzione di biblioteche e monasteri contribuì, insieme all'assoluta mancanza di istituzioni universitarie, al declino degli studi classici: gli studenti che ambivano ad un'istruzione superiore dovevano trasferirsi in Inghilterra, in Francia o in Italia⁴⁸. Nell'alto e basso medioevo l'Europa fu scossa da guerre e conquiste che

46 Prisciano, *Institutio de Arte Grammatica*, GLK 2, p. 1,1.

47 È del IX secolo l'opera di Iunius Philargyrius *Explanatio in Bucolica Vergilii*, uno dei tanti testi latini con glosse in antico irlandese. "The manuscripts of the glosses are associated with an Irish milieu not just in language but also in two other ways. Paleographically their exemplars used abbreviations characteristic of Irish scribes [...] In addition, the gloss on Eclogues 3.90 in Explanatio 1 refers to Adamnan, Abbot of Iona and author of a life of St. Columba", cfr. ed. J.M. Ziolkowski, M.C.J. Putnam, *The Virgilian Tradition: The First Fifteen Hundred Years*, Yale University Press, New Haven 2008, pp. 698-699; cfr. anche B.O'Cuiv, "Medieval Irish Scholars and Classical Latin Literature", *Proceedings of the Royal Irish Academy* 81, Dublin, 1981, pp. 239-248 e D.O'Croinin, "The Irish as Mediators of Antique Culture on the Continent", in ed. P. Butzer, D. Lohrmann, *Science in Western and Eastern Civilization in Carolingian Time*, Birkhäuser Verlag, Basel 1993, pp. 41-52.

48 Molti irlandesi furono costretti ad abbandonare il *locus* d'origine e a trasferirsi nelle regioni dell'Europa occidentale e centrale per sottrarsi ai Vichinghi. Questo fu il primo di innumerevoli "displacements" che nel corso dei secoli hanno compromesso la nascita e la sopravvivenza di una comunità coesa anche in nome di un legame solido con i propri antenati, cfr. S.Heaney, *The Government of the Tongue*, op. cit., p. 31. A proposito dei Vichinghi, recenti ricerche hanno dimostrato che violenze ai danni della chiesa e dei monaci erano state perpetrate anche prima del loro arrivo e continuarono dopo. Inoltre nell'VIII e IX secolo le *civitates* monastiche erano assimilabili a ricchi e potenti feudi governati da aristocratici vicini ai sovrani e in perenne lotta tra di loro. Il loro coinvolgimento nelle guerre delle case reali fu perciò inevitabile. Se la vita monastica continuò, come gli annali raccontano, anche dopo i saccheggi e gli abusi, fu forse grazie al fatto che i monaci, realisti amministratori di grandi istituzioni, videro nei vichinghi solo uno dei tanti gruppi di devastatori in un mondo feroce. D'altro canto dalla metà del X secolo i

diminuiro, rendendole sporadiche, le occasioni di contatto con il mondo ellenico. Il latino invece, saldamente ancorato alla chiesa di Roma, continuò senza interruzioni ad essere utilizzato come seconda lingua da ecclesiastici ed eruditi fino agli anni sessanta, quando nelle liturgie fu sostituito dall'inglese. La percezione che il livello di istruzione e di conoscenza del latino si abbassi notevolmente dipende soprattutto dalla propaganda dei conquistatori che diffusero un'immagine negativa dell'Irlanda come una strana isola ai confini del mondo, abitata da un popolo primitivo e incolto.

La “dark age” della cultura greco-romana terminò nel XVI secolo con l’apertura delle scuole gesuitiche per cattolici e delle “grammar schools” per protestanti, dove il latino venne ripristinato e nuovi testi scolastici furono adottati: un primo esempio del potere di coesione della tradizione antica⁴⁹. Il microcosmo della “Gaeltacht”⁵⁰ contaminato in misura non drammatica dalle incursioni vichinghe e favorito da influenze europee dovute ai contatti che gli ecclesiastici avevano con l’Inghilterra e con il continente, subì invece una frattura definitiva nel 1169 con l’invasione dei normanni di lingua francese che alterarono notevolmente anche lo sviluppo culturale e linguistico dell’isola⁵¹. L’uso dell’inglese, parlato dai servi dei normanni, tra cui la famiglia dei Fitzgerald, si diffuse in ambito commerciale e amministrativo, l’anglo-irlandese, noto come “Hiberno-English”, nelle conversazioni quotidiane⁵². La lingua latina, oltre che negli ambienti ecclesiastici ed

Vichinghi contribuirono al miglioramento del commercio introducendo navi e imbarcazioni più sofisticate. Una di queste navi è raffigurata sulla copertina dell'edizione americana di *Seeing Things*, come si ricorderà più avanti. Per ulteriori approfondimenti si rimanda alle opere citate alla nota 7.

49 In “Some Reflections on the Irish Classical Tradition”, *The Crane Bag* 3, 1979, p. 28, John Dillon riferisce: “The Gaelic hedge-schoolmaster Owen MacCarthy studied Virgil with his master, crouched under a hedge, out of a battered old text carried round the roads in a damp and evil-smelling satchel; while the young Arthur Broome, protestant, sat in a chilly classroom in the great public schools or universities [...] But they both read the same stuff”.

50 Per Heaney la “Gaeltacht” è il luogo sacro in cui la salvezza è resa possibile dalle tracce persistenti dell'identità irlandese. È per questo che la voce di “The stations of the west” si reca ad ovest: lì potrà “inhale the absolute weather”. Tuttavia il “gift of tongues”, la rinascita spirituale, non è al momento accessibile e l'io narrante, incapace di parlare la nuova lingua, rimane emarginato dal santuario. Più tardi potrà soltanto rievocare “the stations of the west, white sand, hard rock, light ascending like its definition over Rannafast and Errigal, Annaghry and Kincasslagh: names portable as altar stones, unleavened elements”, S.Heaney, *Stations*, Ulsterman Publications, Belfast 1975, p. 22. Il poeta dedica a questi “reservoirs” di sapere il componimento “The Gaeltacht”, *Electric Light*, Faber & Faber, London 2001, p. 44.

51 La classica poesia irlandese d'amore, “dánta grádha”, e le storie arricchite da presenze elfiche fantastiche furono soppiantate da forme più consone ai gusti francesi, quali le *chansons de geste*, cfr. ed. Robert Welch, *op. cit.*, p. 394.

52 L'invasione normanna dell'Inghilterra, antecedente a quella irlandese, ebbe effetti assai meno devastanti dal punto di vista strettamente linguistico di quelli che ebbe la colonizzazione dell'Irlanda da parte degli inglesi: “The invasion of England by the Normans did bring about great changes in the language, but what occurred was a mutation rather

accademici, sopravviveva anche nelle famiglie aristocratiche, tra cui i MacDermot irlandesi e i succitati Fitzgerald, che la utilizzavano nella corrispondenza ufficiale e per comunicare con gli stranieri e nelle classi popolari delle campagne. Gli studiosi di cultura celtica documentano l'episodio storico di un incontro in cui un ufficiale dell'armata spagnola naufragato sulla costa nord-occidentale dell'isola nel 1588 e gli abitanti con il loro capo O'Cahan parlarono in latino. La diffusione capillare del latino venne sancita con l'*Act of Uniformity* varato nel 1559 con cui la corona inglese ne autorizzava l'uso nelle parrocchie dove l'inglese non era conosciuto. Non si trattava, come pare ovvio, del latino dei retori e di grammatici quali Prisciano, ma di un idioma volgare, intessuto di grecismi e celtismi, quello che alcuni classicisti chiamano “dog latin”. Contemporaneamente furono creati in lingua vernacolare numerosi adattamenti e libere traduzioni di storie classiche di fonte incerta, non ultimo il celebre *Meregud Uilix Maic Leirtis*⁵³ che amalgama elementi autoctoni, allusioni ai *Gesta Romanorum* latini e presunte affinità con l'*Odissea*. Una speciale menzione possono qui meritare le traduzioni in lingua irlandese di quattro opere latine⁵⁴, rese verosimilmente accessibili da versioni in inglese, che confermano l'abilità con cui le fonti classiche venivano importate e utilizzate. Quando si parla di traduzione libera o à l'*irlandaise*, in questi casi, s'intende la disinvoltura con cui gli anonimi traduttori inserivano elementi estranei ai testi per assecondare l'interesse irlandese per la natura, l'amore per l'iperbole e la passione per la genealogia. Probabilmente gli autori non erano degli studiosi dell'antichità, ma scrittori con conoscenze più o meno approfondite della storia e mitologia classiche, unite a creatività e fiducia

an obliteration.[...] The newness may be a disruption or countering of settled conventions, but it will not be a challenge to the deep structure”, S.Heaney, *Finders Keepers*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2002, p. 63.

53 Il titolo in irlandese corrisponde all'inglese *The Wandering of Ulysses, son of Laertes*. Appartiene all’“immran”, il racconto di viaggio, un genere molto frequentato nella letteratura in Old e Middle Irish. Si tratta di un'opera spesso citata in saggi, tesi, monografie, sulla quale perciò si preferisce non soffermarsi. Per approfondimenti si vedano i saggi di studiosi di cultura celtica tra i quali W.B.Stanford, “Towards a History of Classical Influence in Ireland”, Kuno Meyer, Kevin O’Nolan, George Huxley.

54 Le opere sono: *Eneide* di Virgilio (*Imtheachta Aeniasa*, *Eneide Irlandese*, in prosa), *Farsalia* di Lucano (*In Cath catharda*), *Tebaide* di Stazio (*Togail na Tebe*) e *Storia dell'Eccidio di Troia* di Darete Frigio (quest'ultima tradotta con *Togail Troi, Destruction of Troy*). Non si tratta di traduzioni letterali, ma di adattamenti che spesso mescolano brani da opere diverse e rispecchiano la predilezione irlandese per la saga epica. Essendo tutte anonime, si può solo presumere che siano state realizzate da monaci e che fossero destinate all'intrattenimento all'interno dei monasteri e dei clan. La tradizione narrativa gaelica non conosceva il genere epico e le ballate, mentre la poesia lirica rappresentava un intermezzo all'interno dei “folk tales”. Per questo motivo i poemi epici dell'antichità classica furono tradotti in prosa, cfr. K.Meyer, *op. cit.*

nella tecnica narratologica irlandese. Le opere sopra citate furono tradotte prima in Irlanda che nel continente probabilmente grazie alla maggiore vitalità dei poeti nativi, anche nella rielaborazione di temi epici mutuati da Omero. Sebbene non vi siano prove concrete di una conoscenza diretta della letteratura greca tra l'XI e il XVI secolo, l'interesse per la storia dei greci è documentato dall'esistenza di *texti recepti*, derivati dall'inglese o dal francese⁵⁵. Quando successivamente, nei secoli dal XVII all'inizio del XX, gli sforzi inglesi per la conquista definitiva dell'Irlanda s'intensificarono e la lingua vernacolare fu messa al bando, gli scrittori nativi non si dedicarono più alla composizione *ex novo* di intere opere, ma si limitarono ad allusioni mitologiche, confermando la loro predilezione per gli eroi Greci, a dispetto della cattiva reputazione di cui essi godevano in Inghilterra e sul continente⁵⁶.

All'inizio del “Plantation period”, ovvero del lungo periodo dal 1550 al 1700 durante il quale gli irlandesi furono espropriati delle loro terre a favore di coloni inglesi, filo-inglesi e scozzesi, la geografia dell'Irlanda gaelica andò cambiando radicalmente e anche le proprietà della chiesa vennero confiscate ed entrarono a far parte di un nuovo sistema e di una nuova giurisdizione. Hugh O'Neill⁵⁷, conte di Tyrone, condusse l'ultimo tentativo, infruttuoso, di resistenza contro l'esercito di Elisabetta I guidato dal conte di Essex a Kinsale nel 1601. La ribellione di O'Neill viene ricordata da Heaney come un episodio emblematico delle opposte rivendicazioni delle due parti politiche che tuttora coabitano in Nord Irlanda. Ciò cui mira Heaney non è tuttavia una rilettura storiografica delle guerre elisabettiane in Irlanda, bensì la dimostrazione che anche nel momento di massima tensione una breccia, uno *iatus*, può intervenire e dare un nuovo corso agli eventi. L'episodio in

55 Nella seconda metà del XV secolo apparve *Stair Ercuil ocus a bas. The Story of Hercules and his Death*, ispirato ad un'opera che l'inglese Caxton aveva tradotto dal francese, cfr. W.B.Stanford, “Towards a History of Classical Influence in Ireland”, *op. cit.*, p. 39.

56 Ne sono una chiara testimonianza i termini impiegati da W.Shakespeare, “I know them... / fashion-monging boys / that lie and clog and flout”, *Much Ado About Nothing*, Act V, Sc.1, vv. 92-95; e ancora: “Come; both you cogging Greeks, *Troilus and Cressida*, Act V, Sc.VI, v. 10. Nel XX secolo sono state prodotte in Irlanda più traduzioni e versioni di tragedie greche che in ogni altro paese anglofono, “in many ways Ireland was and is constructing its identity through the representations offered by Greek tragedy”, M.McDonald, “The Irish and Greek Tragedy”, in ed. M.McDonald, J.M.Walton, *Amid Our Troubles*, Methuen, London 2002, p. 37.

57 Per la legge inglese il conte O'Neill era il legale rappresentante della corona inglese in Irlanda. Tuttavia per nascita e ascendenza O'Neill era l'erede di una mitica stirpe di eroi gaelici e in quanto tale destinato a difendere gli interessi irlandesi contro il potere inglese, S.Heaney, *Finders Keepers*, *op. cit.*, pp. 58-9.

questione si verificò nel settembre del 1601 quando i due comandanti degli eserciti in guerra si incontrarono, per richiesta di O'Neill, sulle rive del fiume Glyde per negoziare. In quel momento, sebbene Essex avesse l'ordine di catturare il traditore O'Neill e quest'ultimo fosse ormai disposto a tutto pur di impedire l'avanzata inglese, sembrò esservi spazio per un negoziato, "the balance trembled and held, the water ran and the sky moved silently above them"⁵⁸. A quel punto fu la superiorità militare a decidere, non tanto le volontà dei singoli, ma Heaney riconosce che oggi "we want each of them to be released from the entrapment of history. [...] The encounter of O'Neill and Essex represents where we arrive if we walk in a military manner, a condition of stasis and embittered *rigor vitae* that hampers the emergence of a better future"⁵⁹. Della campagna contro O'Neill fu pubblicato un resoconto inglese nel 1633: *Pacata Hibernia*, scritto da Thomas Stafford, più tardi insignito del titolo di cavaliere. Nella prefazione Stafford apprezza l'intervento di Elisabetta I che ha sconfitto i "rude, rebellious Irish"⁶⁰. Durante il regno dei Tudor e a causa della crescente intolleranza verso i cattolici seguita alla scomunica della regina, furono fondate nuove scuole che fornivano un'istruzione superiore esclusivamente ai protestanti, mentre le istituzioni cattoliche s'impoverivano progressivamente⁶¹.

Per completare il quadro dell'istruzione universitaria in Irlanda durante la colonizzazione inglese non si può trascurare l'atto costitutivo del Trinity College di Dublino nel 1591, una *mater universitatis* sul modello di Oxford e Cambridge, costruito nel sito di un antico monastero agostiniano smantellato da Enrico VIII. L'istituzione, essenzialmente anglicana, si proponeva di migliorare le condizioni degli irlandesi "by increasing Knowledge, Learning and Civility and

58 S.Heaney, *Finders Keepers*, op. cit., p. 59.

59 *Ibid.*, pp. 60-62. Queste osservazioni saranno riprese più in là per dimostrare il bisogno di comunità che ha ispirato alcuni dei più appassionati componimenti, ma che gli ha anche procurato l'epiteto "Mr Facing-Both-Ways". Si vedano a questo proposito i celebri versi "Two buckets were easier carried than one. / I grew up in between", "Terminus", *The Haw Lantern*, trad. italiana di F.R.Paci, Guanda, Parma 1987, pp. 24-26 e la poesia "The Other Side", *Wintering Out*, op. cit., p. 24.

60 Cfr. ed. R. Welch, op. cit., p. 464.

61 Heaney lamenta la distruzione delle icone della sua terra natale: "Time has bulldozed the school and school window / [...] where stoked sheaves / Made lambdas on the stubble once at harvest / And the delta face of each potato pit / Was patted straight and moulded against frost. / All gone, with the omega that kept / Watch above each door, the good horse-luck shoe", "Alphabets", *The Haw Lantern*, op. cit., p. 20.

banishing barbarism, tumults and disorderly living from among them”⁶². Il Trinity College rimase l'unica università autorizzata fino al 1795 quando fu fondato il college cattolico St. Patrick a Maynooth e solo molto più tardi, nel 1970, la chiesa di Roma rimosse il veto che impediva ai cattolici l'iscrizione al TCD. Tutto ciò dimostra quanto la corona inglese e la chiesa abbiano reso difficile ai cattolici accedere alla cultura accademica nelle sedi ufficiali e abbiano perseguito pervicacemente un progetto di esclusione e marginalizzazione culturale iniziata già nel XVII secolo.

Paradigmatica a questo proposito appare l'esperienza del poeta elisabettiano Edmund Spenser che, dall'osservatorio privilegiato del suo castello a Cork, espropriato al conte irlandese di Desmond, descriveva gli effetti devastanti di una campagna intesa a risolvere la questione irlandese e offriva questa descrizione cruda delle condizioni del popolo irlandese: “Out of every corner of the woods and glens they came creeping forth upon their hands, for their legs could not carry them; they looked like anatomies of death, they spake like ghosts crying out of their graves”⁶³. Spenser dichiarava che il progetto inglese in Irlanda mirava a “change their course of government, clothing, customs, manner of holding land, language and habit of life. It will otherwise be impossible to set up in them obedience”⁶⁴. Queste parole esplicitano la volontà della monarchia inglese di azzerare -nel cosiddetto “Heaneyspeak”⁶⁵ le *mot juste* in questo caso è “obliterate”- la cultura nativa, di

62 R.Welch ed., *op. cit.*, p. 582.

63 E.Spenser, *A View of the Present State of Ireland*, composta nel 1596. L'opera integrale è disponibile sul sito già citato dell'università di Cork, dalla banca dati CELT. Heaney cita queste parole di Spenser senza nascondere una legittima reazione di sdegno e soprattutto ricordando dettagli storici rilevanti della politica inglese in Irlanda e delle sue conseguenze, non solo materiali: “At that point I feel closer to the natives, the geniuses of the place. And a little after that, Sir John Davies [...] arrived in Ireland as Queen Elizabeth's Attorney General with special responsibility for the Plantation of Ulster, playing a forward-looking colon to my backward-looking colonisé”. Subito dopo Heaney sottolinea che gli eventi storici non interferiscono tuttavia con la sua visione della poesia inglese, né ritiene che la poesia “indigenous” debba compensare il popolo irlandese del *vulnus* subito. Anzi, se da un lato condanna la volontà di tanti “bookish clergymen and witty lords” del XVII e XVIII secolo di canonizzare i poeti inglesi, dall'altro è convinto che la poesia irlandese debba proporsi di appartenere alla *Weltliteratur* auspicata da Goethe, S.Heaney, *Preoccupations*, *op. cit.*, pp. 34-35; S.Heaney, *The Government of the Tongue*, *op. cit.*, pp. 30-35. A conferma dei pregiudizi inglesi nei confronti degli irlandesi, Heaney cita da Edward II di Shakespeare: “The **wild** O'Neill, with swarms of Irish kerns / Lives **uncontrolled** within the English pale” (grassetto mio) e commenta sottolineando le prevaricazioni subite anche nelle istituzioni scolastiche: “we have learnt how the values and language of the conqueror demolish and marginalize native values and institutions, rendering them barbarous, subhuman”, S.Heaney, *The Redress of Poetry*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1995, pp. 23-24. Le stesse prevaricazioni che lamentava Joseph O'Connor nel suo intervento al Festival della letteratura di Mantova nel 2007 citato alla nota 66. Descrivendo le tecniche di mietitura ed essiccazione dei cereali, l'antropologo Estyn Evans conferma i pregiudizi che accompagnavano il popolo irlandese: “the wild Irish do not thresh their oats, but burn them from the straw”, cfr. E.Estyn Evans, *Irish Folk Ways*, Dover Publications, London 2000, p. 81.

64 D.Kiberd, *Inventing Ireland: The Literature of the Modern Nation*, Cape, London 1991, p. 10.

65 P.Hobsbaum, “Craft and Technique in *Wintering Out*,” in ed. T.Curtis, *The Art of Seamus Heaney*, Seren Editions,

impedire la formazione di un'identità nazionale, avvalorando lo stereotipo dell'irlandese selvaggio, ribelle e istintivo, il naturale *alter ego* dell'inglese razionale e civilizzato. Quello della lingua fu inevitabilmente uno dei terreni su cui questo scontro di civiltà divenne più aspro, ma gli inglesi, detentori del potere, finirono per rendere l'Irlanda “a sort of absence in English texts, a utopian no place into which the deepest fears and fondest ideals might be read”⁶⁶.

Pochi decenni più tardi, nel 1634, il punto di vista dei colonizzati trovò voce nell'opera di Seathrún Céitinn, più noto con il nome inglese Geoffrey Keating, da qualcuno ritenuto il primo scrittore post-coloniale⁶⁷. Si suppone che Céitinn abbia inizialmente frequentato una scuola bardica affiancata al clan dei MacCraith nella contea di Tipperary, ma, come per gran parte dei suoi contemporanei cattolici, dovette recarsi all'estero per proseguire gli studi. Le sue attività di ricerca lo portarono in contatto con altri studiosi e pare che abbia avuto accesso a un vasto materiale bibliografico sia in latino che in inglese e ai più importanti manoscritti in lingua irlandese. A giudizio di Bernadette Cunningham, la sua *History of Ireland, Foras Feasa ar Éirinn*, del 1634 è

Swansea 1994, p. 37.

66 D.Kiberd, *op. cit.*, p. 12. La percezione di esclusione, di assenza dalla storia persiste tuttora se il romanziere contemporaneo Joseph O'Connor dichiara che quando era adolescente vivere in Irlanda era “as if you were living in no place”, infatti la repubblica d'Irlanda non compariva nemmeno sulle carte geografiche delle isole britanniche, mentre il Nord Irlanda era rappresentato come un'isola a sé, Intervento al Festival della Letteratura di Mantova 2007. Heaney conferma: “There was a fiction maintained that everything was homogeneous and British”, S.Heaney, *Seamus Heaney in Conversation with Karl Miller*, Between the Lines, London 2000, p. 19. L'Irlanda fu relegata “to the status of non-place”, S.Heaney, *The Redress of Poetry*, *op. cit.*, p. 23.

67 D.Kiberd, *op. cit.*, p. 13. Céitinn è ritenuto il precursore del ricco filone di letteratura post-coloniale di risposta al consolidato canone eurocentrico. (Per un approfondimento sul tema della “vendetta letteraria” -termine coniato da Salman Rushdie- delle ex-colonie si vedano i testi di B. Ashcroft, G.Griffiths e H.Tiffin, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, Routledge, London 1989 e Id., *Key Concepts in Post-Colonial Studies*, Routledge, London 1998. Si noti però che in quest'ultimo l'Irlanda è presente solo in un brevissimo saggio che illustra la connotazione negativa di “Irishness” presente in *Henry V* di Shakespeare -un'altra, non citata nel libro, si trova in *Richard II*. Quella irlandese non compare nel novero delle letterature post-coloniali, ma fa parte, per gli autori, della tradizione britannica. La confutazione di queste affermazioni non rientra *strictu sensu* negli obiettivi di questa ricerca, ma basti qui ricordare l'impegno, tra gli altri, di Yeats, Joyce, Beckett, Synge e Heaney per evitare all'Irlanda e alla sua produzione artistica l'etichetta di “Britishness”. Si ricordi inoltre la già citata *An Open Letter* in cui Heaney risponde *apertis verbis* agli editori sul tema della definizione di arte coloniale o postcoloniale). Nell'introduzione Céitinn dichiara i suoi obiettivi: in primo luogo confutare le informazioni fornite da storici inglesi quali Spenser, Stanihurst e Cambrensis in quanto non supportate da prove documentali o da reperti archeologici, perciò responsabili di una visione stereotipata e ingiusta del popolo irlandese. In secondo luogo Céitinn intende salvaguardare il patrimonio culturale e linguistico dell'isola dal rischio di oblio. “I set forth to write the history of Ireland, because I deemed it was not fitting that a country so honourable as Ireland, and races so noble as those who have inhabited it, should go into oblivion without mention or narration being left of them [...] the soil is commended by every historian who writes on Ireland, the race is dispraised by every new foreign historian who writes about it, and it is by that I was incited to write this history concerning the Irish, owing to the extent of the pity I felt at the manifest injustice which is done to them by those writers”. L'opera è integralmente disponibile nella banca dati CELT dell'università di Cork.

una delle cronache irlandesi più importanti e popolari mai scritte, capace di trasmettere l'idea dell'identità irlandese e cattolica. L'opera si diffuse ampiamente nella sua versione irlandese manoscritta, in quanto i dominatori inglesi ne osteggiarono la stampa, ma venne successivamente tradotta in inglese e latino a metà del XVII secolo⁶⁸. Ritornato in patria dopo gli studi a Bordeaux, Céitinn assistette alla rovinosa sconfitta del re cattolico James II, in seguito alla celebre battaglia sul fiume Boyne del 1690⁶⁹. Fu allora che entrarono in vigore le “Penal Laws”, a quel tempo note come “Popery Laws” o “Popery Code”, che sancivano l'esclusione dei cattolici dalla vita pubblica e costrinsero molti figli di contadini ed ex-proprietari terrieri ad emigrare o a frequentare le “hedge-schools”⁷⁰, nuove *sedes sapientiae* dove i maestri, oltre alla lingua irlandese, “taught Greek and

68 Per un'analisi approfondita del ruolo di Keating nella cultura irlandese si veda la monografia di Bernadette Cunningham, *The World of Geoffrey Keating. History, Myth and Religion in Seventeenth-Century Ireland*, Four Courts Press, Dublin 2004.

69 La vittoria degli inglesi in questa celebre battaglia, tuttora celebrata annualmente dai protestanti nord irlandesi il 12 luglio, divenne il triste pretesto per scontri tra orangisti e patrioti irlandesi a partire dal XVIII secolo, soprattutto intorno a Belfast e Derry. Nell'elegia “The Backward Look”, Heaney rievoca metaforicamente quella battaglia: “A snipe’s bleat is fleeing / Its nesting ground / into dialect, / into variants, / transliterations whirr / on the nature reserves- [...] It is his tail-feathers / drumming elegies / in the slipstream / of wild goose / and yellow bittern / as he corkscrews away / into the vaults / that we live off, his flight / through the sniper’s eyrie, / over twilit earthworks/and wall-steads, / disappearing among / gleanings and leavings / in the combs / of a fieldworker’s archive”, *Wintering Out*, op. cit., pp. 19-20. Qui la battaglia del Boyne è rappresentata come una svolta decisiva nella storia irlandese e la violenza settaria che ne derivò non fu che una conseguenza della repressione della cultura gaelica. Heaney dimostra come gli inglesi abbiano depredato anche la lingua irlandese, mutuando nomi dai dialetti locali e creando una nuova lingua lontana dalle radici gaeliche che sopravvivono solo nei vecchi archivi dei filologi. La “wild goose” si riferisce ai patrioti che, dopo la sconfitta del re cattolico James II, di fronte all'alternativa se giurare fedeltà alla corona inglese o fuggire in Francia con il loro sovrano, scelsero quest'ultima. Tracciando il volo del beccaccino dall'Inghilterra all'Irlanda, Heaney ripercorre le tappe della colonizzazione e riassume le radici etimologiche di parole irlandesi usate, abusate, ma soprattutto cancellate dagli inglesi. Alla fuga dei nobili seguì il flusso massiccio di coloni dalla Scozia e il consolidamento della politica di espropri ai danni della comunità irlandese. Altri riferimenti a questo periodo storico si trovano in “The Wool Trade”, *Wintering Out*, op. cit., pp. 27-8. Cfr. anche H.Hart, *Seamus Heaney. Poet of Contrary Progressions*, op. cit., pp. 59-60. Il riferimento allo “yellow bittern” contenuto in “The Backward Look” rimanda alla traduzione del canto funebre “The Yellow Bittern”, “An Bonnan Bui” in lingua gaelica, che Heaney presentò l'11 aprile 2013 all'inaugurazione del Centre for Literary Translation del Trinity College Dublin. Si tratta di una canzone irlandese tradizionale del XVIII secolo composta da Mac Giolla Ghunna, meglio noto come Cathal Buí, autore di ballate ispirate al folclore popolare. Il poeta, “saddened”, “broken-hearted”, leva un canto di dolore alla morte per sete del beccaccino che all'arrivo dell'inverno trova i corsi d'acqua gelati. La morte del “bittern” è definita più tragica e devastante della distruzione di Troia, tuttavia il *pathos* è stemperato da una nota umoristica quando Cathal Buí, alla vista del povero uccello riverso al suolo, promette di non abbandonare il vizio del bere. La lettura di Heaney è visionabile sul sito <https://www.tcd.ie/literary-translation/archive/> (ultimo accesso: 08/02/2014). Si veda anche n. 1.

70 Nella sua autobiografia *The life of William Carleton; being his autobiography and letters; and an account of his life and writings, from the point at which the autobiography breaks off*, reperibile sul sito <https://archive.org/details/lifeofwilliamcar02carl> (ultimo accesso: 16/10/2013), William Carleton, romanziere nato nel 1794 nella contea Tyrone in una famiglia di contadini di lingua irlandese, ultimo di quattordici figli, racconta di aver frequentato “a series of hedge-schools” per poi diventare egli stesso maestro, dopo che la famiglia fu sfrattata dalla sua fattoria nel 1813. Trasferitosi nella capitale, Carleton incontrò il reverendo Otway, uno dei maggiori esponenti di una feroce campagna anti-cattolica tesa ad impedire la cosiddetta “Catholic emancipation”, ovvero il ritiro, almeno parziale, delle “Penal Laws”. In questo clima di forte politicizzazione delle posizioni religiose, Carleton si convertì al protestantesimo, cui rimase fedele fino alla morte. Nel 1826 egli scrisse una lettera al primo

Latin, algebra and geometry to adults and children who huddled under hedgerows in remote places”⁷¹. La traduzione del termine “hedge-school” non è semplice perché non esiste nulla di simile in altri paesi, come spiega Bernardi Perini: “In sé e per sé la denominazione di hedge school identifica una “scuola all’aperto”, che ha luogo al riparo non già di un tetto, ma di una siepe e che può dunque rientrare a buon titolo nella benemerita categoria delle scuole rurali”⁷². Con il tipico *éclat* Yeats scrisse che il maestro di “hedge-school”, “when to educate was penal, taught for a living in the hedges and ditches, and while the thing was forbidden seems to have aroused among the ploughboys of whole country-sides quite a furore for Latin, ay, and even Greek”⁷³. Nella storia inglese il termine “Penal Laws” si riferisce ad una serie di provvedimenti introdotti per far sì che la chiesa d’Inghilterra mantenesse la supremazia sui protestanti non conformisti, tra i quali i presbiteriani, i metodisti e i battisti. *De facto* il codice mirava soprattutto a sopraffare i cattolici, determinando un sistema di “apartheid”⁷⁴. In Irlanda lo stesso termine indica le leggi emanate dalla

ministro inglese Sir Robert Peel in cui denunciava i metodi violenti del movimento per l’emancipazione dei cattolici. Le opere che gli regalarono la fama letteraria, *The Lough Derg Pilgrim* e *Father Butler*, offrono scorci della vita rurale del tempo e i personaggi, tutti di estrazione contadina, sono impegnati in dibattiti che mettono in luce gli “errori” e le “superstizioni” del cattolicesimo, riflettendo il contesto politico e religioso del tempo. Sotto il profilo culturale e linguistico tali opere sono tuttora oggetto di studio perché i personaggi utilizzano come lingua quella varietà dell’inglese nota come “Hiberno-English”, cfr. ed. Robert Welch, *op. cit.*, pp. 81-82. È Carleton l’“aggravated man” che nella sezione II della silloge *Station Island* si autodefinisce “traitor” dei cattolici e conclude l’incontro ricordando a Heaney l’importanza delle tracce del passato che segnano il nostro futuro: “We are earthworms of the earth, and all that / has gone through us is what will be our trace”, *Station Island*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1985, p. 66. Per un approfondimento sugli idiomi regionali e i dialetti si vedano le opere di O’Muirthe Diarmuid, *The English Language in Ireland*, Mercier, Cork 1977 e *A Dictionary of Anglo-Irish*, Four Courts, Dublin 2000.

71 F. Delaney, *op. cit.*, p. 85.

72 G. Bernardi Perini, *My hedge-schoolmaster Virgil. Dall’egloga messianica’ alla Bann Valley Eclogue*, in AA.VV., *Venuste noster. Scritti offerti a Leopoldo Gamberale*, a cura di M. Passalacqua, M. De Nonno, A. M. Morelli, Hildesheim-Zürich-New York, Olms 2012, p. 697. Nella silloge *Field Work* Heaney utilizza un’efficace metafora nella quale Glanmore, il locus nella contea Wicklow scelto come “writing place” e residenza, diventa una “hedge-school” moderna dove la vita semplice, rurale, a contatto con la natura, potrà consentire al poeta di levare di nuovo la sua voce e disperdere i fantasmi. “Then I landed in the hedge-school of Glanmore / And from the backs of ditches hoped to raise / A voice [...] That might continue, hold, dispel, appease”, S. Heaney, “Glanmore Sonnets II”, *Field Work*, Farrar, Straus & Giroux, New York 1979, p. 26; p. 35.

73 Yeats citato da B. Arkins, *Hellenising Ireland. Greek and Roman Themes in Modern Irish Literature*, Goldsmith, Newbridge 2005, p. 60.

74 D. Kiberd, “Introduction”, in ed. M. McDonald, M. Walton, *Amid Our Troubles*, *op. cit.*, p. VIII. Le leggi penali determinarono anche la rovina dell’ordine dei “filii” che a partire dal XVII secolo entrarono nelle file del clero cattolico e si trasferirono in Europa per studiare nei seminari. Le loro opere rappresentano il *continuum* fra le civiltà classiche del Mediterraneo e l’universo gaelico. In Inghilterra lo studio del latino rimase nell’educazione dei giovani con finalità strumentali: “The Romans led the world as men of action; they built good roads, made good laws, and organized what was in their time almost world-wide government and citizenship”, L. A. Wilding, *A Latin Course for Schools*, Faber & Faber, London 1949, p. 9. Un’interessante testimonianza della discriminazione dei cattolici introdotta dalle leggi penali è contenuta nell’opera “Lament for Art O’Leary” composta alla fine del XVIII secolo dalla moglie del protagonista, Eibhlín Dubh Ní Chonaill. Dopo aver combattuto come capitano del reggimento degli

corona inglese per impedire agli irlandesi di praticare il cattolicesimo e di fruire dei diritti civili essenziali. Enrico VIII non tentò nemmeno di nascondere il suo atto di forza: le leggi per l'Irlanda contenevano esplicitamente già nel titolo il loro obiettivo ed erano da intendere come "An Act to prevent Popish priests from coming into this Kingdom; An Act for the better Securing of the Government against Papists"⁷⁵. A tutti i preti cattolici e ai vescovi fu imposto di abbandonare l'isola entro il primo maggio 1698, pena l'impiccagione. Poiché gli irlandesi erano ritenuti, e come tali descritti negli atti ufficiali, esseri pigri, dediti all'alcol, poco inclini al duro lavoro, fu loro proibito di frequentare i luoghi di culto per la celebrazione degli "holy days" tipicamente cattolici, quali Natale e Venerdì Santo. Tutte queste restrizioni non impedirono a studiosi e dilettanti la lettura delle opere classiche e, spesso, la loro traduzione in lingua gaelica. Risale infatti al 1719 l'opera in versi *A Pastoral in Imitation of the First Eclogue of Virgil* composta da Murrough O'Connor di Aughanagraun, oggi più brevemente nota come *Kerry Pastoral*, indirizzata al rettore e agli accademici del Trinity College per ricordare loro che l'interesse per la cultura classica era condiviso anche da quelli che Flann O'Brien definì "the plain people of Ireland"⁷⁶.

Ussari nell'esercito di Maria Teresa d'Austria, Art fece ritorno in patria, vicino a Macroom nella contea di Cork. Quando l'alto sceriffo della contea, l'inglese Abraham Morris, chiese ad Art di vendergli il suo purosangue al prezzo di sole cinque sterline, Ó Laoghaire rifiutò. Le leggi penali imponevano ai cattolici di vendere ad un protestante i cavalli di valore superiore a quella modesta cifra. Al suo rifiuto, Art fu dichiarato fuorilegge e chiunque avrebbe per legge potuto sparargli a vista. Così avvenne il 4 maggio 1773. Si ricordi inoltre che ai cattolici era preclusa la professione forense, sia in qualità di avvocati che di magistrati. La giustizia era dunque amministrata esclusivamente da inglesi. Per ulteriori informazioni sul lamento si vedano, tra gli altri: P.Lysaght, "Caoineadh os Cionn Coirp: The Lament for the Dead in Ireland", *Folklore* 108, 1997, pp. 65-82; D.Kiberd, "Eibhlín Dhubh Ní Chonaill: The Lament for Art Ó Laoghaire", *Irish Classics*, Dublin 2000, pp. 161-81; A.Bourke, "Keening as Theatre" in ed. N.Grene, *Interpreting Synge*, Lilliput Press, Dublin 2000, pp. 67-79; ed. A.Bourke, "The Lament for Art O'Leary" in *The Field Day Anthology of Irish Writing*, Vol. 4, New York University Press, New York 2002, pp.1372-8.

⁷⁵ R.Welch ed., *op. cit.*, p. 469.

⁷⁶ I primi versi della *Pastorale* documentano la naturalezza con cui gli allevatori del Kerry, una delle contee della Gaeltacht, erano soliti conversare in lingua latina:

Happy Milesian, happiest of men
That Ballyline is now your own again
Tis large enough, tho' not a whole plowland
And has a lovely prospect to the strand
The bogs and rocks deform that spot of earth
Consider Murrough that it gave thee birth
Those bogs and rocks your cows and sheep surround
Keep them from Trepas Pledge and starving pound
Thrice happy you, who living at your ease
Have nought to do but see your cattle graze
Speak Latin to the stranger passing by
And on a shambrog bank reclining lye (grassetto mio)

La *Pastorale* in versione integrale è reperibile sul sito dell'università di Cork, dalla già citata banca dati CELT.

Contemporaneamente in Inghilterra nel suo *Ancient and Present State of the County of Kerry*, Charles Smith, pur riconoscendo la disinvoltura con cui persone umili citavano opere classiche, lamentava come questa pratica li distraesse da lavori più produttivi e più conformi al loro basso rango: “Classical reading extends itself even to a fault among the lower and poorer kinds of this country; many of whom, to the taking them off more useful work, have greater knowledge in this way than some of the better sort of other places [...] I gave the bridle of my horse to a poor boy[...] though sunk in the most abject poverty, he was nevertheless a good classical scholar. He was well acquainted with the best Latin poets, had read over most of the historians and was then busy with the Orations of Cicero. I found upon further enquiry that this classical spirit is very general among the lower sort of people in Kerry”⁷⁷.

Parallelamente non cessò la lotta per l'emancipazione dei cattolici ispirata anche alle teorie rivoluzionarie francesi che Wolfe Tone, repubblicano di Dublino, seppe declinare in termini più specificamente irlandesi con una politica separatista finalizzata all'interruzione definitiva dei rapporti con l'Inghilterra. Nel 1796 Tone si recò a Parigi per convincere il direttorio ad attaccare l'Irlanda e, ottenuto l'appoggio richiesto, partecipò lui stesso a tre invasioni successive, tutte fallite e terminate con la sua cattura e condanna a morte. Prima dell'esecuzione si suicidò in carcere⁷⁸.

⁷⁷ Cfr. R.Sheenan, *op. cit.* Charles Smith, ricordato come uno dei primi topografi e storiografi irlandesi, fu affiliato alla Dublin Society e alla Dublin Philosophical Society, entrambe istituite per incoraggiare ricerche storiche e valorizzare le tradizioni delle contee. Il progetto più ambizioso fu la stesura di una Storia d'Irlanda contenente la storia di tutte le contee. A questo scopo vennero preparati questionari per la ricerca di materiali e testimonianze. Sebbene l'opera non sia mai stata realizzata, alcune delle singole cronache furono redatte, tra cui quella della contea di Kerry che Smith pubblicò a proprie spese nel 1756 con il titolo *The Ancient and Present State of the County of Kerry*. L'opera è disponibile in versione integrale sul sito http://books.google.it/books/about/The_Ancient_and_Present_State_of_the_Cou.html?id=829TAAAcAAJ&redir_esc=y (ultimo accesso: 12/17/2013).

⁷⁸ Cfr. ed. R. Welch, *op. cit.*, pp. 564-5. Heaney celebra il patriottismo di Tone in un componimento a lui intitolato che allo stesso tempo, però, non nasconde la duplicità dell'esperienza irlandese nella storia: “on one hand there is the sensation, as in “Wolfe Tone”, that Ireland is “dwindling”, that “what might have been origin” [...] gets dissipated; on the other hand there is the constant possibility of renewal”, S.Heaney in D.O'Driscoll, *Stepping Stones*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2008, p. 315. In “Wolfe Tone” l'eroe viene identificato con il remo abbandonato, lontano dal suo elemento naturale, il mare, e finito sulla terra ferma tra i piccoli contadini che lo utilizzano in modo improprio: “I was the shouldered oar that ended up / far from the brine and whiff of venture, / like a scratching-post or a crossroads flagpole, / out of my element among small farmers”, S.Heaney, “Wolfe Tone”, *The Haw Lantern*, *op. cit.*, p. 108. Questi versi ricordano un passo dal libro XI dell'*Odissea* dove Tiresia istruisce l'eroe errante su come propiziarsi l'adirato Poseidone. Odisseo saprà di essere arrivato ad Itaca quando incontrerà un viandante che, non essendo uomo di mare, scambierà il remo per un ventilabro:

E quando i pretendenti nel tuo palazzo avrai spento,
o con l'inganno, o apertamente col bronzo affilato
allora parti, prendendo il maneggevole remo,

L'anelito di libertà che ispirò la rivolta risvegliò nei cattolici la consapevolezza che “by a strange anomaly, forming the original population of the country and the mass of the people, were [...] aliens in their native land”⁷⁹. La sollevazione irlandese del 1798 è ancora oggi ricordata come uno degli eventi più cruenti della storia del paese e molti storici moderni ne hanno analizzato le motivazioni, insieme alle cause del drammatico fallimento⁸⁰.

Nella seconda metà del XIX secolo, Henry Arbois de Jubainville⁸¹, influente professore di lingua e letteratura celtiche alla Sorbona di Parigi, sostenne l'autonomia e il valore della civiltà celtica, distrutta dall'occupazione romana. Il professor Arbois de Jubainville riteneva che le analogie

finchè a genti tu arrivi che non conoscono il mare,
non mangiano cibi conditi con sale,
non sanno le navi dalle fguanche di minio,
né i maneggevoli remi che son ali delle navi.
E il segno ti dirò, chiarissimo: non può sfuggirti.
Quando, incontrandoti, un altro viatore ti dica
che il ventilabro tu reggi sulla nobile spalla,
allora, in terra piantato il maneggevole remo,
offerti bei sacrifici a Poseidone sovrano
-ariete, toro e verro marito di scrofe-
torna a casa e celebra sacre ecatombi
ai numi immortali che il cielo vasto possiedono
a tutti per ordine.

Omero, *Odissea*, XI, 119-134, trad. di R.Calzecchi Onesti. Anche Yeats ricorda il sacrificio di Wolfe Tone, rammaricandosi per la sua inutilità “Was it for this [...] that all that blood was shed, / for this [...] Edward Fitzgerald died, / [...] and Wolfe Tone? [...] Romantic Ireland's dead and gone”, W.B.Yeats, “September 1913”, *The Collected Poems of W.B. Yeats*, Wordsworth Editions Limited, London 2008, p. 87.

79 T. Wolfe Tone, *The Life of Theobald Wolfe Tone*, ed. W.T.W.Tone, London 1828, p. 7, citato da J.W.Foster in *Back to the Present Forward to the Past. Irish Writing and History since 1798*, Vol. I, Rodopi, Amsterdam 2006, p. 19.

80 Per approfondimenti sulla storia della rivolta del 1798 si vedano, fra gli altri, R. Foster, *Modern Ireland 1600-1972*, Harmondsworth, London 1989; ed. P. A. Lynch, J. Fischer, B. Coates, *Back to the Present Forward to the Past. Irish Writing and History since 1798*, vol. I, II, Rodopi, Amsterdam-New York 2006. In termini generali Heaney definisce i continui focolai di scontri anglo-irlandesi “a trumpery dispute over an acre of land”, S.Heaney, *Crediting Poetry*, discorso tenuto alla reale accademia di Svezia in occasione del conferimento del premio Nobel il 7 dicembre 1995 e pubblicato sul sito della Swedish Academy, disponibile su http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1995/heaney-lecture.html (ultimo accesso: 21/04/2014). Il discorso è disponibile anche in versione audio sul sito <http://www.youtube.com/watch?v=P7KzfqtL5qY> (ultimo accesso: 24/11/2014).

81 Cfr. ed. B.Graziosi, E.Greenwood, *op. cit.* Arbois de Jubainville ebbe tra i suoi alunni a Parigi John Millington Synge, uno dei protagonisti del revival della lingua gaelica e sostenitore dell'Abbey Theatre, ma al tempo stesso devoto ammiratore di Omero. Il corso tenuto dal professor Arbois de Jubainville nel 1898, “The Civilization of Ireland compared with that of Homer”, consolidò la vena classicista del giovane Synge. A quel tempo gli interventi censori erano severissimi. Era sufficiente un reclamo da parte di un cittadino perchè un libro fosse ritirato dalla vendita. Le accuse più consuete riguardavano presunte indecenze, oscenità o semplici riferimenti a forme “innaturali” di controllo delle nascite. Uno dei classici della letteratura gaelica, *The Midnight Court*, fu colpito da censura mentre la versione in lingua originale, incomprensibile ai più, poteva liberamente circolare. Nel cosiddetto “free state” questa situazione paradossale rafforzò la decisione di Synge di scrivere in lingua gaelica: avrebbe goduto di maggiore libertà utilizzando l'idioma degli avi piuttosto che l'inglese post-vittoriano, cfr.R.F.Foster, *The Oxford History of Ireland*, *op. cit.*, p. 272.

tra le saghe irlandesi e i miti narrati da Omero ed Esiodo non fossero semplici prestiti letterari, ma derivassero da una comune origine etnica delle due popolazioni, antecedente alla decisione degli Elleni di lasciare ai Celti le regioni dell'Europa occidentale per trasferirsi a sud dei Balcani. La teoria dell'origine greca del popolo irlandese apparve in varie cronache⁸², ma non trovò conferma in documenti storici o in reperti archeologici. Uno dei sostenitori fu il classicista titolare della cattedra di greco a Cork Sir William Ridgeway che contribuì a mantenere vivo l'interesse per la lingua e la storia greche⁸³. Anche al suo spirito filoellenico si deve l'entusiasmo con cui intorno al 1821 molti giovani irlandesi, tra cui alcuni protagonisti del movimento nazionalista, raggiunsero la Grecia e le isole dell'Egeo per combattere a fianco dei Greci contro i Turchi che avevano occupato il Peloponneso. D'altro canto, è un fatto che i patrioti irlandesi trassero sempre ispirazione dalla storia greco-romana nella lotta secolare per la libertà dal dominio britannico. I principali esponenti della “Gaelic League”, tra cui Thomas Davis e Douglas Hyde, ritennero la tradizione greca particolarmente congeniale alla situazione nazionale, soprattutto nell'affermazione del valore dell'indipendenza contro gli abusi della tirannia e nella determinazione a difendere ad ogni costo il diritto ad un'identità nazionale. In questa ottica il sacrificio degli eroi irlandesi nel corso dei secoli, fin dal 1600, appariva analogo a quello compiuto dai greci alle Termopili e dai romani contro Cartagine e i barbari⁸⁴. Nell'età delle rivoluzioni, dal 1750 al 1825, la Grecia divenne sinonimo di libertà dalla tirannia e di bellezza nella poesia, nell'arte e nella vita⁸⁵. Così agli occhi di molti

82 W.B.Stanford, “Towards a History of Classical Influence in Ireland”, *op. cit.*, p. 30, n. 59.

83 Nell'opera *The Early Age of Greece* del 1901, Ridgeway sosteneva che la civiltà micenea fu creata dalle popolazioni indigene egee e non da invasori stranieri, cfr. W.B.Stanford, *Ireland and the Classical Tradition*, *op. cit.*, p. 158.

84 A Waterford John Nash, insegnante di “hedge-school”, sfidava gli oppressori inglesi con invettive in stile retorico enfatico: “Let them come on, let them come on; let them draw the sword; and woe to the conquered! -every potato field shall be a Marathon, and every boreen a Thermopylae”, W.B.Stanford, *Ireland and the Classical Tradition*, *op. cit.*, p. 215. Si tratta di un altro esempio di classicità à l'irlandaise.

85 I numerosi rimandi all'ideale greco di convivenza civile sono il risultato di una innegabile generalizzazione. Probabilmente gli autori irlandesi intendevano riferirsi all'*ethos* ateniese, un modello per il mondo greco, come lo trovavano nelle opere di Tucide e Senofonte. Nel suo discorso in commemorazione dei caduti del primo anno di guerra (431 a. C.), riportato, o ricostruito, da Tucide nel libro II dell'opera *Guerra del Peloponneso*, Pericle rappresenta orgogliosamente Atene come la città che esercita l'egemonia nel mondo greco. Pericle ne sottolinea la superiorità sul piano culturale e politico, conferendole i titoli di merito che ne fanno il “faro” dei greci e lasciando in ombra i motivi per cui la sua supremazia è diventata pesante e minacciosa per molte *pòleis*. Il modello politico e formativo qui delineato ha esercitato un fascino straordinario sulla cultura umanistica occidentale. Nonostante si tratti evidentemente di un'idealizzazione, ciò che Pericle afferma sul senso della democrazia e sui valori umani ha reso Atene un *exemplum*. Dell'Atene del V secolo gli irlandesi ammirano il fatto che “i diritti civili spettino non a poche persone, ma alla maggioranza, essa è chiamata democrazia: di fronte alle leggi, per quanto riguarda gli

europei la liberazione della Grecia dai Turchi si traduceva in un'affermazione della *virtus* classica rispetto ai vizi e alle degenerazioni del mondo moderno⁸⁶. Il modello di istruzione per cui i maestri greco-latini erano non solo materie di studio ma esempi di spirito “democratico” fu osteggiato dai conservatori filobritannici tanto che gli studi classici vennero esclusi dai *curricula* delle Irish National Schools istituite nel 1831. Tuttavia il patriottismo classico sopravvisse nel folclore, nelle ballate popolari, nelle canzoni⁸⁷ e in nuovi giornali nazionalistici come *The Nation*, fondato da Thomas Davis⁸⁸. Lo spirito indomito degli antichi ispirò gli obiettivi della Gaelic League fondata a Dublino nel 1893 per impedire che il gaelico sopravvivesse soltanto come oggetto di studio archeologico e di esclusivo interesse accademico. In realtà lo scopo ben più ambizioso, come dichiarato dal suo presidente Douglas Hyde, prevedeva la de-anglicizzazione dell'Irlanda, ovvero la sottrazione del paese alla sfera d'influenza egemonica inglese e l'imposizione di una “Irish-Ireland” che preservasse le specificità della cultura nazionale ed evitasse la dipendenza cronica dalle mode culturali dell'Inghilterra imperiale. Tra gli attivisti, gli insegnanti itineranti, “múinteoir taistil”,

interessi privati, a tutti spetta un piano di parità, mentre per quanto riguarda l'amministrazione dello stato, ciascuno è preferito a seconda del suo emergere in un determinato campo, non per la provenienza da una classe sociale, ma più per quello che vale”. Non meno importante è l'amore per la bellezza: “Amiamo il bello, ma con semplicità, e ci dedichiamo al sapere, ma senza debolezza; adoperiamo la ricchezza più per la possibilità di agire, che essa offre, che per sciocco vanto di discorsi”, Tucidide, *La guerra del Peloponneso*, Libro 2, 37, 1; Libro 2, 40, 1.

86 Nel 1821, in piena epoca rivoluzionaria, il poeta inglese Percy B. Shelley scriveva nella prefazione al dramma lirico *Hellas*: “We are all Greeks -our laws, our literature, our religion, our arts have their root in Greece. But for Greece, Rome, the instructor, the conqueror, or the metropolis of our ancestors would have spread no illumination with her arms, and we might still have been savages or idolaters; [...] The human form and the human mind attained to a perfection in Greece which has impressed its image on those faultless productions whose very fragments are the despair of modern art, and has propagated impulses which cannot cease [...] to ennoble and delight mankind until the extinction of race”, P. B. Shelley, “Preface”, *Hellas*, pp. VIII-IX. Shelley ha contribuito a fissare i parametri che definiscono i rapporti dei moderni con gli antichi greci, un processo che il termine “appropriate” descrive perfettamente come “to make over to anyone as their own” -definizione dell'OED.

87 Heaney rievoca le “roadside rhymes” che era solito cantare lungo la strada per la scuola elementare di Anahorish insieme con altri bambini. Si tratta di forme poetiche di scarso valore intrinseco, ma sintomatiche dell'amore per la musicalità, le rime, le assonanze: “Up the long ladder and down the short rope / To hell with King Billy and God bless the Pope” e ancora “Red, white and blue / Should be torn up in two / And sent to the devil / At half past two”. Si tratta, inoltre, di uno scambio dialettico a sfondo politico che dimostra il radicamento delle divisione settarie anche nella vita quotidiana, S. Heaney, *Finders Keepers*, op. cit., p. 11.

88 Profondamente convinto che la musica potesse essere uno strumento ideologico, in senso sia culturale che politico, Thomas Davis scrisse i versi della canzone *A Nation Once Again*, successivamente musicata con i ritmi della ballata popolare irlandese, “to keep up their -the Irish- spirits, refine their tastes, warm their courage, increase their union, and renew their zeal”. Questa celebre “rebel song” è un esempio paradigmatico della volontà di sovvertire lo stereotipo dell'irlandese inaffidabile e sleale per dipingerlo invece come un onesto patriota “who must heed the voice of God's angel, put aside passions vain and lowly” allo scopo di “make our land / A Nation once again!”, Thomas Davis citato nel saggio di H. O'Shea, *Defining the Nation and Confining the Musician*, <https://www.yumpu.com/en/document/view/13393042/defining-the-nation-and-confining-the-musician-the-case-of-irish-> (ultimo accesso: 16/08/2013).

svolsero, *inter alia*, un'importante opera di diffusione della lingua gaelica e del folclore con lezioni gratuite cui seguivano musica, balli e declamazione di poesie e leggende della “Gaeltacht”⁸⁹.

Un esempio su tutti dell'efficacia di queste “hedge-school lessons” è l'esperienza di George Derwent Thompson, Seoirse Mac Tomáis in irlandese, poi professore di greco a Galway, a Cambridge e a Birmingham e devoto nazionalista. Per perfezionare la conoscenza del gaelico Thompson si recò sulle isole Blasket⁹⁰, dove la piccola comunità di residenti parlava solo irlandese. In un'epigrafe egli mutuò dall'*Odissea* una frase che assimilava Itaca a Blascaod Mór: “Rough, but a good nourisher of young men”⁹¹. Lo storico Cole Moreton riporta in termini entusiastici l'incontro del classicista⁹² con i contadini delle Blasket: “The conversation of those ragged peasants [...] electrified me. It was as though Homer had come alive. Its vitality was inexhaustible, yet it was rhythmical, alliterative, formal, artificial, always on the point of bursting into poetry”⁹³. Un'ulteriore testimonianza dell'amore che a quel tempo il popolo irlandese nutriva per la cultura greca è offerta dal romanziere e saggista Frank Delaney. Nel suo *Ireland* Delaney racconta le avventure di una generazione di rapsodi itineranti che intrattenevano gli abitanti delle campagne con i loro racconti epici affascinanti, popolati di eroi misteriosi, di magie, di riti tribali: “There were people from Greece, with their wonderful poetry and benign rules for living. They had long impressed anyone

89 Il concetto che ispirava l'operazione era quello caldeggiato da Yeats della “Unity of Being”, secondo cui poeta e artista avrebbero dovuto dedicarsi a contenuti noti a tutto il popolo. Fu John Yeats ad insegnare al figlio il principio di unità ontologica, mutuandolo dal *Convito* di Dante. Sempre a Yeats appartiene una concezione olistica delle arti, “the applied arts of literature, the association of literature, that is, with music, speech, and dance”, W.B. Yeats, *Autobiographies*, op. cit., p. 190; p. 194.

90 Le isole Blasket, al largo della costa occidentale irlandese, rappresentano uno dei baluardi della “Gaeltacht”, insieme ad altre aree da Cork al Donegal e all'arcipelago delle Aran. Al progressivo declino dei distretti di lingua irlandese contribuì, oltre alla pervasiva diffusione dell'inglese, imposto come lingua ufficiale nell'istruzione, nell'amministrazione e nel commercio, anche l'ondata di emigrazione delle popolazioni rurali a partire dalla metà del XIX secolo. Il nome norreno Blasket è uno dei pochi che in inglese non furono modificati.

91 R. Martin, “Homer Among the Irish: Yeats, Synge, Thomson and Parry”, in ed. Graziosi, Greenwood, op. cit., p. 87.

92 George Thompson fu il primo a dare un'interpretazione della tragedia greca in chiave marxista. Le sue opere *Aeschylus and Athens* e *Marxism and Poetry* gli garantirono una fama internazionale. In *Marxism and Poetry* Thompson cercò di dimostrare lo stretto legame tra la canzoni operaie e il genere poetico. Secondo la sua teoria, gli abitanti delle isole Blasket avevano conservato nelle tradizioni e nello stile di vita elementi precedenti all'introduzione della proprietà privata. Nel 1931 fu grazie alla sua perfetta conoscenza dell'irlandese che ottenne la cattedra di greco all'università di Galway, hwj.oxfordjournals.org/content/24/1/213.extract e www.britannica.com/search?query=thomson george (ultimo accesso: 10/04/2015).

93 C. Moreton, *Hungry for Home. A Journey from the Edge of Ireland*, Penguin, London 2000, p. 20. Nella cultura locale Thomson vedeva un'alternativa credibile al classismo imposto dagli inglesi che gli irlandesi tentavano di replicare.

who encountered them. Men came to Ireland who had met Greeks and talked with them; and when they recounted those conversations, many a lively debate arose as to politics and families and heroes and gods”⁹⁴.

Adottando un approccio olistico, i responsabili dell'associazione vagheggiavano un ideale di indipendenza intellettuale come presupposto per la piena libertà del popolo irlandese. Patrick Pearse, uno di questi sognatori, merita qui una menzione non tanto per la sua attività rivoluzionaria o per il suo sacrificio personale, quanto come letterato e ammiratore dei classici. In *Some Aspects of Irish Literature* per esaltare le qualità dei connazionali, Pearse li mise a confronto con quelli che gli irlandesi ritenevano modelli indiscussi di spiritualità e profondità intellettuale: “Men here saw certain gracious things more clearly and felt certain mystic things more acutely and heard certain deep music more perfectly than did men in ancient Greece. And it is from Greece that we have received our standards. [...] Now I claim for Irish literature, at its best, these excellences: a clearer than Greek vision, a more generous than Greek humanity, a deeper than Greek spirituality”⁹⁵. Pearse proponeva inoltre che i giovani venissero educati all'amore incondizionato per la madrepatria esemplificato dalle biografie degli eroi irlandesi del passato, “this is the inspiration alike of the story of Cuchullain and the story of Colmcille, the inspiration that made the one a hero and the other a saint”⁹⁶. Se Pearse utilizzò il *medium* letterario soprattutto per legittimare il suo credo politico e per testimoniare la necessità di impegno concreto e di lotta, anche violenta, in vista della “redenzione” del paese, altri protagonisti del revival adottarono un programma culturale *per se*. Tra questi Standish O'Grady che si dedicò allo studio della letteratura irlandese e delle sue fonti allo scopo di diffonderne lo spirito come stimolo per il presente. La sua *History of Ireland: The Heroic Period* del 1878⁹⁷ ebbe una profonda influenza sui giovani scrittori del tempo, se Yeats affermò che essa diede

94 F. Delaney, *Ireland*, Time Warner Books, London 2004, p. 63.

95 L'opera di P. Pearse, *Some Aspects of Irish Literature*, è disponibile in versione integrale sul sito già citato dell'università di Cork, <http://www.ucc.ie/celt/published/E900007-014.html> (ultimo accesso: 10/11/2014).

96 P. Pearse, *Collected Works of P.H. Pearse*, The Phoenix Publishing Company Ltd., Dublin 2009, p. 25

97 O'Grady vi sosteneva, tra le altre cose, la somiglianza somatica tra greci e irlandesi a testimonianza di una comune origine etnica, cfr. R. Martin, *op. cit.*, pp. 83-4. I nobili eroi greci cantati da Omero avevano occhi azzurri e capelli biondi, esattamente come i nobili d'Irlanda durante la fase eroica della storia del paese. L'osservazione può oggi far sorridere per l'ingenuità o l'inconsistenza dell'argomentazione a sostegno della pur affascinante tesi. Yeats apprezzò

il via al movimento di rinascita letteraria.

“And now enter Yeats, the latter-day bard”⁹⁸.

Per elaborare una nuova epistemologia poetica e dare quindi un senso unitario alla storia dell'umanità e al destino individuale⁹⁹, Yeats dovette affrontare le antinomie fondamentali che dividevano il suo paese, ma più profondamente l'essere umano. Il progetto prese il via dai cicli della mitologia irlandese¹⁰⁰ cui Yeats intendeva dare nuova espressione letteraria scrivendo poesie ispirate ai luoghi e alle credenze apprese a scuola o nella proprietà materna a Sligo. Inizialmente si propose di ricreare, attraverso opere in poesia, in prosa ed articoli giornalistici, una “Unity of Culture”¹⁰¹, un patrimonio culturale e intellettuale in parte dimenticato. Non si limitò tuttavia a dar voce alle antiche storie dell'Irlanda contadina e mitica; piuttosto le ri-plasmò fino a farne un'essenza ideale e simbolica, senza con questo trasfigurare il passato mitico

il tentativo di O'Grady di ridare vita agli eroi della tradizione irlandese, Finn, Oisín, Cúchulainn, alla maniera di Omero, W.B. Yeats, *Autobiographies*, op. cit., p. 221. Un'altra opera di O'Grady, *Catalogue of Irish Manuscripts in the British Museum*, raccoglie alcuni esempi di poesia bardica di un'epoca tarda (molti testi antichi non sono ancora stati pubblicati o tradotti). Poiché i bardi vivevano nelle corti e lavoravano come *attachés* nelle famiglie nobili, questi componimenti lirici contengono numerosi riferimenti ad episodi della vita delle dinastie irlandesi, perciò si tratta di documenti di indubbio valore storiografico, cfr. K. Meyer, op. cit.

98 R. Martin, op. cit., p. 77. Parole azzeccate per introdurre l'istrione William Butler Yeats, “the arch-poet”, grande amante della teatralità, del “self-fashioning”, di quella che nel saggio “Yeats as an example?” Heaney definisce “a bit of peacock display”. Significativo l'aneddoto pubblicato dalla rivista *Irish Theosophist* nel 1893 e citato da Heaney secondo cui il giovane Yeats accolse l'editore con un volume di Omero sapientemente aperto di fronte a lui, sebbene non conoscesse il greco, in una stanza che trasudava il suo gusto eccentrico. L'artista era solito recitare poesie al ritmo del salterio per emulare le performances dei bardi omerici, cfr. S. Heaney, *Preoccupations*, op. cit., p. 102. Il genio di Yeats ebbe in Oscar Wilde un ammiratore e forse un maestro, almeno per quanto attiene alla ricerca della perfezione estetica “he made me tell him long Irish stories and compared my art of story-telling to Homer's”, W.B. Yeats, *Autobiographies*, op. cit., p. 135. Non si intende qui ovviamente affrontare l'opera di Yeats, ci si limiterà a studiarne l'interesse per la classicità e a valutarne l'influenza sulla poetica di Heaney. Parafrasando Heaney, si potrebbe dire che si cercherà di spiegare “what Yeats means to Heaney”.

99 Il rivoluzionario sistema cosmo-antropologico che il poeta descrive nel trattato mistico *A Vision* prevede una specularità tra soggettività e oggettività, in virtù della quale la completezza dell'essere del singolo soggetto corrisponde all'unità a lui esterna e dunque anche all'ordine storico-sociale in cui egli vive. È perciò evidente come la questione ontologica e quella nazionalista non potessero essere, nella prospettiva del poeta, che intimamente connesse. Yeats sostiene che l'unità dell'essere cui aspira l'anima umana è la medesima che la nazione deve ricercare per rifondare se stessa. La cultura di un popolo, come l'anima per un corpo, precede e determina le strutture politiche di una società e non viceversa. In questo preciso senso, il “Celtic Revival” promosso da Yeats e da altri artisti a lui coevi conferisce al processo di indipendenza irlandese una significativa peculiarità all'interno della definizione geopolitica degli Stati dell'Europa contemporanea, cfr. C. Catà, *Before Ireland was made. Il Nazionalismo Neoplatonico di William Butler Yeats*, [www.academia.edu/2485679/Before_Ireland_was_Made. Il Nazionalismo Neoplatonico di William Butler Yeats](http://www.academia.edu/2485679/Before_Ireland_was_Made._Il_Nazionalismo_Neoplatonico_di_William_Butler_Yeats) (ultimo accesso: 22/12/2014).

100 La mitologia irlandese è composta di quattro cicli, Feniano, Mitologico, dell'Ulster e Storico, costituiti da un corpo letterario in prosa e in versi, nei quali vengono narrate, *inter alia*, le gesta del guerriero Fionn mac Cumhaill, padre di Oisín, e dei suoi guerrieri, i Fianna Éireann, cfr. M. J. Green, *Dizionario di mitologia celtica*, Bompiani, Milano 2003, pp. 134 ss.

101 W.B. Yeats, *Autobiographies*, op. cit., p. 295.

irlandese in un'Arcadia immaginaria o in un'ingenua visione beata della vita agreste. Al contrario, egli fece della *sapientia* popolare un simbolo universale, un archetipo, atto a esprimere l'identità del presente. Mentre i nazionalisti lottavano per l'indipendenza politica del paese, Yeats lavorava febbrilmente ad un revival spirituale e letterario, creando le condizioni per il recupero della lingua gaelica, sotto gli auspici della lega fondata nel 1893. Nello stesso anno pubblicò la raccolta *The Celtic Twilight* che diede il nome ad un filone di poesia di sapore romantico e malinconico, imitata da un numero sempre maggiore di giovani autori per i quali Yeats incarnava un modello di stile non solo poetico. In pieno *furor* revivalista, Yeats dichiarò che gli studiosi irlandesi avrebbero dovuto dedicarsi esclusivamente al progetto di rinascita della loro patria e, per questo, “dig in Ireland, the garden of the future, understanding that here in Ireland the spirit of man may be about to wed the soil of the world”¹⁰². Se in età giovanile Yeats evitò i classici preferendo loro la letteratura moderna e quella celtica, più tardi si rammaricò di questa lacuna ed ebbe a dire del padre che “He would have taught me nothing but Greek and Latin, and I would now be a properly educated man, and would not have to look in useless longing at books that would have been [...] the builders of my soul”¹⁰³. E ancora. In una lettera immaginaria indirizzata nel 1930 al maestro del figlio Michael esortava ad insegnargli il greco perchè potesse leggere Omero, i poeti lirici e Platone. Continua così la sua perorazione: “Do not teach him one word of Latin. The Roman people were the classic decadence, their literature form without matter [...]. If he wants to learn Irish after he is well founded in Greek, let him”¹⁰⁴. Nel 1939 ritornò sull'argomento: “when I prepared *Oedipus at Colonus* for the Abbey stage I saw that the wood of the Furies was any Irish haunted wood”¹⁰⁵. Per la prima volta nella storia d'Irlanda, i classici non fornivano solo modelli di

102W.B.Yeats, “Ireland and the Arts” in “Early Essays”, *The Collected Works of W.B.Yeats*, vol. IV, Simon and Schuster, New York 2007, p. 154. Heaney condivide e ripropone il progetto di Yeats. Nel marzo 2013, in occasione della presentazione del libro *A History of Ireland in 100 Objects* dello scrittore Fintan O'Toole al National Museum di Dublino, Heaney elogia l'opera di chi può definirsi patriota, “simply defined as one who exerts himself to promote the well-being of his country”, e ripetere con orgoglio il primo verso di una poesia medievale anonima: “Ich am of Irlonde”.

103W.B.Yeats, *Autobiographies*, op. cit., pp. 58-9.

104W.B.Yeats, *Explorations*, Macmillan, London 1962, p. 321.

105Ibid., p. 438.

eleganza stilistica e tematiche cui attingere come era accaduto nei due secoli precedenti, ma entravano a far parte di un già ricco *substratum* mitologico e culturale. Quando per motivi politici si occupò di istruzione, Yeats delineò un progetto educativo¹⁰⁶ che prevedeva lo studio obbligatorio del greco, del gaelico e della matematica, ma escludeva il latino ritenuto la lingua della decadenza, dell'accuratezza formale piuttosto che della sostanza, fondata “upon documents, not upon belief”¹⁰⁷. Nella poesia “The Scholars” gli eruditi, isolati nel “Crystal Palace” del loro sapere, immersi nei *paraphernalia* dell'accademia, si vantavano di “possedere” la cultura classica, ignorando come essa fosse parte del patrimonio dei contadini anche nelle zone più remote di questa *provincia* dell'*imperium* britannico:

All think what other people think
All know the man their neighbour knows.
Lord, what would they say
Did **their** Catullus walk that way?¹⁰⁸

Nonostante l'attenzione dedicata in questo caso a Catullo¹⁰⁹, Yeats apprezzava soprattutto l'*epos* greco per quell'intensità che mancava alla sua terra e che ne avrebbe potuto fare il fulcro della

106Yeats assunse il ruolo di “the national poet [...] educative at heart” per il suo tentativo di creare una letteratura popolare, ovvero ispirata dal popolo e a beneficio della comunità cui voleva appartenere, pur rivendicando la propria assoluta autonomia. Scrive Cavanagh: “genuine poetry would for Yeats be *choric*; the poet would position himself in such a way as to become the mind of his people, so that he might write his people in writing himself.” Avendo assorbito la sua comunità, Yeats può darle voce, M.Cavanagh, “Tower and Boat: Yeats and Seamus Heaney”, *New Hibernia Review* 4, 2000, pp. 22-23.

107W.B.Stanford, *Ireland and the Classical Tradition*, *op. cit.*, p. 94. Il gaelico avrebbe dovuto instillare nei giovani l'amore per la terra natale e il greco consentire la profondità dell’“insight”. Da questa sinergia sarebbe nata un'Irlanda “irlandese”, rinvigorita dal ritrovato contatto con le proprie radici. Questa convinzione rifletteva la predilezione dei suoi connazionali per la cultura greca.

108W.B.Yeats, “The Scholars”, *op. cit.*, p. 116. Yeats era un avido lettore della poesia di Catullo. Per l'influenza del lirico latino sul maestro irlandese si veda B.Arkins, *Builders of my soul: Greek and Roman themes in Yeats*, Colin Smythe Ltd., Gerrards Cross 1990. Nella terza poesia della serie “Hermit Songs” anche Heaney introduce gli “scholars”: non si tratta però degli accademici di Yeats, bensì di “schoolboys” che, come Heaney, usufruirono dell’“Education Act” del 1947 e poterono ricevere un'istruzione, suscitando ironia e invidia negli anziani: “The herdsman by the roadside told you. / The sybils of the chimney corner”, S.Heaney, “Hermit Song”, *Human Chain*, *op. cit.*, p. 146. In *Preoccupations* Heaney ricorda le parole con cui Hugh Bates, il vicino di casa a Mossbawn, sottolineava il privilegio del giovane Seamus : “Boys but this Seamus fellow is a great scholar”, *op. cit.*, pp. 24-21. Il titolo della serie ripete quello di un componimento della “early Irish poetry” tradotto dal celtista Kuno Meyer e disponibile sul sito <http://www.ucc.ie/celt/published/G400009/index.html> (ultimo accesso: 10/06/2014). *Hermit Songs* è anche un ciclo di dieci canzoni per voce e pianoforte composte da Samuel Barber. Finanziato dall'Elizabeth Sprague Coolidge Foundation, il progetto si ispira ad una raccolta di componimenti anonimi scritti da monaci irlandesi e studiosi vissuti tra l'VIII e il XIII secolo, in seguito tradotti da Auden e O'Faolain. Si tratta di brevi composizioni, riflessioni, spunti articolati in un linguaggio semplice, diretto e sorprendentemente moderno se rapportato alla estrazione contadina degli autori. Questi scribe seppero portare nel loro ambiente e conseguentemente nelle opere un nuovo atteggiamento verso le cose umane dettato dall'allenamento spirituale e dalla pratica religiosa.

109Yeats dichiara di aver iniziato a leggere e ad apprezzare la poesia di Catullo grazie al coevo Arthur Symons con il quale condivise anche l'avventura del revival, cfr. W.B.Yeats, *Autobiographies*, *op. cit.*, p. 319.

cultura europea, così come intorno ad Atene era fiorita una civiltà esemplare: “The Greeks, the only perfect artists of the world, looked within their own borders, and we, like them, have a history fuller than any modern history of imaginative events; and legends which surpass, as I think, all legends but theirs in wild beauty, and in our land, as in theirs, there is no river or mountain that is not associated in the memory with some event or legend; while political reasons have made love of country, as I think, even greater among us than among them”¹¹⁰. Anche nei periodi in cui visse nella “abhorred London”, Yeats non mostrò interesse per l'arte inglese, perchè il suo pensiero era concentrato su Omero e su quel perfetto equilibrio tra musica e versi che invece i poeti inglesi, Chaucer *in primis*, avevano distrutto per privilegiare la meditazione rispetto alla musicalità e al ritmo¹¹¹. Agli intellettuali che negavano le affinità irlandesi con lo spirito libero dei Greci, Yeats rispondeva che le loro teorie rappresentavano “the Salmis of the Irish intellect”. Lo confermava nei versi eloquenti del componimento “The Statues”: “We Irish, born into that ancient sect / But thrown upon this filthy modern tide / And by its formless spawning fury wrecked, / Climb to our proper dark, that we may trace / The lineaments of a plummet-measured face”¹¹². Per associazione con i Greci di Salamina, la ribellione del 1916 venne rivista come una vittoria spirituale sulle armate inglesi. Travolta dalla “formless spawning fury” del mondo industrializzato (“this filthy modern tide”), l'Irlanda non ha ancora saputo dare forma al caos dilagante. La speranza di Yeats era che gli irlandesi stessi potessero un giorno diventare invece una “modern tide” in grado di eguagliare i livelli della cultura greca¹¹³. Tra lo spirito eroico dei Greci e quello votato all'umiltà dei cristiani, tra

110W.B.Yeats, *Ireland and the Arts*, op. cit., p. 151. Alcuni classicisti di ieri, Marino Barchiesi, e di oggi, Roberto Andreotti, sostengono che Yeats, nonostante fosse dichiaratamente “omerizzante e nemico dell'Eneide”, abbia compiuto “un iter ad Aeneam”, Barchiesi citato da R.Andreotti in *Ritorni di Fiamma*, BUR, Milano 2009, p. 70. Essi ritengono inoltre che la “sotterranea virgilianità di Yeats” emerga nella palese somiglianza tra il verso finale di *The Tower* e la chiusa della prima egloga di Virgilio, *ibid.*, p. 70. Marino Barchiesi si sofferma sull'opera teatrale *The Resurrection* incorniciata da due canzoni in cui Yeats assimila Cristo a Dioniso e ripropone versi dall'egloga profetica virgiliana, intonando un epicedio per l'impero romano e la cultura classica, cfr. M. Barchiesi, *I Moderni alla ricerca di Enea*, Bulzoni, Roma 1981, pp. 18-19. Se nella quarta egloga Virgilio appare attendere con fiducia l'età dell'oro promessa da Augusto, Yeats usa invece toni negativi per dipingere il passaggio dall'età classica a quella cristiana - “Made all Platonic tolerance vain / And vain all Doric discipline”- e sottolinea con enfasi le *lacrimae rerum* e la caducità della bellezza - “everything that man esteems / endures a moment or a day”, W.B.Yeats, *The Resurrection*, <https://www.scribd.com/doc/75962581/The-Resurrection-W-B-Yeats> (ultimo accesso: 23/10/2014).

111W.B.Yeats, *Autobiographies*, op. cit., p. 191.

112W.B. Yeats, “The Statues”, *The Collected Poems of W.B.Yeats*, Wordsworth Editions, London 2000, p. 282.

113Ibid., p. 282.

la vitalità pagana di Omero e la *via negativa*, ascetica del rigore cattolico Yeats, poeta *par excellence*, scelse quello che avrebbe alimentato, anziché mortificarlo, il suo talento geniale, il suo culto della poesia come bellezza e verità: “*Sero te amavi, Pulchritudo tam antiqua et tam nova! Sero te amavi!*”¹¹⁴. La sua devozione assoluta al bello non si esaurì nella vasta produzione letteraria, ma ne superò i confini per estendersi alla politica, al culto dell'ineffabile¹¹⁵, alla propaganda, alla mitologia celtica e alle tradizioni popolari che diedero il nome ad un'opera, *The Celtic Twilight*, e ad un'intera epoca. “The longer we think of Yeats, the more he narrows the gap which etymology has forced between mystery and mastery”¹¹⁶: se il giovane Yeats era un romantico sognatore e in quanto tale destinato ad una dolorosa *peripeteia*, non dobbiamo sottovalutare l'azione a tutto campo dell'attivista impegnato in una campagna davvero politica, nel senso originario del termine, a favore dell'intera comunità irlandese in cui “artist and poet, craftsman and day-labourer would accept a common design”¹¹⁷. La posizione di Yeats nello scenario irlandese alla fine del XIX secolo si rivelò assai complessa e contraddittoria. Il movimento da lui fondato si proponeva di ridare autenticità alla cultura nazionale recuperandone le radici linguistiche corrotte da secoli di dominio britannico. Tuttavia la sua famiglia era di origine inglese, la sua religione era quella protestante, la sua prima lingua era l'inglese, non l'irlandese, che comunque, al pari del greco, non imparò mai.

Mentre accettava la nomina a senatore dal governo dell'Irish Free state, condivideva le ansie dei gruppi protestanti in un'Irlanda a maggioranza cattolica. Il biografo ufficiale Roy F. Foster sottolinea che per questi motivi “he would be considered by many restrictive Irish revolutionaries as inauthentic”, ma, nonostante questi presupposti, “his great achievement was from this marginalized and literary unpopular base to emerge as the voice of a new nascent Irish culture”¹¹⁸.

114W.B.Yeats, *Ireland and the Arts*, op. cit., p. 153.

115Fin dall'età giovanile Yeats fu appassionato di scienze occulte. Nel 1887 frequentò la casa londinese di Madame Blavatsky, dedita all'occultismo e fondatrice della Theosophical Society. Nel 1914 a Parigi conobbe dei sensitivi e partecipò a sedute spiritiche, cfr. S.Heaney, “All Ireland's Bard”, *The Atlantic Monthly Company* 280, 1997.

116S.Heaney, *Preoccupations*, op. cit., p. 103.

117W.B.Yeats, *Autobiographies*, op. cit., pp. 193-4, citato da S.Heaney, *Preoccupations*, op. cit., p. 103.

118Contributo del Professor Roy F.Foster nella trasmissione radiofonica *Yeats and Heaney: A Terrible Beauty*, bbc radio4, trasmessa il 5 ottobre 2013, disponibile sul sito <http://www.bbc.co.uk/programmes/b03c241n> (ultimo accesso 21/10/2015).

Quando il sogno romantico del revival si rivelò per quello che era, un'utopia, Yeats aveva quasi cinquant'anni e appariva in pubblico per parlare *ex cathedra* in tono teatrale, affettato e arrogante¹¹⁹, infastidito dall'inerzia della classe media delle città cui egli stesso apparteneva e che, a suo dire, avrebbe dovuto assumere dopo quella economica, anche la guida culturale della nazione. Il *non serviam* dell'"arch-bard"¹²⁰ al filisteismo dei suoi connazionali fece eco a quello di Joyce che abbandonò Dublino e creò una maschera, Stephen Dedalus, per dare voce alla sua rivolta. Yeats, al contrario, rimase, ma si rinnovò, immaginò un nuovo se stesso, "a character who was almost as much a work of imagination as Stephen Dedalus"¹²¹. Si potrebbe dunque concludere che, seppur con modalità diverse, Joyce, Yeats e gli autori del revival preparano il terreno culturale per l'indipendenza del paese, costruendo un luogo immaginario in cui dare forma ed immortalità ai valori dell'Irlanda gaelica occidentale, "an elsewhere beyond the frontier of writing where the imagination presses back against the pressure of reality"¹²².

Fu ad ovest, alla parte del paese dove le tradizioni mitiche erano più radicate e si esprimevano in creazioni artistiche libere ed innovative, che Yeats guardò intorno al 1890 per realizzare la sua idea di rinascita culturale e questo mondo "fed the longings and hopes in the young poet and this world we can still sense in its lovely potency in the woods of Coole"¹²³. Tuttavia l'idea di una nuova avventura letteraria in cui le due tradizioni potessero riconoscersi e integrarsi fu minato dalla contraddizione che Roy F.Foster illustra con chiarezza: "the trouble with Yeats's position was that it was complex and conflicting from the very beginning. He was part of a movement that stressed that Irish authenticity was located in the gaelic tradition and in the Irish language, in the authentic prelapsarian Irishness which had been corrupted by years of British domination. But his own family

119Il cliché di uno Yeats altero e sprezzante è tuttavia smentito da Maud Gonne, attrice dell'Abbey Theatre, amica e poi amante del poeta, che ascoltiamo nella registrazione della trasmissione radiofonica succitata. A questo proposito Heaney scrive che l'atteggiamento in apparenza sfuggente di Yeats era in realtà "the social expression of that frame of mind which allowed the venturesomeness of a supernatural faith to co-exist with a rigorously sceptical attitude", S.Heaney, *The Redress of Poetry*, op. cit., p. 151.

120L'epiteto è attribuito dal professor Roy F. Foster, *The Apprentice Mage, W.B.Yeats: A Life*, vol. 1 1865-1914, Oxford University Press, Oxford 1997 e ripreso da Heaney nella recensione alla biografia stessa, cfr. S.Heaney, "All Ireland's Bard", op. cit., p.157.

121S.Heaney, *Preoccupations*, op. cit., p. 103.

122S.Heaney, *The Redress of Poetry*, op. cit., p. 190.

123Trasmissione radiofonica *Yeats and Heaney*.

descended from English settlers and the religion he was brought up in was the Protestant religion of the church of Ireland; he did not speak Irish, he lived between London and Ireland”¹²⁴.

Per queste incongruenze inerenti la sua biografia, i rivoluzionari irlandesi più intransigenti avrebbero potuto accusarlo di non essere autentico, ma Yeats ebbe ugualmente il coraggio di proporsi come poeta nazionale, espressione della rinascita irlandese che avrebbe attinto da tutti i filoni culturali, classico greco-romano, gaelico e anglo-sassone.

Nei primi anni del XX secolo il dilemma dell'affiliazione culturale era riemerso in maniera drammatica, avvelenando la vita pubblica e privata dei cittadini. Poichè queste tensioni erano ormai esplose, nei primi versi dell'opera dal titolo significativo *Responsibilities* del 1914 Yeats dichiarò di voler rappresentare entrambe le ideologie che stavano esacerbando i malesseri già presenti e che la politica non riusciva a placare. Egli si sentiva autorizzato dalla sua stessa biografia ad assumere il ruolo di “All Ireland's Bard”¹²⁵; tra i suoi antenati poteva infatti annoverare “not only a soldier who had fought for William of Orange at the Battle of the Boyne at the end of the seventeenth century but also a country scholar who was friends with the revolutionary Robert Emmet at the beginning of the nineteenth”¹²⁶. Inoltre, in qualità di autore del manifesto nazionalista *Cathleen Nì Houlihan*¹²⁷, inventore del “Celtic Twilight” e membro fondatore del teatro nazionale Abbey Theatre, Yeats “had long been creating a vision of Ireland as an independent cultural entity, a state of mind as much as a nation state, one founded on indigenous myths and attitudes and beliefs that pre-dated not only

124 Trasmissione radiofonica *Yeats and Heaney*.

125L'epiteto è attribuito da Heaney nella recensione alla biografia di Yeats scritta dal professor Roy F. Foster, *The Apprentice Mage, W.B. Yeats: A Life*, op. cit. La vita di Yeats è narrata dal punto di vista di uno storico revisionista che, ci avverte Heaney, proprio come il soggetto dell'opera, è stato al centro delle “culture wars”. Mentre gli storici nazionalisti leggono nella storia del paese il doveroso emergere dell'autentico spirito gaelico dopo una lunga subordinazione coloniale che aveva soppresso la lingua, la religione e l'autonomia di governo, i revisionisti valorizzano la coesistenza di elementi culturali diversi in vista di una possibile riconciliazione di tutte le tradizioni. Per approfondimenti si rimanda alla lettura di altre opere storiografiche di R.F.Foster: *Modern Ireland, 1600-1972*, Penguin, London 1989; *Paddy & Mr. Punch: Connections in Irish & English History*, Penguin, London 1994; *The Oxford History of Ireland*, Oxford University Press, Oxford 2001; *The Irish Story: Telling Tales and Making It Up in Ireland*, Penguin Press, London 2001; *Charles Stewart Parnell: The Man and His Family*, Faber & Faber, London 2010.

126S.Heaney, *All Ireland's Bard*, op. cit., p. 157.

127Heaney sottolinea l'influenza del dramma di Yeats sullo spirito nazionalistico degli irlandesi rammentando che gli spettatori uscivano dalla rappresentazione “inflamed with patriotism”, S.Heaney in D'O'Driscoll, *Stepping Stones*, op. cit., p. 47.

William of Orange but Saint Patrick himself”¹²⁸. Accanto allo sforzo per realizzare una *coincidentia oppositorum*, permaneva però in maniera latente la questione altamente divisiva del rapporto tra background religioso e appartenenza politica che non sempre trovavano un'espressione pacifica nelle dinamiche della vita sociale. Dopo il 1920, infatti, le tensioni riaffiorarono, scuotendo una nazione solo temporaneamente *pacata* che nella sua falange estrema tollerava la ribellione armata, mentre nella componente populista assimilava cattolicesimo e nazionalismo¹²⁹.

Il progressivo disincanto si tradusse, nel caso di Yeats, in un allontanamento definitivo dal movimento celtico e in un ripensamento radicale del *literatus* alla ricerca di “completeness”¹³⁰ e di una mitologia culturale che potesse tradurla in narrazione. Il nuovo ideale superava i limiti della nazione per acquisire un respiro sovranazionale: il recupero della “nature poetry” cara agli “old Fenians” della tradizione medievale doveva conciliarsi con l'arte degli “Olympians” greci e dei colleghi dell'Abbey Theatre. L'operazione di Yeats non si esaurì in un esperimento letterario, ma contemplò l'ambizione di un'Irlanda in cui i valori classici di energia ed ordine offrissero una rinnovata “vision of reality that is at once more demanding and more fulfilling”¹³¹. Egli definì quindi lo scopo del cittadino e del poeta irlandese in particolare: “there's a purpose set / Before the secret working mind: / Profane perfection of mankind”¹³². Affinchè l'Irlanda e il mondo raggiungessero la perfezione, la poesia avrebbe dovuto descrivere la realtà esaltandone la capacità metamorfica, “more than just a printout of the given circumstances of its time and place”¹³³. La

128 S. Heaney, “All Ireland's Bard”, *op. cit.*, p. 157.

129 Non si intende affrontare qui il tema della situazione politica dell'Irlanda nel difficile periodo dalla “Home Rule” alla “partition”. L'obiettivo è piuttosto quello di delineare il contesto culturale in cui Yeats elaborò un progetto sincretistico, poi ripreso da Heaney.

130 La completezza cui ambiva Yeats evoca i principi della filosofia scolastica elencati da san Tommaso: *ad pulchritudinem tria requiruntur: integritas, consonantia, claritas*. Nei versi finali di “The Tower” Yeats sembra aver raggiunto una forma di completezza culturale ed umana che gli consente di affrontare la prossimità della morte come semplice oscurità: “I have prepared my peace / with learned Italian things / And the proud stones of Greece”, “The Tower”, *op. cit.*, p. 168. Sono i classici a favorire il percorso che culmina nello zenit spirituale della pace. Alla domanda cruciale: “What has poetry taught you?” Heaney risponde ribadendo, secondo il principio di san Tommaso, che la poesia possiede una forza intrinseca proprio in virtù del suo essere pura invenzione, Heaney in D.O'Driscoll, *Stepping Stones*, *op. cit.*, p. 467.

131 S. Heaney, *Finders Keepers*, *op. cit.*, p. 355.

132 W.B. Yeats, “Under Ben Bulbin”, *The Collected Poems of W.B. Yeats*, *op. cit.*, p. 303.

133 S. Heaney, *Finders Keepers*, *op. cit.*, p. 356.

concezione del poeta come depositario di un “thesaurus of arcane information and speculation”¹³⁴, dotato del potere “to hold in a single thought reality and justice”¹³⁵, e dell'autorevolezza necessaria a proferire verità memorabili, era radicata da secoli in Irlanda, “an ocean that goes back a long way into Irish culture”¹³⁶. Nella terra dei “little people” -in cui peraltro l'eccentrico Yeats credeva-, degli eroi soprannaturali, delle presenze spettrali¹³⁷, il poeta non era solo un virtuoso della versificazione, ma un'autorità spirituale, il portavoce di un popolo, interprete del passato e ideatore di nuove visioni storiche, nonostante il mondo fosse sconvolto da guerre sanguinose. Le fiabe e i miti possono rivelare, nella prospettiva yeatsiana, gli elementi trascendenti e comuni di un popolo. Nel bagaglio mitico-fiabesco della “peasantry” e delle saghe celtiche Yeats ricercò i tratti dell'inconscio collettivo dell'Irlanda, una *veritas abscondita* eterna e trascendente, una ricerca che trovò nella poesia e nella visione le sue pratiche fondamentali¹³⁸.

Grazie all'impegno trentennale con l'Abbey Theatre, alle innumerevoli controversie, agli interventi pubblici “with seismic consequences”¹³⁹, al segno lasciato anche nel paesaggio irlandese con la torre di Ballylee e la pietra tombale di Drumcliff, l'esperienza complessiva di Yeats rappresenta un punto di partenza irrinunciabile per tutti i giovani poeti della nuova generazione, “the way he actively impinged and imposed himself on Irish life and Irish history; he cut a figure and made a spectacle of himself, very deliberately”¹⁴⁰. I versi di “Under Ben Bulbin”, il

134 S.Heaney, *The Redress of Poetry*, op. cit., p. 150.

135 Yeats citato da S.Heaney, *The Redress of Poetry*, op. cit., p.150.

136 Trasmissione radiofonica *Yeats and Heaney*.

137 Le romantiche fiabe agresti con protagonisti “leprechauns”, “banshees”, “fairies” ed altri membri del Sidhe (Little People) rappresentano un mondo altro che Yeats non cesserà mai di interrogare, cfr. K. Briggs, *A Dictionary of Fairies*, Routledge, New York 1976. Si può condividere la valutazione di Heaney secondo cui Yeats intendeva consapevolmente distinguersi dal razionalismo materialistico inglese dell'età vittoriana: “when [...] he sought a badge of identity for his own culture, something that would mark it off from the rest of the English-speaking world, he found this distinctive and sympathetic thing in the magical world view of the country people. It was a conscious counter-culture act”. E ancora: “Yeats and his friends embarked upon a deliberately counter-cultural movement to reinstate the fairies, to make the world more magical than materialistic, and to elude the social and political interpretations of society in favour of a legendary and literary vision of race”, S.Heaney, *Preoccupations*, op. cit., p. 101; p. 135.

138 Il termine visione non allude a qualcosa di vago o ineffabile. Al contrario Yeats intende favorire un contatto diretto tra il lettore e la realtà contemporanea, recuperando quel passato che meglio lo predispone al futuro “as if a blindfold had been removed and the familiar began to reapproach from a new, revealing angle and distance”, S.Heaney, “Introduction”, *The Odyssey*, op. cit., p. XVIII.

139 S.Heaney, *The Redress of Poetry*, op. cit., p. 7.

140 Heaney in D.O'Driscoll, *Stepping Stones*, op. cit., p. 302.

componimento che prende il nome dal luogo dove Yeats programmò la propria sepoltura, contengono consigli *ex cathedra* ai suoi eredi che si traducono nel compito di portare avanti il suo “grand design”:

Irish poets, earn your trade,
Sing whatever is well made, [...]
Sing the peasantry, and then
Hard-riding country gentlemen,
The holiness of monks, [...]
Sing the lords and ladies gay
That were beaten into the clay
Through seven heroic centuries;
Cast your mind on other days
That we in coming days may be
Still the indomitable Irishry¹⁴¹(grassetto mio).

Nell'inconfondibile tono profetico e oracolare, l'“arcipoeta” indicò quello che Heaney più tardi definì “a working model of inclusive consciousness”¹⁴², dettato dal bisogno di recuperare il passato non per fini nostalgici, ma per ridisegnare il futuro. In una lirica composta nel 1937, due anni prima della morte, “The Municipal Gallery Revisited”, Yeats ricorda lo spirito che lo accomunò a Synge e Lady Gregory nella ricerca dell'essenza primigenia e archetipica del suo paese:

John Synge, I and Augusta Gregory, thought
All that we did, all that we said or sang
Must come from contact with the soil, from that
Contact everything **Antaeus-like** grew strong.
We three alone in modern times had brought
Everything down to that sole test again,
Dream of the noble and the beggar-man¹⁴³ (grassetto mio).

Nell'immagine del sogno comune del nobile e dello straccione emerge chiaramente l'idea della ripresa simbolica di un patrimonio mitico-fiabesco in grado di trascendere, in quanto precedente ad esse, le divisioni e unire gli Irlandesi in una condivisa identità. Si tratta perciò di un tentativo “to mould vast material into a single image”¹⁴⁴. Tuttavia, nelle sue espressioni meno riuscite, il revival

141W.B.Yeats, “Under Ben Bulbin”, *op. cit.*, pp. 303-4.

142S.Heaney, *The Redress of Poetry*, *op. cit.*, p. 8, sulle orme di Blake che in *The Marriage of Heaven and Hell* dichiara “without contraries there is no progression” (disponibile sul sito www.gutenberg.org/files/45315/45315-h/45315-h.htm, ultimo accesso: 10/03/2015) e di Yeats che, in *Autobiographies*, esprime la medesima idea: “all creation is from conflict”, W.B. Yeats, *Autobiographies*, *op. cit.*, p. 576.

143W.B.Yeats, “The Municipal Gallery Revisited”, *op. cit.*, p. 277.

144W.B.Yeats, *Essays and Introductions*, Macmillan, London 1961, p. 354. Si vedano le poesie intitolate ad Anteo nel capitolo “In Difesa della poesia” note 74 e 78.

si tradusse in un romanticismo intimistico che alimentò critiche di sciovinismo. Il letterato e senatore Daniel Corkery, ad esempio, non perdonò a Yeats di essersi progressivamente allontanato dai miti dell'Irlanda gaelica per dedicarsi a temi di respiro universale¹⁴⁵.

Heaney, al contrario, non sottovaluta la fase revivalista guidata da Yeats, anzi riconosce il fondamentale valore storico dello sforzo di de-anglicizzazione dell'isola e di ri-valutazione della letteratura nativa e del “patois” irlandese¹⁴⁶. Egli ritiene che nello scontro interculturale in atto non si debba procedere *per via negationis*, bensì con una *pars construens* in grado di ricomporre polarità antinomiche e unire in sé il mito antico e l'ambiente rurale: questa la peculiare cifra della scrittura di Heaney, nella quale la tensione tra la liricità simbolica del linguaggio e la gergalità del gaelico irlandese trovano la più alta armonizzazione letteraria. “For generations-[...]it seems that there was always going to be a conflict between pietas and modernity”¹⁴⁷: l'articolata stratificazione della tradizione culturale irlandese andava invece

145Daniel Corkery sostenne il nazionalismo della cosiddetta “Irish-Ireland” e criticò aspramente il “west-Britonism” di certi esponenti del revival. Questo termine dispregiativo si riferiva alle presunte simpatie filo-britanniche di alcuni intellettuali irlandesi. Anche Joyce fece uso dell'epiteto nella novella “The Dead” dove Gabriel Conroy viene ripetutamente accusato dall'integralista Miss Ivors di essere troppo tiepidamente nazionalista, cfr. “The Dead”, *Dubliners*, Grafton Books, Dublin 1990, p. 214 e p. 216. Nella sua opera *Hidden Ireland* del 1924 Corkery dimostrava la sopravvivenza della tradizione bardica del “fili” nella contea di Munster e avvertiva della necessità di mantenere la cultura delle “courts of poetry” (“cúirt éigse”). La consuetudine degli incontri tra poeti, anche se a carattere privato piuttosto che in una canonica scuola di poesia, fu ripreso intorno al 1965 a Belfast dal professor Philip Hobsbaum che ogni lunedì sera ospitava nel suo appartamento di Fitzwilliam Street giovani talenti, tra cui Heaney, che formarono il laboratorio poetico denominato “The Group”. Heaney attribuisce ad Hobsbaum il merito di “give a generation a sense of themselves, in two ways: it allowed us to get to grips with one another within the group, [...] and it allowed a small public to think of us as The Group”, S.Heaney, *Preoccupations*, op. cit., p. 29. Quando il professor Hobsbaum si trasferì a Glasgow nel 1966, i giovani poeti continuarono ad incontrarsi prima al Dipartimento di Inglese della Queen's, poi nella saletta del pub “The Four in Hand” in Lisburn Road ed infine a casa di Heaney al numero 16 di Ashley Avenue, anche se a quel punto il clima politico era mutato e i dissidi stavano per degenerare in conflitto armato: “by then the curtain was about to rise on the larger drama of our politics and the writers were to find themselves in a play within the play”, *ibid.*, p. 30. Le copie originali dei “Group sheets” della “Hobsbaum Collection” sono conservate presso The Special Collections Department nella biblioteca Robert W. Woodruff della Emory University e presso la biblioteca della Queen's University. Due dei “Group Sheets” appartengono invece a collezioni private. I pamphlets sono disponibili in versione elettronica sul sito <http://findingaids.library.emory.edu/documents/longley744/series8/> (ultimo accesso: 14/10/2013). Inizialmente visto come un luogo d'incontro fra le esperienze estetiche di Dublino, Londra e Belfast, The Group contribuì a configurare il Nord Irlanda come un corridoio culturale in cui Irlanda, Inghilterra e resto del mondo potessero confrontarsi.

146Heaney evidenzia quanto Yeats abbia influenzato i poeti irlandesi del XX secolo, anche nel suo sforzo “to weave an always personal emotion into a general pattern of myth and symbol”. Oggi, afferma Heaney, “we are no longer innocent, we are no longer just parishioners of the local [...] when we look for the history of our sensibilities I am convinced [...] that it is to what he [Yeats] called the stable element, the land itself, that we must look for continuity”, S.Heaney, *Preoccupations*, op. cit., pp. 148-149. La terra d'Irlanda va dunque valorizzata come “repository of history and continuity across time”, T.Docherty, “Ana-; or Postmodernism, Landscape, Seamus Heaney”, in ed. M.Allen, *Seamus Heaney*, New Casebooks-Macmillan, London 1997, p. 207.

147S.Heaney in D.O'Driscoll, *Stepping Stones*, op. cit., p. 315.

valorizzata come una ricchezza intrinseca dell'Irlanda anglofona moderna. Heaney è convinto che Yeats fu un poeta pubblico, politico, alla maniera del drammaturgo greco Sofocle: “Both of them are interested in the *polis*. Yeats isn't a factional political poet, even if he does represent a definite sector of Irish society and culture and has been castigated by Marxists for having that reactionary, aristocratic prejudice to his imagining. But the whole effort of the imagining is towards inclusiveness. Prefiguring a future. So yes, of course, he is a poet of immense political significance but I think of him as visionary rather than political”¹⁴⁸.

Heaney è consapevole delle polarità contrapposte che hanno segnato l'esperienza irlandese nel corso dei secoli, a volte producendo la sensazione di un declino, “Ireland dwindled”, o di sofferenza per un'occasione mancata “what might have been origin / We dissipated in news”¹⁴⁹, ma conferma la fiducia che quella terra possa “to hold firm / Only when we embraced it *in extremis*. / All I believe there happened there was vision”¹⁵⁰. È importante che l'amore fiducioso nel valore di ciò che è “indigenous *per se*” non sia degradato a mera enfasi nazionalista ma sia utilizzato per incoraggiare l'apertura verso la complessità e la definizione di “a salubrious political space”¹⁵¹.

Laddove la voce di Yeats era “grand and dramatic”, quella di un intellettuale urbano anglofono con “the aura of an Irish bard”, le cadenze di Heaney sono liriche, ctoniche, echeggiano il mondo rurale cattolico dove si è formato¹⁵². Nell'Irlanda moderna l'idea del ruolo pubblico del poeta reinventata da Yeats viene trasmessa a Heaney che però, a differenza del suo maestro, la subisce con riluttanza, consapevole di quale maestria sia necessaria per creare grande poesia sotto la pressione

148Heaney in H.Cole, “Seamus Heaney interviewed by Henry Cole”, *The Paris Review*, The Art of Poetry 75, 1994, <http://www.theparisreview.org/interviews/1217/the-art-of-poetry-no-75-seamus-heaney> (ultimo accesso: 22/10/2015).

149Allo stesso modo Yeats si domandava “What portion in the world can the artist have / Who has awakened from the common dream / But **dissipation** and despair?” (grassetto mio), W.B.Yeats, “Ego Dominus Tuus”, *op. cit.*, p. 135. Era il 1915: un anno prima dell’“Easter Rising” e della battaglia della Somme, due anni prima della rivoluzione russa e quattro anni prima della guerra irlandese per l'indipendenza. Il poeta visionario, convinto che “art is but a vision of reality”, aveva previsto che la natura apocalittica del momento storico avrebbe reso inevitabile la sofferenza propria e degli intellettuali d'Irlanda, S.Heaney, “Yeats' Nobility”, *Fortnight* 271, Supplement: Yeats, 1989, p. II.

150S.Heaney, “Wolfe Tone”, “The Mud Vision”, “The Disappearing Island”, *The Haw Lantern*, *op. cit.*, pp. 108, 118, 122.

151S.Heaney, *Crediting Poetry*, *op. cit.*

152Qualcuno sostiene che Yeats visse tutta la sua vita su di un piedistallo; cfr. M. Mac Liammóir, E. Boland, *Yeats and his World*, Thames and Hudson, London 1976, p. 11; cfr. anche la trasmissione radiofonica succitata.

enorme di un'arena politica conflittuale, costretto talvolta a rifugiarsi in “some bullet-proof glass of the spirit, exclusive as Caesar in his tent, absorbed as a long-legged fly on the stream”¹⁵³. Heaney vede nel primo Yeats un sognatore rivoluzionario, visionario, uno sciamano¹⁵⁴, infaticabile interprete della cultura delle classi incolte, un idealista contraddittorio ma consapevole della “Janus-faced nature of the cultural heritage”¹⁵⁵, il fondatore di un movimento che intendeva “relocate cultural authority in a very Irish sense”¹⁵⁶. In realtà le inesauribili trame dell’“heritage” irlandese vantano anche una terza componente: quella di derivazione classica su cui sia Yeats che Heaney contano per la definizione di una identità aliena da inclinazioni nostalgiche o divisive, ma fondata su un processo “educative, historically sensitive and designed to be representative”¹⁵⁷.

In questo progetto, alla poesia spetta il compito ineludibile di essere protagonista nell'agone pubblico, di trovare “a way to be a makeweight in the unweighing of things”¹⁵⁸, seppure nel contesto culturale “muddied and bloodied”¹⁵⁹ in cui entrambi, Yeats e Heaney, levano la loro voce.

Heaney si sofferma a più riprese sul significato del termine latino *versus* che sottintende una contrapposizione, mentre la desinenza *-us*, “noi” in inglese, richiama alla necessaria condivisione di un impegno in vista di una svolta *-versus*, dal latino *vertere*, corrisponde all'inglese “turn”¹⁶⁰ - che salvaguardi il valore centrale di giustizia e verità, senza le quali la poesia non sarebbe che un vano esercizio stilistico. Questo traguardo non è utopistico se il mestiere del poeta si fonda sulla “cognizance” di tutta la poesia del passato come presupposto per il futuro. Poichè le opere moderne più originali spesso derivano da capolavori precedenti che per Heaney rappresentano preziosi

153S.Heaney, *Preoccupations*, op. cit., p.101. Heaney non esitò a riconoscere la funzione dell'opera di Yeats come “public monument”, S.Heaney, *The Government of the Tongue*, op. cit., p. 130.

154Le parole apologetiche di Heaney alludono ad un personaggio dotato di eccezionali poteri, un intermediario con il mondo trascendente, un guaritore che sfida e combatte la disintegrazione del suo mondo con i rituali della memoria e dell'immaginazione, S.Heaney, “Yeats' Nobility”, op. cit., p. III.

155R.Garratt, *Modern Irish Poetry. Tradition and Continuity from Yeats to Heaney*, University of California Press Ltd., Berkeley-Los Angeles 1989, p. 2.

156Contributo di Bernard O' Donoghue nella trasmissione radiofonica succitata.

157S.Dunn, “Multicultural Education in the North of Ireland”, *The Irish Review* 6, 1989, p. 36.

158S.Heaney in D.O'Driscoll, *Stepping Stones*, op. cit., p. 468.

159S.Heaney, “*Us as in Versus: Poetry and the World*”, in ed. R.Curtis, *When Hope and History Rhyme*, The NUI, Galway Millennium Lecture Series, Four Courts Press, Dublin 2002, p. 53. Basta un cenno al concetto del *vertere* latino e alla poetica oraziana del fare proprio un argomento già noto (Hor., *ars* 128 ss.).

160Heaney gioca sull'etimologia e sulla composizione della parola latina *versus*. La locuzione *us as in versus* gli consente di mettere insieme tutti i significati della traduzione inglese “turn”: svolta e giro, forma di un verso.

“coffers of pastness”¹⁶¹, il poeta “must keep his future-oriented intelligence fully informed by the steadfastness of his backward look [...]. Our cultural inheritance [...] is not a backlog but a launching pad, and the literature of the past is full of creative potential”¹⁶².

Per avvalorare la sua tesi, Heaney sottolinea l'affinità tra Virgilio e il maestro greco Omero e successivamente tra Dante e il vate di Andes: esiste un filo sotterraneo che, attraverso il linguaggio, collega le opere del passato a quelle moderne e che il lettore/ascoltatore deve percepire dapprima attraverso l'udito, poi attraverso le sue “cultural antennae”¹⁶³. Questo *point de repère* potrebbe essere simbolicamente definito “a sounding line” oppure “an evolutionary tree of consciousness”¹⁶⁴ che mette in contatto idealmente, tra gli altri, due pietre miliari della tradizione europea: la quarta egloga di Virgilio e la Bibbia. La prima introdusse l'assoluta novità di una profezia carica di speranza, non apocalittica e la seconda nel libro di Isaia, 8, 13-15, annunciò la venuta del redentore. Heaney decide di contribuire al genere della poesia messianica dopo la firma del “Good Friday Agreement” che, analogamente alla vittoria del triumvirato a Filippi, alimentò in Irlanda del Nord un clima di speranza in tutto simile al *pacatum orbem* romano.

Nella “Bann Valley Eclogue”¹⁶⁵, Heaney e Virgilio, poeti figli di contadini, si parlano attraverso due millenni. Per quanto profondi siano in noi i segni di un passato di discordia, dice il maestro all'epigone irlandese, essi nulla potranno di fronte al flusso dirompente della vita: “Earth mark, birth mark, mould like the bloodied mould / on Romulus's ditch-back. But when the waters break / Bann's stream will overflow, the old markings / Will avail no more to keep east bank from west”. Heaney gli fa eco dapprima con titubanza: “*Pacatum orbem*: your words are too much nearly. / Even 'orb' by itself”, poi con maggiore convinzione condivide la profezia “And then [...] /

161S. Heaney in H.Cole, *op. cit.*

162S.Heaney, “*Us as in Versus*. Poetry and the World”, *op. cit.*, p. 53.

163*Ibid.*, p. 54. Allo stesso modo il primo verso della poesia “The Lake of Innisfree” di Yeats -“I will arise and go now and go to Innisfree”- richiama la parabola del figliol prodigo nel Nuovo Testamento -“I will arise and go to my father's house”. Il fatto che questa eco sia intenzionale o casuale è, ci insegna Heaney, del tutto irrilevante, mentre ciò che importa è la presenza di intertesti che si sovrappongono e interagiscono a costituire una trama inestricabile.

164*Ibid.*, p. 54.

165S.Heaney, “Bann Valley Eclogue”, *Electric Light*, Faber & Faber, London 2001, pp. 11-12. Non si vuole qui approfondire il tema del rapporto tra Heaney e il suo “hedge-school master Virgil”, ma sottolineare la continuità tra classicità e modernità in un flusso eracliteo di immagini ed eventi.

A firstness steadied, a lastness, a born awareness / As name dawned into knowledge: I saw the orb”.

Soprattutto nei paesi ridotti a “warring fiefdoms”¹⁶⁶, il Nord Irlanda di Heaney e John Hewitt¹⁶⁷ o la Polonia di Zbigniew Herbert, e più genericamente in ogni contesto repressivo, i classici offrono ad artisti e intellettuali quella “stability of truth”¹⁶⁸ che favorisce il dialogo fra il mondo oggettivo dei fatti e quello interiore del pensiero, contrasta la violenza con la bellezza e la morte con la memoria, affinché ciò che rimane “when the dirty deeds of war are forgotten is the language that each forged into a weapon against oblivion”¹⁶⁹. Sono proprio il linguaggio e la storia a rappresentare gli elementi fondanti dello *status* presente dell'uomo, frutto di un passato inteso non in senso strettamente temporale-cronologico, ma piuttosto come “a dream-time, a before-hand, a long ago” che, imposto o scelto, induce un atteggiamento di apertura, un “redemptive mood”¹⁷⁰.

È con questa sensibilità che Heaney, dopo Yeats, attinge da un lato dal patrimonio culturale nativo, dall'altro dai classici greci e latini, in quanto “those deposits do promote a quickening and a challenge. I’m not going to say a transcendent Europe of value, but the possibility of a hopeful, other, renewable, non-utilitarian, joyful spirit of being. Those promises, hopes and invitations reside in the Graeco-Roman-Judaic heritage”¹⁷¹. Heaney, come Yeats, non è insensibile al fascino della mitologia greca e avverte un’affinità tra le leggende dell’antica Irlanda¹⁷² e quelle tramandate dai

166D.Kiberd, *op. cit.*, p. 9. Kiberd sostiene che agli occhi degli inglesi l'Irlanda non esisteva, in quanto appariva suddivisa in piccoli feudi incapaci di aggregarsi per formare un'entità politica unica. Essi si sentirono perciò autorizzati ad invaderla per darle un governo centralizzato e un'identità nazionale. Da questa “mission” nacquero stereotipi che perdurarono per secoli e tuttora resistono.

167Heaney spiega come, ispirandosi ai classici, John Hewitt sia riuscito nella poesia “The Colony” a ricomporre il puzzle delle sue personali contraddizioni di protestante filo-britannico attento alle condizioni della minoranza cattolica. Hewitt vi assume la maschera del colonizzatore romano che, rimasto in una provincia dell'impero dopo la partenza delle legioni, simpatizza con gli oppressi ma conferma il suo diritto ad abitare quella terra confiscata. L'analogia fornisce al poeta uno strumento interpretativo della realtà, utile non soltanto a lui stesso, ma anche ai suoi lettori, cfr. S.Heaney, “*Us as in Versus*”, *op. cit.*, pp. 63-64.

168Ibid., p. 63.

169Trasmissione radiofonica succitata.

170S.Heaney, “The Sense of the Past”, *op. cit.*, p. 5.

171Intervista del 1995 di Richard Kearney a Heaney, citata da E.O'Brien, “Creating Irelands of the Mind”, *The Liffey Press*, Dublin 2002, p. 187.

172Il folclore irlandese appartiene alla categoria del “marvellous”, dell’“absolutely imagined” che Heaney ritiene a rischio in un contesto, quello nord irlandese, in cui di norma è sempre il “murderous” a prevalere. Uno dei “diamond absolutes” del folclore è la leggenda di san Kevin che è utile qui riassumere in quanto esemplifica, agli occhi di Heaney, una volontà di negoziazione e ricomposizione delle antinomie. A Glendalough nella contea di Wicklow il monaco Kevin sta pregando in ginocchio con le braccia allargate a croce quando un corvo si posa su un braccio, vi costruisce un nido in cui depone le sue uova, come fosse il ramo di un albero. Il monaco, sopraffatto dalla pietà per quella creatura di Dio cui deve amore, rimane immobile per settimane, fino a che i piccoli sono in grado di volare. È una storia “true to life if subversive of common sense, at the intersection of natural process and the glimpsed ideal,

maestri greci: “There's a clannish energy about the classical and pre-classical Greeks that feels familiar. I've a notion that the Irish word *fleadh* would cover what happened on many of their calendar days better than the word “festival”.[...] It's the vitality of the ritual and romance at ground level that attracts me as much as the big earth-moving machinery of the literature and the myths”¹⁷³. Quando nel corso di un'intervista Dennis O'Driscoll gli chiede se teme che le allusioni classiche nelle poesie possano valergli un'accusa di elitismo, Heaney spiega che non si tratta di “reference”, ma piuttosto di *res*, delle cose in se stesse, infatti le reminiscenze latine, greche o celtiche non sono funzionali a dimostrare da quale parte il poeta si schieri nelle “culture wars”, ma a confermare che la poesia “inheres in other poetry, and to that extent it is literary [...] it is a category of knowledge, of reality, of human understanding, of durable value”¹⁷⁴. Il lascito yeatsiano non si esaurisce nell'esortazione esplicita di “Under Ben Bulbin” a creare una *liaison* con il passato

at one and the same time a signpost and a reminder”. Si tratta di una leggenda popolare irlandese, ma per Heaney potrebbe essere africana o indiana e il suo valore universale deriva proprio dalle caratteristiche della cultura che l'ha prodotta. Heaney non ama le moderne interpretazioni post-colonialiste che dipingerebbero il monaco Kevin come il prototipo dell'imperialista “buono”, tanto desideroso di un contatto con gli indigeni da appropriarsi dei loro racconti e rovinarne la primitiva innocenza. Heaney osserva ironicamente che la leggenda apparve nell'opera di Giraldus Cambrensis, uno dei normanni che nel XII secolo invasero l'isola e che cinque secoli più tardi Geoffrey Keating, storico di lingua irlandese, avrebbe definito “the bull of the herd of those who wrote the false history of Ireland”. Un esempio *ante litteram* di intersezione di culture, della “profane perfection” di Yeats. Il racconto della leggenda di Kevin non è finalizzato all'ennesima conferma di un passato di sfruttamento e di barbarie, ma si collega al ricordo di un bassorilievo in mostra in un piccolo museo di Sparta raffigurante un uccello appollaiato e un animale, entrambi colti in atteggiamento di concentrazione estatica di fronte ad un uomo, anch'egli assorto. In quel caso non si trattava di un'estasi religiosa, ma musicale e quell'uomo era Orfeo. Dell'immagine Heaney conserva il senso di “antiquity and durability”, ma ricorda anche le parole della didascalia: “Votive panel, possibly set up to Orpheus by local poet. Local work of the Hellenistic period”. Ciò che sembrava avere un significato locale, limitato nel tempo e nello spazio ha acquisito invece una forza simbolica universale in quanto “true to life”, cfr. S.Heaney, *Crediting Poetry*, op. cit. Heaney dice di aver provato la stessa emozione di fronte alla riproduzione della “Gold Boat”, uno degli oggetti d'oro recuperati nella contea nativa di Derry e in mostra al National Museum di Dublino con il nome “Brighter Hoard”: “Sensitivity to the past contributes to our life.[...] It is a fundamental human gift that is potentially as life-enhancing and civilising as our gift for love. [...] the sense of the past constitutes [...] a primary law of our nature”, S.Heaney, “The Sense of the Past”, op. cit., p. 5. La nave d'oro, raffigurata in copertina nell'edizione americana della raccolta *Seeing Things*, è il simbolo del legame con i nostri antenati. La passione di Heaney per i musei si fonda sull'etimologia del termine, dal greco *moÿsa*, ovvero musa. Si trattava, dunque, nell'antichità, del luogo sacro alle muse. Heaney nutre la convinzione che il museo non sia un deposito passivo, deputato solo alla conservazione, ma uno spazio attivo, dialogante con l'esterno e, in quanto tale, inesauribile fonte di ispirazione. Anche in questo caso è rilevante l'etimologia del termine dialogare: dal greco *dialegomai*, dove il prefisso *dia*, *δια*, significa attraverso, contro, a causa di, e il verbo *lego*, *λεγο*, significa parlare. Il confronto di opposte visioni è possibile all'interno di un contesto che le ospiti entrambe, quello che Heaney chiama “field of force”, *Preoccupations*, op. cit., p. 132. Si veda capitolo “In Difesa della poesia” n. 11.

173 Heaney in D.O'Driscoll, *Stepping Stones*, op. cit., p. 294. Heaney racconta che l'amore per la cultura greca, nato ai tempi della scuola di Anahorish, ha ricevuto nuovo vigore dopo l'incontro ad Harvard con il traduttore americano Robert Fitzgerald e dopo la lettura dell'opera di William K.Guthrie, *The Greeks and Their Gods*, (Beacon Press, Boston 1951).

174 Heaney in D.O'Driscoll, *Stepping Stones*, op. cit., p. 295.

letterario, ma include l'immagine suggestiva, anche se non originale, dell'ape e dell'alveare come simboli di una comunità armoniosa capace di resistere alla morte e di dare nutrimento: il ritornello "honey-bees, Come build in the empty house of the stare"¹⁷⁵ è percepito da Heaney "as tender-minded towards life itself as St. Kevin was and as tough-minded about what happens in and to life as Homer"¹⁷⁶. Come Yeats, Heaney associa alla contemplazione amara della brutalità dell'uomo in conflitto, descritta anche da Omero, l'invito a riscattare o forse a redimere la terra insanguinata da odi vacui costruendo intorno ai pilastri "house" e "build", con i materiali del passato, un nido, un alveare. I poeti, artefici di quest'architettura di "opposing forces, in equilibrium"¹⁷⁷ che è la creazione poetica, potranno "riparare" il presente solo utilizzando le vestigia del passato e i loro avi. In questo percorso, la ricerca nella tradizione folclorica d'Irlanda si accompagna ad una vocazione nietzschianamente inattuale¹⁷⁸: ritenere che il passato costituisca l'imprescindibile punto di partenza per la costruzione di ogni futuribile. Allo scopo di spiegare le sue frequenti rivisitazioni dei classici, Heaney ricorre a citazioni da Calvino: "the classics are the books that come down to us bearing the traces of readings previous to ours, and bringing in their wake the traces they themselves left on the culture or cultures they have passed through"¹⁷⁹. Le versioni moderne diventano dunque parte integrante delle opere classiche che, come direbbe Derrida, recano le tracce di nuove letture suggerite dall'*ethos* dei tempi e dal cambiamento delle condizioni sociali, politiche e storiche. La coscienza dei contemporanei, continua il poeta, ha bisogno di coordinate, "ways of locating ourselves in cultural as well as geographical space"¹⁸⁰, punti di riferimento costanti perchè vivono in

175 W.B. Yeats, "Meditations in Time of Civil War", *op. cit.*, p. 173.

176 S. Heaney, *Crediting Poetry*, *op. cit.*

177 S. Heaney, *Government of the Tongue*, *op. cit.*, p. 77.

178 C. Catà, *Before Ireland was made. Il Nazionalismo Neoplatonico di William Butler Yeats*, *op. cit.*, si veda n. 97.

179 Calvino citato da Heaney in "Title Deeds: Translating a Classic", *Proceedings of the American Philosophical Society* 148, 2004, p. 413. Questa capacità di far rivivere i testi antichi ri-creandoli è una delle motivazioni addotte dal comitato di Stoccolma per il conferimento del premio Nobel nel 1995: "for works of lyrical beauty and ethical depth, which exalt everyday miracles and the living past", disponibile sul sito www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1995 (ultimo accesso: 12/04/2015).

180 S. Heaney, "Title Deeds: Translating a Classic", *op. cit.*, p. 415. La traduzione realizzata da Heaney del poema irlandese del 1780 *Cúirt An Mheán Oíche* (*The Midnight Court*) esemplifica in maniera emblematica l'intreccio fra fonti classiche e presente storico. Nell'introduzione scrive che l'opera di Brian Merriman ha evocato il ricordo della storia di Orfeo ed Euridice così come Ovidio l'aveva resa in poesia: *The Midnight Court* "took on a new resonance when read within the acoustic of the classical myth". Fu così che concepì l'idea "of juxtaposing the Irish poem with the relevant passages from Ovid's *Metamorphoses*", S. Heaney, *The Midnight Verdict*, The Gallery Press, Loughcrew

un eterno presente, in una dimensione metafisica che, per così dire, trascende il tempo e lo spazio.

L'origine nord irlandese non è necessariamente uno svantaggio se la si vede come “a bridgehead into reality” e un baluardo da salvaguardare perchè impedisce le interferenze della politica nel terreno dell'immaginazione, senza tuttavia erigere barricate in sua difesa. Si potrebbe dire che il talento di Heaney si traduce nella capacità di “inscrivere” la coscienza storica nel presente senza che questa si tramuti in un fardello inerte. Essa funziona piuttosto come filtro (“a lens of comprehension”) che permette di dare una veste lirica all'attualità storica e, al contempo, di superare ristretti confini temporali e spaziali¹⁸¹.

Il trasferimento prima a Wicklow poi a Dublino consente al poeta di godere di una patria elettiva complementare a quella reale, mentre i lunghi periodi trascorsi negli Stati Uniti e a Oxford favoriscono una prospettiva critica sulla britannicità atipica del Nord Irlanda. Heaney sente la necessità di tradurre graficamente la sua idea di pluralismo culturale ed elabora per questo la figura del *quincunx*¹⁸², solo un tentativo, a suo dire, di riallineare frontiere geografiche e artistiche, “an attempt to sketch the shape of an integrated literary tradition”. Lo schema prevede cinque torri disposte a forma di diamante. La prima al centro, rotonda, rappresenta l’“Irelandness”, l'irlandesità primitiva. A sud sorge “Kilcolman Castle”, la torre di Edmund Spenser, simbolo della conquista inglese e dell'anglicizzazione linguistica, culturale e istituzionale dell'isola. A ovest si erge “Thoor Ballylee”, la torre normanna abitata da Yeats, emblema del suo progetto culturale di recupero dei valori spirituali e di quella magica visione del mondo che l'esercito e la lingua inglese hanno annientato. La quarta torre, ad est, è la “Martello Tower” di Joyce nella baia di Dublino, ambientazione del primo capitolo di *Ulysses* e simbolo della volontà dichiarata di “Hellenize the island” ampiamente dimostrata dalla creazione di un protagonista “greeker than the Greeks”. Nella

1993, p. 11. Il trittico di Heaney mostra come l'interazione fra mito greco e leggende irlandesi rimandi all'idea di arte come “field of force”, un *locus* semiotico in grado di contenere contemporaneamente elementi antitetici e complementari.

181A questo proposito la Carruth sostiene che nelle ultime opere la tensione lirica “speaks to and partly counters local experiences of a rapidly changing yet imperiled environment”, A.Carruth, “On Bog Lands and Digital Markets: Seamus Heaney's Recent Poetry”, *Pacific Coast Philology* 46, 2011, p. 242.

182Verg., *georgiche* 2, 276.

sua complessa costruzione Joyce prevede che alla cacciata dei dominatori inglesi, colpevoli anche di averlo emarginato, segua l'elaborazione di un nuovo apparato di corrispondenze omeriche, e della scolastica dantesca, affinché una visione mediterranea o europea del mondo, di ispirazione classica, sostituisca la tradizione protestante anglocentrica.

Ricapitoliamo per chiarezza. La torre del conquistatore Spenser si affaccia sul bastione della mitologia irlandese, sul suo filocattolicesimo, ne vede la barbarie e l'arretratezza. Quella di Yeats dà anch'essa sulla torre irlandese ma intravede una possibile “unity of being”, una rinnovata nazione irlandese rafforzata dalla riappropriazione del patrimonio culturale gaelico. La roccaforte di Joyce la interpreta come simbolo archetipico, un *omphalós*, il centro di un nuovo ordine. A nord si staglia il sito di Carrickfergus Castle dove William of Orange sbarcò per la sua campagna di consolidamento del dominio protestante e l'esercito britannico lasciò stabilmente una guarnigione. Da qui l'Irlanda, scrive MacNeice citato da Heaney, “keeps ringing like a bell / In an underwater belfry”. Nel disegno di Heaney MacNeice stesso incarna un auspicato “commonwealth of culture”: risiede in Inghilterra come Spenser, ha legami affettivi ancestrali con l'Irlanda come Yeats (più precisamente con il Connemara) e possiede come Joyce una mentalità europea. MacNeice è un protestante irlandese con tendenze anglocentriche, fedele alle sue origini nord irlandesi, legato affettivamente all'Irlanda, ma con “Anglocentric attitudes”¹⁸³. Non esiste ancora, ammette amaramente Heaney, una struttura istituzionale che traduca in pratica politica questo diagramma poetico, ma MacNeice testimonia la speranza di un ordine tollerante delle differenze e suscettibile delle metamorfosi che la pluralità delle sue anime, irlandese, britannica, europea, universale, umana, rende possibile.

La strada verso una fusione di tendenze culturali e artistiche diverse, seppur ardua, è percorribile perché, come scrive il poeta, “Whatever is given / Can always be reimagined, however four-square, / Plank-thick, hull-stupid and out of its time / It appears to be”¹⁸⁴.

183S.Heaney, *The Redress of Poetry*, op. cit., p. 200.

184S. Heaney, “The Settle Bed”, *Seeing Things*, Faber & Faber, London 1991, p. 31.

CAPITOLO II

In difesa della poesia

“Peace on earth, men of good will, all that //
Holds good as long as the balance holds,
The scales ride steady and the angels' strain
Prolongs itself at an unearthly pitch”¹.

Nel corso della sua carriera Heaney esplora ampiamente il rapporto fra arte e vita, poesia e storia, alla ricerca di una “*via media*”² tra due verità antitetiche efficacemente esemplificate in queste parole: “In one sense the efficacy of poetry is nil – no lyric has ever stopped a tank. In another sense, it is unlimited”. Equivale, continua Heaney con un audace parallelo religioso, a scrivere sulla sabbia, “in the face of which accusers and accused are left speechless and renewed”³. Si rifa qui all'incontro di Gesù con un'adultera, come narrato nel vangelo secondo Giovanni. Intento a scrivere sulla sabbia, apparentemente incurante delle sollecitazioni di Scribi e Farisei che si aspettano da Lui parole di aspra condanna della donna, Gesù invita chi tra loro è senza macchia a iniziare la lapidazione. Nessuno osa farsi avanti. La peccatrice è dunque perdonata.

La parabola può, a giudizio di Heaney, “accendere una luce” sul significato della poesia che, al pari delle parole tracciate sulla sabbia, non promette soluzioni, né si propone come arbitro, ma, spiega il poeta, “holds attention for a space, functions not as a distraction but as pure

1 S.Heaney, “Weighing In”, *The Spirit Level*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1996, p. 22.

2 S.Heaney, *The Redress of Poetry*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1995, p. 15. La *via media* indicata dai classici è per il poeta “the line between exhaustion and unappeasability”, *ibid.*, p. 16. A proposito del controverso rapporto fra arte e vita, già nel 1980 Heaney identifica nelle parole pronunciate da Yeats un punto di partenza imprescindibile per qualunque esplorazione: “If we understand our own minds, and the things that are striving to utter themselves through our minds, we move others, not because we have understood or thought about those others, but because all life has the same root. Coventry Patmore has said, 'The end of art is peace', and the following of art is little different from the following of religion in the intense preoccupation it demands”, W.B.Yeats, *Samhain: An Occasional Review*, edited by W.B.Yeats, 1905, disponibile sul sito <https://archive.org/details/1905samhainocca00yeatuoft> (ultimo accesso 24/02/2015) e citato da Heaney nella prefazione a *Preoccupations*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1980. A conferma della stretta connessione fra scritti teorici e creazioni liriche, lo slogan di Patmore compare un anno prima in “The Harvest Bow” in riferimento sia al fiocco del titolo che all'arte: “the end of art is peace / Could be the motto of this frail device”, “The Harvest Bow”, *Field Work*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1979, p. 50.

3 S.Heaney, *The Government of the Tongue*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1988, p. 107. Il termine polisemico “tongue” rimanda, per sineddoche, al linguaggio e all'immaginazione poetica. Heaney ritiene che le poesie non abbiano il dovere etico “to stand between the goalposts of history and save all the balls that are flung at them [...] the sin-song is the poet's deliberate answer to the other destructive thing”, S.Heaney in H.Thomas, *Talking with Poets*, Handsel Books, New York 2002, pp. 46-7.

concentration”⁴, un punto focale che catalizza l'attenzione.

Quello della funzione della poesia, e dell'arte tutta, anche in relazione alle forze conflittuali che si contendono il “government of the tongue” e pretendono di controllare il lavoro degli artisti, è un tema di fondamentale rilevanza, soprattutto per un poeta nord irlandese che raggiunge l'apice del successo internazionale nel turbolento periodo dei “Troubles”. In un paese politicamente polarizzato soltanto un poeta insensibile, avverte Heaney, potrebbe non avvertire le pressioni e i condizionamenti delle parti in campo⁵. Inevitabili dunque gli interrogativi sul ruolo del poeta e sulle possibili ripercussioni sul suo lavoro.

Al fine di affrontare la complessa questione del rapporto poesia-società civile, mi propongo di mettere a confronto le riflessioni del poeta, in versi e in prosa, con le molteplici, seppur contraddittorie accuse di Platone al genere, condannato per la sua insignificanza e, al tempo stesso, paradossalmente, per la sua forza⁶. In considerazione del notevole numero di saggi, componimenti, interviste e recensioni che il poeta dedica a questo argomento in maniera più o meno diretta, ritengo utile operare una selezione e circoscrivere l'analisi alla silloge *The Spirit Level* (1996) e agli interventi pubblicati in *The Government of the Tongue* e *The Redress of Poetry*, datati rispettivamente 1988 e 1995. È in quei saggi che Heaney confuta la concezione platonica dell'arte e della letteratura⁷.

Se a prima vista gli scritti teorici risultano particolarmente significativi, scopriremo che le poesie contribuiscono in misura anche maggiore a far luce su questo tema controverso. Il poeta moderno è, afferma Heaney, una sorta di “Antigone of the imagination”⁸ perchè si dibatte tra due tensioni opposte: da una parte la fedeltà all'arte e con essa la necessità di rispettare i canoni formali

4 S.Heaney, *The Government of the Tongue*, op. cit., p. 108.

5 H.Cole, “Seamus Heaney interviewed by Henry Cole”, *The Paris Review*, The Art of Poetry 75, 1994, p. 12, disponibile sul sito <http://www.theparisreview.org/interviews/1217/the-art-of-poetry-no-75-seamus-heaney> (ultimo accesso: 21/11/2015).

6 Non intendo indagare in questo capitolo il concetto di “Irishness” e di appartenenza ad un luogo diviso che spesso condanna l'artista al ruolo di “inner émigré”. Heaney rifiuta di collocare la propria identità all'interno dei canoni etnici e religiosi di un gruppo. La connotazione nazionale, a suo dire, non deve porre limiti alla crescita individuale e collettiva per non trasformarsi in “a form of entrapment”, S.Heaney, *Finders Keepers*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2002, p. 128.

7 T.O'Leary, “Governing the Tongue: Heaney among the Philosophers”, *Textual Practice* 22, 2008, pp. 657-658.

8 S.Heaney, “The Peace of the Word”, *Sunday Times Culture Supplement*, 17th January 1999, p. 2.

e obbedire *in toto* alla “seductive muse”. D'altro canto l'artista non può rimanere sordo ai richiami del mondo esterno. Quello della poesia è, fra le arti letterarie, uno *status* speciale, atipico, che origina, secondo Heaney, dalla fiducia del pubblico nella potenzialità del genere, “a power to open unexpected and unedited communications between our nature and the nature of the reality we inhabit”⁹. Si delinea in questo modo l'identità della poesia come “field of force”¹⁰, lo spazio privilegiato per un confronto costante e aperto tra l'individuo e la realtà contingente. Il concetto non appartiene esclusivamente, in verità, al XX secolo. Tra i greci, afferma Heaney, era diffusa la convinzione che quando un poeta lirico parla, “it is a god that speaks”¹¹. La tensione tra esigenze apparentemente inconciliabili di ordine estetico e sociale (*delectare, docere, movere*) genera l'ansia che il poeta di Derry riconosce in se stesso, oltre che in molti artisti moderni e contemporanei, un'insicurezza che induce a cercare una via di fuga nel rigore stilistico: “in arrogating to oneself the right to take refuge in form, one is somehow denying the claims of the beggar at the gate”¹².

In un contesto conflittuale come quello nord irlandese, le linee di confine tra bene e male, giustizia e oppressione sono sfumate e talvolta irriconoscibili. Tutte le parti in causa avanzano legittime istanze e sono ugualmente responsabili di crimini atroci, nessuna voce moderata riesce a sovrastare il clamore degli attivisti. In questo *milieu* aspramente polarizzato la poesia è chiamata ad agire, ad intervenire. Heaney dissente dallo scetticismo che Auden esplicitò asserendo che “Ireland has her madness and her weather still / For poetry makes nothing happen”¹³.

Ben prima del poeta inglese fu Platone a denunciare l'inutilità e l'inefficacia della poesia. È dunque confutando la tesi del filosofo greco che Heaney prende il via per elaborare

9 S.Heaney, *The Government of the Tongue*, op. cit., p. 93.

10 S.Heaney, *Preoccupations*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1980, p. 56.

11 S.Heaney, *The Government of the Tongue*, op. cit., p. 93.

12 S.Heaney, *The Government of the Tongue*, op. cit., p. XXII. Heaney avverte il bisogno di placare “an abiding anxiety” che induce l'artista a ripiegare su esercizi di stile fine a se stessi, cfr. S.Heaney, *The Redress of Poetry*, op. cit. p. 5.

13 W.H.Auden, “In Memory of W.B.Yeats”, in W.H.Auden, *Selected Poems*, Faber & Faber, London 1979, p. 82. Nello stesso componimento Auden si rivolge allo spirito di Yeats affinché assicuri la sopravvivenza della poesia e ne favorisca l'azione trasformativa: “In the deserts of the heart / Let the healing fountain start. / In the prison of his days / Teach the free man how to praise”, *ibid.*, p. 82. I versi suonano, a giudizio di Heaney, come una sorta di sfida alla storia, sono carichi della forza espressiva di un'elegia, ma al tempo stesso evocano il coraggio di un grido di guerra contro chiunque voglia derubricare la poesia a mero ornamento, S.Heaney, “The Peace of the Word”, op. cit., p. 1.

un'epistemologia estetica fondata sul valore dell'arte come strumento utile alla comprensione della realtà, “a clarification of life, [...] a momentary stay against confusion”¹⁴. Se fin dalla sua genesi, continua il poeta, il componimento realizza la sintesi di impulso e azione, nella sua compiutezza esso prefigura un'armonia apollinea, “desired and not inexpensively achieved”¹⁵. In questo modo l'arte rimanda ad un equilibrio possibile al di fuori e oltre se stessa e si consacra come forma di espressione ideale, “not an inferior reflection of some ordained heavenly system, but a rehearsal of it in earthly terms”¹⁶. La riflessione sulla teoria platonica è incardinata nel concetto di “tongue”, ovvero lingua e, per sineddoche, immaginazione poetica e, meglio ancora, nella metafora della bacchetta del direttore d'orchestra. L'immagine è mutuata da *A Conversation with Dante* dove Mandelstam, poeta e dissidente russo molto apprezzato da Heaney, per celebrare il potere immaginifico dell'arte “as a shaping spirit which it is wrong to disobey”, si serve del parallelo con lo strumento che dirige gli orchestrali, non un accessorio superfluo, ma una “dancing chemical formula which integrates reactions perceptible to the ear”¹⁷. Heaney lamenta spesso le insistenti interferenze della politica che priva gli artisti dell'autonomia necessaria a mantenere la loro voce “ungoverned”. Commette un imperdonabile errore, a giudizio del poeta, chiunque ritenga la poesia secondaria alla fede religiosa, all'ordine pubblico e alla sicurezza nazionale. Mentre qualcuno la considera, nel migliore dei casi, un lusso, un “undirected hedonistic play of imagination”, altri la condannano come forma di eresia e di tradimento da censurare. Nelle repubbliche cosiddette “ideali” (e qui Heaney ascrive ironicamente alla categoria quelle sovietiche, il Vaticano e gli stati della “Bible belt”) il potere politico si aspetta che lo scrittore rinunci, ad esempio, ad essere dissacratorio e ardito per appoggiare senza condizioni la dottrina ufficiale, il sistema consolidato oppure la linea del partito di maggioranza. Soffermatosi su un'analisi della repressione delle libertà individuali operata dai regimi totalitari, Heaney conclude che ai poeti cosiddetti “ungoverned”

14 S.Heaney, *The Government of the Tongue*, op. cit., p. 93.

15 *Ibid.*, p. 94.

16 *Ibid.*, p. 94.

17 *Ibid.*, p. 95.

viene tacitamente affidato l'onore di rappresentare una forma di “governo alternativo”, una sorta di “governo in esilio”. Soprattutto in Irlanda, dove ogni espressione artistica è tradizionalmente caricata di connotazioni “terapeutiche”, la scrittura ha il compito sovversivo e irrinunciabile di “dire la verità”, di parlare con uguale forza suggestiva al pubblico contemporaneo e al “reader in posterity”¹⁸. È proprio in relazione all'esigenza di verità, sancita nel *dictum* oraziano del *proxima veris*¹⁹, della fedeltà al “plain sense of things”²⁰, che Heaney dissente da Platone.

Nel libro X del dialogo *Repubblica* Socrate, confrontandosi con Glaucone, si compiace dell'idea di bandire dalla città ideale in progettazione i poeti, e gli artisti tutti, in quanto imitatori di copie, autori di creazioni non vere²¹. Le opere prodotte sono simili alle immagini riflesse in uno specchio “gira[to] in ogni direzione”²². Nell'epistemologia platonica la realizzazione non è dunque una creazione *ex novo*, ma soltanto la riproduzione di una “forma” o “idea” che appartiene ad una dimensione altra. “L'arte dell'imitazione”, sostiene Platone, “è lontana di tre gradi dal vero” e coloro che la praticano, siano essi poeti, pittori o tragediografi, colgono soltanto la parvenza di ogni singolo oggetto, ma ne perdono inevitabilmente la complessità. Agli occhi del filosofo gli artisti sono “ciarlatani” presuntuosi che facilmente riescono ad ingannare gli ingenui, incapaci di distinguere tra scienza, ignoranza e imitazione²³. L'arte è, in sintesi, pura imitazione, una rappresentazione priva della concretezza e dell'efficacia del “fare”. Per avvalorare la sua tesi, Platone reca ad esempio l'opera del capostipite del genere tragico, Omero. L'aver trattato temi universalmente rilevanti quali la guerra, la strategia militare, l'amministrazione delle città e l'educazione dell'uomo, non rende Omero abile nelle attività che i suoi versi mirabilmente descrivono²⁴. Nessuna città, continua il filosofo nel suo *j'accuse*, è oggi meglio amministrata grazie

18 S.Heaney, *The Government of the Tongue*, op. cit., p. 97.

19 Hor., *ars*, 338.

20 S.Heaney, “Introduction”, *The Odyssey*, translated by Robert Fitzgerald, Everyman's Library, London 1992, p. XIX.

21 Platone, “Libro X”, *Repubblica*, 596e, trad. G.Caccia, Newton Compton, Roma 2011. Riprendendo il tema dei libri II e III, Platone opera qui la distinzione teoretica fra idee, oggetti sensibili e oggetti dell'arte. Il poeta e il pittore imitano i secondi, ovvero ciò che è come appare. La loro arte, imitazione dell'apparenza, è per questo tre volte lontana dalla realtà effettiva.

22 *Ibid.*, 596e.

23 *Ibid.*, 598b; 598d.

24 *Ibid.*, 599d; 600a. Tuttavia Platone riconosce il valore dell'opera di Omero, “poeta sommo” e “primo dei poeti tragici”, *ibid.*, 607a.

ad Omero e nessuna impresa militare fu combattuta sotto la sua guida (600a). Anche nella sfera privata l'opera del poeta risulta del tutto ininfluyente: non esiste traccia di uno stile di vita che si possa definire omerico, mentre Pitagora seppe ispirare un sistema di valori che ancora contraddistingue i suoi discepoli²⁵. Per bocca di Socrate Platone perora con forza la causa contro poeti e pittori, provetti imitatori di simulacri di una realtà di cui tuttavia non sanno riconoscere l'essenza²⁶. Come il pittore dipinge un soggetto senza averne diretta esperienza, così il poeta “colora con parole e frasi ogni singola arte senza intendersi d'altro che di imitazione”²⁷. Grazie ad una sapiente combinazione di metro, ritmo e armonia, le composizioni del rapsodo esercitano un forte potere incantatorio, ma, una volta spogliate dei colori della musica e ridotte a nude parole, appaiono per ciò che in verità sono: raffigurazioni scadenti, prive di *glamour*, in grado di attrarre soltanto il “volgo ignorante”²⁸. Fin qui Platone sembra suggerire che gli imitatori del vero, per quanto talentuosi e geniali, devono essere banditi dalla *polis* ideale per la loro inconsistenza.

L'idea dell'espulsione dei poeti può sembrare di primo acchito incomprensibile, ma, oltre alla contrapposizione epistemologica già illustrata tra il mondo inferiore delle esperienze sensibili e quello più elevato delle idee, Platone distingue la dimensione emozionale, pigra e vile, dell'anima da quella razionale e dunque nobile. In quanto frutto della parte peggiore dell'essere umano, in una città che pretenda di essere ben governata, la poesia non risulta semplicemente ininfluyente bensì pericolosa, nel suo compiacere le reazioni istintive e la fiducia nelle parvenze illusorie, distanti dal vero²⁹. A giudizio di Platone il poeta tragico usa le sue doti ipnotiche per corrompere la *psyché*, l'anima degli “uomini equilibrati”, di tutti quegli ascoltatori che, ad esempio, di fronte alla messa in scena di un lutto, perdono l'autocontrollo tipicamente virile per immedesimarsi nelle passioni sfrenate e abbandonarsi a reazioni inconsulte e volgari. Una volta eliminata la poesia, fonte primaria

25 Platone, *op. cit.*, 600b. La scuola pitagorica si distingueva soprattutto per il rigore delle prescrizioni alimentari e per il suo carattere elitario. Politicamente era vicina ai regimi aristocratici e questo fu la causa della sua persecuzione. Nel quarto secolo i pitagorici divennero fautori di una democrazia moderata e come tali furono spesso bersaglio dei poeti comici, cfr. Platone, *Repubblica*, *op. cit.*, p. 493 e Platone, *Dialoghi*, vol. II, Mondadori, Milano 2008, p. 433.

26 *Ibid.*, 600e.

27 *Ibid.*, 601a.

28 *Ibid.*, 602b.

29 *Ibid.*, 605c.

di piacere e sofferenza, nella città ideale potranno prevalere legge e ragione purché i *cives* sappiano resistere alla seduzione della poesia lirica ed epica³⁰.

La teoria di Platone dunque gravita intorno al tema annoso del rapporto tra verità e immagini. Null'altro che sbiadite riproduzioni di una realtà già di per sé corrotta, le poesie minacciano la stabilità della *polis* e ne minano le fondamenta. È al filosofo che spetta il compito oneroso quanto necessario di esercitare un rigoroso controllo delle arti ammesse nel nuovo stato. Appare tuttavia singolare che nelle speculazioni di Platone la filosofia incarni l'unica forma di conoscenza utile all'uomo e sia responsabile al tempo stesso di miti ingannevoli da contrapporre alle qualità “magiche” della poesia. Le argomentazioni recitate da Socrate come litanie costituiscono una sorta di antidoto all'incantesimo orfico. Si evidenzia in questo modo il *focus* della teoria platonica: la poesia non è inefficace e di conseguenza priva di valore. *Au contraire*, essa è tanto potente che la filosofia deve neutralizzarla adottando gli stessi strumenti, per così dire, magici e quindi irrazionali. La poesia, come tutte le arti mimetiche, facendo appello alle passioni istintive e contando sulla sua forza evocativa, diviene uno strumento potenzialmente pericoloso da sottoporre a limiti e controlli -Heaney usa a questo proposito il termine “govern”³¹. Tuttavia il filosofo, ammettendo di non essere immune al fascino dell'arte poetica, fa una concessione apparentemente contraddittoria: i poeti non verranno cacciati dalla città se potranno dimostrare l'utilità della loro arte per gli individui e le amministrazioni pubbliche³². In questo caso l'ordine precostituito sarebbe salvo.

Se osservate dal punto di vista del poeta, piuttosto che dalla prospettiva del filosofo-re, le argomentazioni di Platone presentano, come sottolinea O'Leary, almeno due punti deboli³³. In primo luogo la concezione della poesia come arte mimetica risulta limitante, così come inadeguata appare

30 Platone, *op. cit.*, 607a.

31 Heaney gioca sulla polisemia del titolo “*The Government of the Tongue*” che può intendersi come controllo sulla lingua da parte di un'autorità esterna, ad esempio politica, ma anche come potere dell'arte di influire sulla realtà e determinare il corso degli eventi. Il latino *gubernare*, dal quale il verbo “govern” deriva, è termine tecnico della navigazione, indica l'arte di reggere il timone di una nave e, metaforicamente, l'amministrazione pubblica. A proposito del potere seduttivo delle parole, nel saggio giovanile “*The Seductive Muse*” Heaney mette in guardia gli aspiranti poeti suoi coetanei contro il richiamo della “musa” che genera una “chronic diarrhoea of image and metre”, componimenti del tutto privi di valore, per lo più imitativi e sensuali, S.Heaney, “*The Seductive Muse*”, *Gorgon*, Hilary Term, 1961, p. 5.

32 Platone, *op. cit.*, 607d.

33 T.O'Leary, *op. cit.*, pp. 660-662.

la metafora esemplificativa dello specchio³⁴. Inoltre, la condanna etica della poesia, insieme con la volontà di sottoporla al “governo” della ragione, ne compromette il valore intrinseco, degradandola a strumento nelle mani di un'autorità. D'altro canto, sostiene Platone, se gli artisti si sottoponessero alla supervisione dei filosofi-re e componessero esclusivamente “inni agli dèi ed encomi in onore di uomini virtuosi”³⁵, la *polis* li accoglierebbe, riservando loro i giusti onori. Le opzioni illustrate, ugualmente inaccettabili per un artista responsabile, seppur non schierato, quale Heaney, influiscono pesantemente sulla secolare questione della “defence of poetry”³⁶.

È per questo che il poeta nord irlandese apre la raccolta di saggi *The Redress of Poetry* riconoscendo l'impulso, avvertito da molti artisti della parola, di difendere il valore dell'immaginazione poetica nella vita della comunità. Le creazioni artistiche, prefigurando mondi possibili, alternative e finanche utopie, attraggono in ugual misura governi legittimi e opposizioni rivoluzionarie. Tuttavia non solo ai contendenti sulla scena politica si possono addebitare, a giudizio di Heaney, pressioni e tentativi di manipolazione. Anche l'uomo comune ritiene che la poesia non possa limitarsi ad essere “an imagined response” a situazioni reali. Essa dovrebbe trasformarsi in “applied art, harnessed to movements which attempt to alleviate those conditions by direct action” e, in ultima istanza, asservirsi ai poteri forti³⁷.

In altre parole, in linea con i principi espressi da Platone, sostenere l'una o l'altra forza politica in campo sarebbe, almeno nelle intenzioni degli osservatori, la funzione primaria dell'arte nel caotico mondo moderno. Laddove Platone auspica che i poeti si limitino a celebrare gli dèi e i cittadini virtuosi, i contemporanei di Heaney sognano componimenti propagandistici a favore di una

34 Platone, *op. cit.*, 596e.

35 *Ibid.*, 607a.

36 Fin dall'antichità pensatori e artisti si sono dedicati a vario titolo all'apologia dell'arte poetica. Heaney cita l'impegno profuso in tal senso, in epoche molto diverse, da Sir Philip Sidney (1595) e Wallace Stevens, cfr. S.Heaney, *The Redress of Poetry*, *op. cit.*, p. 1. Nell'orazione in difesa del vecchio maestro Archia, Cicerone, sostenuto il valore legale della cittadinanza, introduce il concetto di *aequitas* secondo il quale i meriti poetici di Archia dovrebbero valergli in ogni caso il diritto di essere cittadino a prescindere da qualsiasi considerazione giuridica. Il discorso è in gran parte dedicato ad un'appassionata esaltazione della cultura, dell'arte e del concetto di *humanitas*. La letteratura e la poesia sono infatti l'essenza della *humanitas*, e ogni comunità dovrebbe accogliere un poeta con entusiasmo. Come diverse città greche si sono contese i natali di Omero, così Roma avrebbe dovuto essere onorata di dare la cittadinanza ad Archia, anche in considerazione del fatto che il poeta ne aveva cantato le glorie.

37 *Ibid.*, p. 2.

delle parti. Tuttavia, cogliendo a pieno la complessità e l'ambiguità delle speculazioni filosofiche, Heaney ipotizza che Platone avrebbe forse fatto un'eccezione per accogliere nella città-stato ideale un poeta impegnato nella difesa della *res publica*, l'autore di una "ideal poetry of reality"³⁸.

Commentando l'*opus* del polacco Zbigniew Herbert, Heaney traccia il profilo del poeta responsabile e asserisce con convinzione che la poesia deve fornire una risposta, anzi rappresenta essa stessa una risposta, formulata, però, "in its own language rather than in the language of the world that provokes it". Heaney mette in guardia da conclusioni semplicistiche: la risposta della poesia non coincide con il suo contenuto, ma si declina più incisivamente "in terms of metre and syntax, of tone and musical trueness". La creazione poetica possiede un valore intrinseco, del tutto indipendente dal tema che tratta e, anche quando riesce ad ottenere risultati concreti, la sua attenzione è concentrata in ugual misura su "supreme fictions as well as well as actual conditions"³⁹. L'artista non può, né deve adottare il linguaggio dei partiti. È l'immaginazione, infatti, la quintessenza dell'arte che crea -ricordiamo che il termine poesia deriva dal greco *poiein*, creare- "an interim space", dove le contraddizioni si ricompongono "beyond confusion"⁴⁰.

Nella visione di Heaney il poeta *par excellence* possiede le doti di Anteo, ma somiglia anche ad Atlante⁴¹. Rinvigorito dal contatto con la madre-terra, saldo nella propria difficile posizione, Anteo-Atlante, simbolo del poeta, si carica sulle spalle "the scope of human dignity and responsibility". I diversi passaggi – Heaney usa qui il termine "translations"⁴² (da *trans* - *fero*) – dalla terra al cielo e viceversa, lasciano intravedere la forza del personaggio mitico, oltre alla sua bellezza. Ogni dubbio sul valore dell'inumana fatica di Anteo svanisce allorché Heaney spiega

38 S.Heaney, *The Government of the Tongue*, op. cit., p. 69; p. 54; p. 97.

39 S.Heaney, *The Redress of Poetry*, op. cit., p. 25; p. 192.

40 "Responsible" non è inteso qui nell'accezione più comune, ma, dal latino *respondeo*, capace di fornire una risposta. Heaney stesso illustra questa connotazione, *The Redress of Poetry*, op. cit., pp. 190-1. Le preoccupazioni palesate in *Preoccupations* nel 1980 permangono nel 2002, quando Heaney conferma di essere ancora alla ricerca di risposte: "The essays [...] are held together by searches for answers to central preoccupying questions: How should a poet properly live and write? What is his relationship to be to his own voice, his own place, his literary heritage and his contemporary world?", S.Heaney, *Finders Keepers*, op. cit., p. X. È proprio l'interazione dialettica fra complessità storica ed esigenze estetiche a definire la cifra artistica e umana del poeta.

41 S.Heaney, *The Government of the Tongue*, op. cit., p. 70.

42 Putnam sottolinea la grande risonanza che Heaney attribuisce al termine "translation", inteso come "transference from one sphere to another", dalla morte alla vita, M.C.J.Putnam, "Virgil and Heaney: Route 110", *Arion* 19, 2012, p. 97.

magistralmente che lo scopo è “that of keeping a trustworthy poetic canopy, if not a perfect heaven, above our heads”⁴³. Alla condanna del filosofo classico e al ruolo marginale riservato alla creatività poetica nel suo disegno ontologico, il poeta contemporaneo oppone l'idea di un'arte indipendente, fedele solo a se stessa, in grado di interpretare le ansie del mondo e di rispondere alle critiche più aspre. Lo sforzo dell'artista nel *milieu* conflittuale del Nord Irlanda nel XX secolo è teso al ripristino dell'equilibrio compromesso, o perduto, attraverso la creazione di una “contro-realtà” immaginata ma non illusoria, perchè concepita “within the gravitational pull of the actual”⁴⁴.

Per paradosso la poesia, al pari delle arti creative tutte, si muove tra due verità contraddittorie: da un lato la consapevolezza che “the efficacy of poetry is nil”, dall'altro l'ammissione che il suo potere è, invece, “unlimited”⁴⁵.

È soprattutto, ripeto, nella silloge *The Spirit Level* che la ricerca di una *via media*, di uno spazio fluido e complesso destinato all'interazione dialettica tra poesia e realtà assume toni drammatici e al contempo ottimistici⁴⁶.

43 S.Heaney, *The Government of the Tongue*, op. cit., p. 70.

44 S.Heaney, *The Redress of Poetry*, op. cit., p. 3.

45 Si veda n. 4. Le poesie composte intorno al 1989 affrontano il tema centrale di “transforming of the given, [...] preferring the imagined over the endured, [...] seeing things”, S.Heaney, “*The Cure at Troy*: Production Notes in No Particular Order”, in ed. M.McDonald, J.M.Walton, *Amid Our Troubles. Irish Versions of Greek Tragedy*, Methuen, London 2002, p. 176. A questo proposito Heaney cita il paradigmatico “Squaring viii”, una parabola incentrata sul rapporto tra le asperità dell'*hic et nunc* quotidiano e una realtà altra che può essere soltanto immaginata. Raccolti in preghiera nell'oratorio, i monaci di Clonmacnoise assistono all'apparizione “meravigliosa” e del tutto credibile di un vascello fluttuante nell'aria, S.Heaney, “Squarings viii”, *Seeing Things*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1991, p. 62.

The annals say: when the monks of Clonmacnoise
Were all at prayers inside the oratory
A ship appeared above them in the air.

The anchor dragged along behind so deep
It hooked itself into the altar rails
And then, as the big hull rocked to a standstill,

A crewman shinned and grappled down the rope
And struggled to release it. But in vain.
'This man can't bear our life here and will drown,'

The abbot said, 'unless we help him.' So
They did, the freed ship sailed, and the man climbed back
Out of the marvellous as he had known it.

46 Al termine “ottimismo” Heaney preferisce, ripeto, il più cauto “speranza”. Nonostante la tregua proclamata dall'IRA il 31 agosto 1994, il poeta non si illude che le conflittualità nel suo paese d'origine siano terminate. La pace è ovunque una condizione precaria, sebbene “the cessation of violence is an opportunity to open a space”, *Finders Keepers*, op. cit., p. 50.

In “Weighing In”⁴⁷ il proteiforme peso da 56 libbre, se opportunamente controbilanciato, può trasformarsi in un oggetto tremulo e fluido “with give and take”. Qui il poeta-archeologo della lingua, “superb wordsmith”⁴⁸ attento alla semantica e all'etimologia, si sofferma su una complessa quanto raffinata indagine del termine polisemico che dà il titolo al componimento. Riporto il testo integralmente.

Weighing In

The 56 lb. weight. A solid iron
Unit of negation. Stamped and cast
With an inset, rung-thick, molded, short crossbar

For a handle. Squared-off and harmless-looking
Until you tried to lift it, then a socket-ripping,
Life-belittling force –

Gravity's black box, the immovable
Stamp and squat and square-root of dead weight.
Yet balance it

Against another one placed on a weighbridge –
On a well-adjusted, freshly greased weighbridge –
And everything trembled, flowed with ‘give and take’.

And this is all the good tidings amount to:
This principle of bearing, bearing up
And bearing out, just having to

Balance the intolerable in others
Against our own, having to abide
Whatever we settled for and settled into

Against our better judgment. Passive
Suffering makes the world go round.
Peace on earth, men of good will, all that

Holds good only as long as the balance holds,
The scales ride steady and the angels' strain
Prolongs itself at an unearthly pitch.

To refuse the other cheek. To cast the stone.

47 “Weighing In” apparve per la prima volta sul *Times Literary Supplement* il 17 gennaio 1992, un anno dopo l'uscita di *Seeing Things*, cfr. ed. B.O'Donoghue, *The Cambridge Companion to Seamus Heaney*, Cambridge University Press, Cambridge 2009, p. 30. Il tema del contrappeso, della necessità di valutare ogni aspetto di una controversia appare per la prima volta in “Exposure”. Lasciata Belfast, devastata dai “Troubles”, per il tranquillo cottage di Wicklow, il narratore riflette, “weighing and weighing / My responsible tristia”. Nella ripetizione del verbo si avverte l'esitazione del poeta che si interroga sulla propria identità: “I am neither interneer nor informer; / An inner émigré” sfuggito al massacro, impensierito dall'incognita del futuro, S.Heaney, “Exposure”, *North*, Faber & Faber, London 1975, pp. 67-8. Per un interessante parallelo tra “Exposure” e l'*Eneide* si veda M.F.Williams, “Seamus Heaney's 'Exposure' and Vergil's *Aeneid*”, *Classical and Modern Literature* 19, 1999, pp. 243-56.

48 M.C.J.Putnam, *op. cit.*, p. 90.

Not to do so some time, not to break with
 The obedient one you hurt yourself into
 Is to fall the hurt, the self, the ingrown rule.
 Prophecy who struck thee! When soldiers mocked
 Blindfolded Jesus and he didn't strike back
 They were neither shamed nor edified, although
 Something was made manifest – the power
 Of power not exercised, of hope inferred
 By the powerless forever. Still, for Jesus' sake,
 Do me a favour, would you, just this once?
 Prophecy, give scandal, cast the stone.
 Two sides to every question, yes, yes, yes...
 But every now and then, just weighing in
 Is what it must come down to, and without
 Any self-exculpation or self-pity.
 Alas, one night when follow-through was called for
 And a quick hit would have fairly rankled,
 You countered that it was my narrowness
 That kept me keen, so got a first submission.
 I held back when I should have drawn blood
 And that way (mea culpa) lost an edge.
 A deep mistaken chivalry, old friend.
 At this stage only foul play cleans the slate⁴⁹.

L'allusione al peso di un'argomentazione solida e razionale nel contesto di un confronto serrato si contrappone al riferimento più brutale alla misurazione del peso corporeo dei contendenti prima di un match. Di fronte all'alternativa se sferrare un colpo, “a quick hit”, trasgredendo la regola innata, “the ingrown rule”, oppure porgere cristianamente l'altra guancia, il poeta risponde con palese frustrazione: “Passive suffering makes the world go round”, e ancora “for Jesus' sake, / Do me a favour, would you, just this once? / Prophecy, give scandal, cast the stone”⁵⁰.

Heaney osa affermare che talvolta l'equilibrio può essere ristabilito soltanto rifiutando “the other cheek” e scagliando invece “la pietra”, perchè in un contesto compromesso “only foul play cleans the slate”⁵¹.

Pensando in retrospettiva al proprio comportamento, il poeta conclude, non senza amarezza,

49 S.Heaney, “Weighing In”, *op. cit.*, pp. 21-23.

50 *Ibid.*, p. 22.

51 *Ibid.*, pp. 22-3.

che in situazioni avverse trattenere gli impulsi “when I should have drawn blood”, sottomettersi passivamente ai precetti cristiani del “peace on earth”, è un gesto di “deep mistaken chivalry” che può costare la perdita di una posizione di vantaggio, “that way (*mea culpa*) lost an edge”. Talvolta è dunque doveroso scendere nell'agone politico, “just weighing in is what we must come down to”, evitando inutili sensi di colpa, “self-exculpation or self-pity”. Questo il senso figurato del verbo “weigh in”.

La pace in terra, ammette Heaney con disincanto, è temporanea, dura “as long as the balance holds” (si veda in esergo), ma quando i piatti della bilancia perdono l'allineamento, un contrappeso diventa indispensabile.

Il lettore, abituato ai continui tentativi di creare una sintesi fra opposti, può essere impressionato, forse turbato dalla svolta segnata da “Weighing In”. In verità la contraddizione è solo apparente e, anche in questo caso, è Heaney stesso a fornire una spiegazione chiarificatrice. In primo luogo la poesia deve proporsi come “a working model of inclusive consciousness. It should not simplify”⁵² e il desiderio di esprimere la complessità della situazione storica e dei rapporti interpersonali accompagna il poeta fin dagli esordi. I concetti di identità culturale e di affiliazione ad un gruppo, sia esso politico in senso stretto, o religioso, non sono predeterminati, ma passibili di mutamento anche radicale. Il linguaggio poetico, con la ricchezza delle sue immagini, ha il potere di prefigurare il dialogo tra posizioni antitetiche affinché esse possano interagire in una dinamica dialettica e infine ricomporsi. Le nuove forme sono, nella concezione di Heaney, anch'esse fluide, suscettibili di metamorfosi, “different states of mind // At different times”⁵³, sempre in attesa di una nuova fase di definizione che renderà la precedente inadeguata.

Qualche rimando storico può essere utile a comprendere i versi di “Weighing In” perché, se i riferimenti biografici sono incerti, le implicazioni politiche paiono invece chiarissime.

Mentre Heaney si dedica ai testi raccolti in *The Spirit Level*, in Nord Irlanda le tensioni si

52 S.Heaney, *The Redress of Poetry*, op. cit., p. 8.

53 S.Heaney, “Squarings xxxvii”, *Seeing Things*, op. cit., p. 91.

acuiscono fino all'intollerabile e coloro che, come il poeta, hanno assistito con impotente angoscia ai rigurgiti di violenza degli ultimi decenni, non possono più rimanere indifferenti.

Nel dicembre del 1993 Heaney sottoscrive una petizione pubblica in favore dell'accordo fra Gerry Adams, rappresentante del Sinn Féin, e John Hume, leader del partito laburista nord irlandese. Noto come "Hume-Adams initiative", il patto pone le basi delle trattative di pace intercorse nel periodo 1993-98 e della tregua proclamata dall'IRA nel 1994⁵⁴. Con l'articolo "Light finally enters the black hole", titolo successivamente utilizzato dai giornalisti come emblema di rinnovata speranza, Heaney celebra la svolta politica a lungo auspicata⁵⁵. Gli ultimi venticinque anni in Nord Irlanda equivalgono a un "terrible black hole", fonte di "inestimable suffering inflicted and endured by every party"⁵⁶. Rispetto al 1968, anno che segna l'inizio di una recrudescenza, il clima è degenerato: a quel tempo "there was energy and confidence on the nationalist side and a developing liberalism [...] on the unionist side"⁵⁷. Nel maggio dello stesso anno (1968) insieme con il musicista David Hammond e il poeta Michael Longley, Heaney porta in numerose scuole, biblioteche, chiese e alberghi dei distretti unionisti e nazionalisti uno spettacolo itinerante di canzoni e poesie⁵⁸. "Room to Rhyme" dimostra che le barriere ideologiche possono essere abbattute e i pregiudizi superati in nome di una rinnovata vitalità intellettuale. Il poeta stesso incarna il prototipo di un nuovo

54 Cfr. J.Clarity, "Initiative on Northern Ireland Stirs Optimism", *New York Times*, 6th October 1993; I.Mackinnon, "Hume's claim of peace in a week scorned by unionists: IRA ready to review positions towards loyalist paramilitaries if attacks stop", *The Independent*, 6th November 1997.

55 S.Heaney, "Light finally enters the black hole", *Sunday Times Dublin*, 4th September 1994. L'articolo compare nella raccolta *Finders Keepers*, op. cit., pp. 48-50.

56 *Ibid.*, p. 48.

57 *Ibid.*, p. 48.

58 Heaney spiega che il titolo "Room to Rhyme" è tratto dal primo verso di un "mummers play": "Room, room, my gallant boys, / Give us room to rhyme". In quegli spettacoli di fronte ad un pubblico eterogeneo si respira una nuova atmosfera: "the beginnings of pluralism rather than the same old primness [...] the content and the conduct of the programme were symptomatic of a change for the better". A testimonianza del nuovo clima Heaney ricorda che nessuna reazione ostile ha mai provocato la lettura di "Requiem for the Croppies", sonetto in memoria della ribellione irlandese del 1798. Heaney si rammarica che successivamente "Requiem" sia stato letto come "recruiting song" dell'IRA. Purtroppo dopo breve tempo la situazione in Ulster degenera, "soon enough it all went rancid", S.Heaney in D.O'Driscoll, *Stepping Stones*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2008, pp. 116-7. "Room to Rhyme" non è l'unico esempio di collaborazione con musicisti nella carriera del poeta. Nel 2003 esce il disco *The Poet and the Piper* registrato con Liam O'Flynn e con le musiche di cornamuse e flauti irlandesi. Tra i ventisette pezzi dell'album compaiono alcune canzoni della tradizione celtica (tra le quali "An Bonnan Bui") e gli arrangiamenti di molte poesie. Infine, nel 2012, Heaney sceglie tre componimenti dalla silloge *District and Circle* del 2006 per l'opera musicale *Anything Can Happen* affidata al giovanissimo compositore arabo-americano Mohammed Fairouz. Al pari delle "conversazioni" con i classici, queste collaborazioni testimoniano la propensione a mettere insieme elementi disparati per realizzare almeno un momento di armonia che lenisca il peso delle *lacrimae rerum*.

atteggiamento verso la minoranza cattolico-nazionalista in quanto beneficiario dell'“Education Act” del 1947, legge che estese ai cattolici il diritto a borse di studio per l'istruzione superiore, e professore alla Queen's University di Belfast, enclave accademica notoriamente protestante. Si sta finalmente affermando, continua Heaney nell'articolo, “an Irish dimension in the official life of the North”. La tregua proclamata dai “Provos” nel 1994 è soprattutto, agli occhi del poeta, un'opportunità, uno spazio aperto al dialogo, “a place of resolved contradiction, beyond confusion [...], an elsewhere” pieno di speranza⁵⁹.

Per ristabilire l'armonia, la “livella dello spirito”, Heaney non sembra propenso a ricorrere ad un *deus ex machina* che non potrebbe comunque assicurare la pace tra gli uomini⁶⁰. La ricerca stessa di un equilibrio è da un lato un esercizio quasi inconcepibile, “fool's errand”, mentre dall'altro indica un punto di perfetto bilanciamento tra due gravità antitetiche.

La partita non si conclude con “Weighing In”, poiché “the next move in the game”⁶¹ vedrà coinvolto nell'agone un Heaney se possibile più maturo e consapevole, il poeta pubblico interprete del pluralismo culturale irlandese. In effetti, il tema di una complessa mediazione tra spinta dell'immaginazione, “the domain of the imagined”, e *gravitas* della realtà quotidiana, “the domain of the matter-of-fact”⁶², ritorna in “Poet's Chair”⁶³ dove Heaney attribuisce all'arte un peso fisico, una consistenza da contrapporre a quella altrettanto concreta delle cose umane. L'idea nasce dalla

59 Affascinante la spiegazione del termine speranza che agli occhi di Heaney è sinonimo di poesia: “[hope] is a state of the soul rather than a response to the evidence”. L'uomo non deve rassegnarsi nella banale attesa di una soluzione positiva, ma coltivare la convinzione che l'impegno personale sia in ogni caso utile. Sono nel “transcendental, beyond the horizon” le sue radici profonde, S.Heaney, *The Redress of Poetry*, op. cit., p. 190; pp. 4-5.

60 Nella silloge *The Spirit Level*, “Weighing In” è seguito da “St Kevin and the Blackbird”. L'ordine di apparizione è rilevante non soltanto perchè sappiamo che è il poeta stesso ad occuparsene. Rispetto alla poesia che lo precede, “St Kevin and the Blackbird” suggerisce un'idea diversa di equilibrio e sacrificio. Qui Heaney sembra ammirare un esempio di stoica sopportazione del tutto conforme all'ideale cristiano confutato invece in “Weighing In”.

61 S.Heaney, “The Errand”, op. cit., p. 65.

62 S.Heaney, *The Redress of Poetry*, op. cit., p. xiii. La poesia può, afferma con forza il poeta, penetrare nel profondo dell'animo umano, “touch the base of our sympathetic nature” senza ignorare “the unsympathetic reality of the world” al quale l'uomo è quotidianamente esposto, *Crediting Poetry*, op. cit.

63 Il componimento è dedicato a Carolyn Mulholland, autrice della scultura che fu installata nel 1995 in un piccolo cortile nei pressi di George's Street a Dublino e ottenne uno strabiliante successo, come riferisce Ann Cobb: “Carolyn Mulholland has recently enchanted Dublin with a leafy bronze piece of Arcadian lawn furniture installed in a city's courtyard”, A.Cobb, “Poet's Chair'. Homage to Seamus Heaney 1995 Nobel Prize in Literature”, *Harvard Review* 10, 1996, pp. 22-6. Heaney racconta che, troppo delicata per rimanere all'aperto, la sedia bronzea fu danneggiata e quindi rimossa, S.Heaney in D.O'Driscoll, *Stepping Stones*, op. cit., p. 356. Heaney intitola al filosofo greco il componimento “Sophoclean”, uscito sulla rivista *The New Yorker* il 3 marzo del 2003.

convinzione che, al di là di una riconciliazione politica e istituzionale, l'uomo possa, a livello individuale, coniugare due forme di conoscenza, “the practical and the poetic”, che agiscono in sinergia e si compensano a vicenda⁶⁴. La sedia del titolo è innanzitutto un oggetto tangibile che mostra, però, al contempo, caratteristiche organiche: “its four legs land / On their feet-cat's-foot, goat-foot, big soft splay-foot too; / Its straight back sprouts two bronze and leafy saplings”⁶⁵. Al pari della poesia, la sedia rappresenta qui il *trait-d'union* fra cielo e terra, dimensione trascendente e realtà, le sue gambe poggiano saldamente al suolo ma dallo schienale si sviluppano teneri, frondosi germogli. La naturalità della sedia è, per così dire, contagiosa: chiunque vi si sieda è soggetto ad una metamorfosi “in leaf and bloom / And angel step”, viene assorbito e sperimenta un momento di felicità assoluta⁶⁶.

Nella seconda sezione del componimento il potere epifanico del poeta “traduce” la sedia bronzea dalla Dublino contemporanea all'Atene di Socrate.

Riporto per comodità del lettore l'intero testo della seconda strofa.

2

Next thing I see a chair in a white prison
 With Socrates sitting on it, bald as a coot,
 Discoursing in bright sunlight with his friends.
 His time is short. The day his trial began
 A verdant boat sailed from Apollo's shrine
 In Delos, for the annual rite
 Of commemoration. Until its wreathed
 And creepered rigging re-enters Athens
 Harbour, the city's life is holy.
 No executions. No hemlock bowl. No tears
 And none now as the poison does its work

64 S.Heaney, *The Redress of Poetry*, op. cit., p. 203.

65 S.Heaney, “Poet's Chair”, op. cit., p. 55.

66 Risuona in questo verso l'eco di “Sailing to Byzantium”, dove Yeats palesa il disprezzo e la delusione per il mondo moderno che disconosce i “monuments of unageing intellect”. Il poeta dichiara dunque che “once out of nature” non assumerà sembianze naturali ma una forma dorata che soltanto i fabbri greci sanno creare. Nella sua visione apocalittica mondo sensibile e spirituale sono inconciliabili. Al contrario, Heaney è alla ricerca di una possibile mediazione tra le due dimensioni, W.B.Yeats, “Sailing to Byzantium”, *The Collected Poems*, op. cit., p. 164.

And the expert jailer talks the company through
The stages of the numbness. Socrates
At the centre of the city and the day
Has proved the soul immortal. The bronze leaves
Cannot believe their ears, it is so silent.
Soon Crito will have to close his eyes and mouth,
But for the moment everything's an ache
Deferred, foreknown, imagined and most real.

In una bianca prigione, il filosofo attende, serenamente seduto sulla sedia, il momento ormai prossimo della morte. Secondo la tradizione greca le esecuzioni erano sospese fino al compimento del rito di commemorazione e al ritorno della nave dal tempio di Apollo a Delo. Il lasso di tempo nel quale ad Atene viene rispettata la sacralità della vita corrisponde, nella visione di Heaney, allo spazio della poesia, un “open space” tra ciò che sta per accadere e le nostre aspettative. Essa rappresenta dunque un'interruzione della quotidianità, non la sua distruzione, bensì “pure concentration, a focus where our power to concentrate is concentrated back on ourselves”⁶⁷. Nell'epifania di “Poet's Chair”, alla Dublino del XX secolo che ospita la scultura bronzea oggetto di unanime ammirazione, Heaney sostituisce, ripeto, l'Atene del V secolo a. C. dove si consuma una morte stoica esemplare, quella di un filosofo che “has proved the soul immortal”. La sedia, animata e antropomorfizzata, partecipa in silenzio all'evento doloroso, “deferred, foreknown, imagined and most real”. Quando Socrate muore, il momento magico, sospeso che la poesia ha regalato continua, il suo potere non esce indebolito da un'esperienza traumatica. Come in “Mycenae Lookout” anche qui Heaney sceglie come nucleo centrale (“bolla della livella”) una storia antica, l'equivalente mitico di un presente ugualmente drammatico.

La terza sezione di “Poet's Chair” immerge il lettore/ascoltatore nell'atmosfera familiare della fattoria di Mossbawn.

67 S.Heaney, *The Government of the Tongue*, op. cit., p. 108.

My father's ploughing one, two, three, four sides
Of the lea ground where I sit all-seeing
At centre field, my back to the thorn tree
They never cut. The horses are all hoof
And burnished flank, I am all foreknowledge.
Of the poem as a ploughshare that turns time
Up and over. Of the chair in leaf
The fairy thorn is entering for the future.
Of being here for good in every sense.

Se nella seconda parte campeggia la figura serena e luminosa di Socrate “at the centre of the city and the day”, qui a godere di un punto di vista privilegiato, “all-seeing / At centre-field”, è il giovane Seamus, visione prolettica del poeta che ri-crea e ri-genera. Il bambino è seduto a terra, non sulla sedia portentosa, ma appoggiato al biancospino (non un albero qualunque il biancospino, considerato, in Irlanda, sacro alle fate. Tagliarlo avrebbe significato esporsi alla loro ira vendicatrice⁶⁸). Intorno a lui il padre sta arando il campo con i cavalli da traino. La potente similitudine che assimila la creazione poetica al vomere e, per contro, il tempo alle zolle ribaltate, nulla aggiunge, di fatto, alla consapevolezza precoce del giovane osservatore. Quest'ultimo, seppur immaturo, reca in sé la piena consapevolezza del potere straordinario e metamorfico che poesia lirica e natura condividono, “I am all foreknowledge”. Il poeta, infine, prende la decisione fatidica “of being here for good in every sense”, al centro di un campo appena arato, di un nuovo componimento, saldamente ancorato al suolo. Il legame con la natura come fonte di energia e di ispirazione è anche una strategia messa in atto per bilanciare le spinte antitetiche di terra e cielo. Ancora una volta l'immaginazione, esemplificata qui nel germogliare della spina “fatata”, è tutt'uno con la capacità di essere al centro di un sistema complesso di forze.

“Poet's Chair” ripropone una dicotomia che ha ispirato anche due componimenti giovanili dedicati al mito classico di Ercole e Anteo.

Vale dunque la pena soffermarsi a indagare il tema ineludibile dell'identità e responsabilità

68 S.Heaney, *Preoccupations*, op. cit., p. 133.

dell'artista sul quale Heaney ritorna ciclicamente. Importante, a tale proposito, la datazione di “Antaeus” e “Hercules and Antaeus”. Il primo, seppur composto nel 1966, come scrive Heaney stesso in calce, fu pubblicato un decennio più tardi, nel 1975 nella silloge *North* (si noti che nel 1969 esce la raccolta *A Door into the Dark*). Il secondo testo, al pari degli altri di *North*, fu scritto dopo il terribile “Bloody Sunday” del 1972, nel momento forse più cupo dall'inizio dei “Troubles”. Quella drammatica circostanza induce Heaney a ripensare il mito dei due eroi e a reinterpretarlo in chiave moderna alla luce dei nuovi eventi. Durante l'inasprirsi degli scontri Heaney descrive se stesso in questi termini: “ I was stretched between contemplation / of a motionless point / and the command to participate / actively in history”⁶⁹. Nel contesto conflittuale del Nord Irlanda, l'opposizione insanabile incarnata dalla mitica lotta di Anteo ed Ercole diventa emblematica dei dubbi del poeta stesso, sospeso tra immobilismo e attivismo. Alcuni anni più tardi Heaney mostra la piena coscienza che le antinomie sono parte integrante dell'*humus* nativa e della sua cifra poetica, “I grew up in between”⁷⁰, e descrive se stesso in equilibrio tra passato e presente, tra l'arcaico *omphalós* e la modernità, “When I hoked there, I would find / An acorn and a rusted bolt. / If I lifted my eyes, a factory chimney / And a dormant mountain / If I listened, an engine shunting / And a trotting horse. / Is it any wonder when I thought / I would have second thoughts?”⁷¹.

Ma ritorniamo ora ai due testi di *North* in esame. In “Antaeus”, il primo, ripeto, per data di stesura e ordine di pubblicazione, il gigante descrive il suo rapporto ancestrale, ctonico con le vene della madre-terra, dove scorre un elisir che continuamente rinnova la sua energia. Nelle ultime due quartine Anteo allude ai tanti eroi che lo sfideranno, “Let each new hero come”, e in particolare a Ercole, il semidio alla ricerca delle mele d'oro e del titano Atlante. Per guadagnarsi la notorietà fra re e dèi, Ercole dovrà impegnarsi in un corpo a corpo: “He must wrestle with me before he pass /

69 S.Heaney, “Away from It All”, *Station Island*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1985, p. 16. Qui Heaney sta citando dal saggio “Marxism” di Milosz.

70 S.Heaney, “Terminus”, *The Haw Lantern*, ed. italiana, trad. F.R.Paci, Guanda, Parma 1987, p. 24. Il poeta sa di essere il prodotto di una cultura divisiva, “I grew out of all this / like a weeping willow / inclined to the appetites of gravity”, S.Heaney, “Kinship”, *North*, *op. cit.*, p. 37. Le origini possono diventare un fardello gravoso che trasforma l'artista nel portavoce di una minoranza, una vittima dei dominatori. Heaney si sottrae allo stereotipo manicheo elaborando una nuova strategia poetica.

71 S.Heaney, “Terminus”, *op. cit.*, p. 24.

Into that realm of fame // Among sky-born and royal: / He may well throw me and renew my birth /
But let him not plan, lifting me off the earth, / My elevation, my fall”⁷².

Il paradosso dei versi finali anticipa l'arguta strategia di Ercole e l'esito della lotta (“my elevation, my fall”).

Il tema della palingenesi non è nuovo nel panorama poetico irlandese. Nel 1938 un illustre predecessore di Heaney, Yeats, recupera in “The Municipal Gallery Revisited” il mito di Anteo applicandolo a se stesso e agli amici dell'Abbey Theatre per sottolineare la spinta propulsiva dell'arte e della cultura nazionale. Insieme con Lady Gregory e con “that rooted man” [John Millington Synge], Yeats riflette sul suo operato: “All that we did, all that we said or sang / Must come from contact with the soil, from that / Contact everything Antaeus-like grew strong”⁷³. Nel 1966 Heaney condivide questa visione. Moderno “avatar” di Anteo, come lui istintivo e focalizzato sulla terra, il poeta di *Death of a Naturalist* e *A Door into the Dark* incarna in maniera paradigmatica il *locus* nativo, ne assorbe l'energia latente insieme con le lacerazioni e le sovrapposizioni culturali. In “Antaeus” il figlio di Gea ostenta fiducia perché sa che il contendente

72 S.Heaney, “Antaeus”, *North*, *op. cit.*, p. 3. Riporto il testo integrale del componimento per maggiore chiarezza.

Antaeus
When I lie on the ground
I rise flushed as a rose in the morning.
In fights I arrange a fall on the ring
To rub myself with sand.

That is operative
As an elixir. I cannot be weaned
Off the earth's long contour, her river-veins.
Down here in my cave,

Girded with root and rock
I am cradled in the dark that wombed me
And nurtured in every artery
Like a small hillock.

Let each new hero come
Seeking the golden apples and Atlas.
He must wrestle with me before he pass
Into that realm of fame

Among sky-born and royal:
He may well throw me and renew my birth
But let him not plan, lifting me off the earth,
My elevation, my fall.

73 W.B.Yeats, “The Municipal Gallery Revisited”, *op. cit.*, p. 277.

deve combattere strenuamente per poter avere accesso “into the realm of fame”. Gli epiteti contenuti nel primo verso dell'ultima strofa, “sky-born and royal”, vengono analetticamente riproposti in “Hercules and Antaeus” in *incipit*, a sancire il legame tematico e metapoetico, oltre che cronologico, tra i due componimenti⁷⁴. Le “black powers” che nutrono Anteo e osteggiano il potente Ercole, nascono, al pari di Anteo e dello stesso Heaney, dalle viscere del “territory”⁷⁵. Se nel primo componimento Anteo vanta una benefica simbiosi con la terra e il suo “cradling dark”, nel 1975 appare definitivamente separato, “weaned at last”, dalla sua generosa nutrice. In passato ogni caduta era occasione di rigenerazione, mentre ora “he is raised up - / [...] - the cradling dark, / the river veins, the secret gullies / of his strength, / the hatching grounds // of cave and souterrain, / he has bequeathed it all to elegists”⁷⁶. Il “grembo” accogliente della terra protegge Anteo “like a small

74 Ancora un esempio di intratestualità: Heaney riprende il contenuto di una poesia per ricrearlo adeguandolo alla nuova percezione della realtà personale e politica. Non scarta in questo caso il componimento giovanile, come avvenuto invece per “Aran” e “Reaping in Heat” (si veda per quest'ultimo il cap. “*Vergilius redivivus*”), ma dà vita a una trama fluida di rimandi a testi propri e di altri. È questa interazione di tracce talvolta apparentemente contraddittorie a sollecitare nel pubblico attento una lettura “problematizzante”, prismatica e non per questo meno piacevole.

75 Tutti gli *alter ego* da Anteo all'uomo di Tollund confermano il legame profondo e inesauribile con la terra che li ha generati. Flanagan definisce Heaney il poeta irlandese del territorio. Il termine “territory” deriva dal latino *terra*, ma una paraetimologia lo connette al verbo *terrere*, spaventare. Perciò *territorium* può indicare un luogo dal quale allontanarsi impauriti perché altre persone ne sono proprietarie o perché sacro a qualche divinità. Nell'OED il vocabolo si riferisce anche a una regione dai confini indefiniti e, in senso figurato, ad un ambito della conoscenza. Per Heaney il luogo dell'infanzia concentra in sé tutti questi significati. È una terra unica per morfologia, odori, suoni e atmosfere. Appartiene al Regno Unito, ma è al tempo stesso la patria di irlandesi come il poeta che disconoscono l'autorità della corona britannica e giurano lealtà ad una dea temibile, nutrice e matrigna, la “goddess of the earth”, cfr. T.Flanagan, “The Poetry of Seamus Heaney”, in ed. H.Pearson, *Seamus Heaney: Poems and a Memoir*, Limited Editions Club, New York 1982, pp. ix-xvi.

76 S.Heaney, “Hercules and Antaeus”, *North*, op. cit., pp. 46-7. Riporto il testo integrale del componimento per una migliore comprensione dell'analisi.

Hercules and Antaeus
Sky-born and royal,
snake-choker, dung-heaver,
his mind big with golden apples,
his future hung with trophies,

Hercules has the measure
of resistance and black powers
feeding off the territory.
Antaeus, the mould-hugger,

is weaned at last:
a fall was a renewal
but now he is raised up -
the challenger's intelligence

is a spur of light,
a blue prong graiping him
out of his element

hillock”, “as a rose in the morning”⁷⁷, finché la luce brutale dell'intelligenza di Ercole, “a spur of light”, lo solleva dal suo elemento per scaraventarlo “out of his element / into a dream of loss // and origins”⁷⁸ e condannarlo a soffrire di nostalgia per le sue origini ctoniche, le stesse che hanno generato il genio di Heaney. Una volta sollevato e scagliato contro le rocce, il corpo di Anteo subisce una metamorfosi e si integra nel *milieu* naturale “as a profiled ridge”. Secondo la mitologia celtica lo sperone di roccia custodisce il gigante finché le “dormant energies” che gli scorrono nelle vene gli consentiranno di mettersi alla guida della sua gente, da secoli sottomessa e umiliata. L'antica leggenda del folclore locale non rappresenta, tuttavia, una consolazione per il poeta che la degrada a “pap for the dispossessed”⁷⁹, un mito sentimentale buono ad alimentare false speranze, ma deludente per coloro che si sentono davvero oppressi e sradicati. Alcuni anni più tardi Heaney ricorre all'autorevole fantasma di Joyce per liquidare definitivamente il cliché ormai usurato del popolo colonizzato da un dominatore senza scrupoli: “who cares”, tuona il maestro con scherno,

into a dream of loss

and origins - the cradling dark
the river-veins, the secret gullies
of his strength,
the hatching grounds

of cave and souterrain,
he has bequeathed it all
to elegists. Balor will die
and Byrthnoth and Sitting Bull.

Hercules lifts his arms
in a remorseless V,
his triumph unassailed
by the powers he has shaken,

and lifts and banks Antaeus
high as a profiled ridge,
a sleeping giant,
pap for the dispossessed.

77 S.Heaney, “Antaeus”, *North*, op. cit., p. 3.

78 S.Heaney, “Hercules and Antaeus”, *North*, op. cit., p. 46.

79 Questa locuzione dà il titolo al saggio in cui David Lloyd scrive che Heaney deve la fama internazionale ad una visione capitalista e imperialista della cultura, la stessa che gli artisti del revival hanno rinviato nel tentativo, fallito, di combatterla. In verità, Heaney non dedica molta energia al tema dell'identità nazionale, né la sua poesia può essere definita “regionale” *tout court*. Inoltre la lettura politica di Lloyd pare animata da un'eccessiva spinta censoria, senza peraltro essere supportata da robuste argomentazioni ermeneutiche, cfr. D.Lloyd, “Pap for the Dispossessed: Seamus Heaney and the Poetics of Identity”, *Boundary 2*, 13, 1985, pp. 319-342, successivamente pubblicato in D. Lloyd, *Anomalous States: Irish Writing and the Post-colonial Moment*, Lilliput, Dublin 1993.

“any more? [...] that subject people stuff is a cod's game, infantile”⁸⁰.

La dinamica fra polarità antitetiche, mirabilmente esemplificata dalla storia di Ercole e Anteo, rappresenta una fase temporanea, una “stepping stone” fondamentale nell'evoluzione estetica del poeta di Derry, ma non ne esaurisce, nè pretende di farlo, la ricerca epistemologica e umana.

In conclusione, Anteo è senza dubbio una *maschera* di Heaney e come lui è espressione della forza, palese e occulta, del territorio, mentre Ercole somiglia molto all'archetipo dell'invasore, un astuto e spietato avventuriero. D'altro canto Ercole rappresenta un diverso aspetto del poliedrico poeta. Se il semidio greco ha un futuro “hung with trophies” e attraversa confini geografici e ostacoli fisici impensabili per vincere le proprie sfide, Heaney ottiene innumerevoli premi e riconoscimenti internazionali e viaggia instancabile tra Dublino, Londra, la California, Harvard e Oxford. Abile ed esperto come Ercole, ctonico come Anteo, “etymologist of roots and graftings”⁸¹, Heaney appartiene visceralmente al *Lebenswelt*, ma al tempo stesso se ne allontana per osservarlo dalla finestra che in “Digging” lo separa dal padre e dal nonno: “under my window [...] My father, digging. I look down”⁸². La penna, succedaneo della zappa, allunga questa distanza mentre “scava” nei meandri della coscienza individuale e collettiva.

Anni dopo, nella silloge *Seeing Things*, Heaney riproporrà il mondo dell'infanzia, la sua “heartland of the ordinary”, per trascenderlo⁸³.

Nel 1991 il poeta affronta le tematiche delle raccolte precedenti con rinnovato vigore, proponendo infine una nuova prospettiva, forse una soluzione. L'indizio di una svolta è racchiuso nell'aneddoto del salice, narrato in varie interviste in epoche diverse, sempre richiamando la connotazione simbolica del tronco cavo, un “secret nest”, un punto di osservazione privilegiato sul

80 S.Heaney, “XII”, *Station Island*, *op. cit.*, p. 93. L'autorevolezza di Joyce si deduce dal fatto che impugna, come il padre di Heaney, un bastone di frassino, simbolo di autorità genitoriale.

81 T.Flanagan, *op. cit.*, p. xvi.

82 S.Heaney, “Digging”, *Death of a Naturalist*, Faber & Faber, London 1966, p. 1.

83 La facoltà di “vedere cose” invisibili ai più è un privilegio e al contempo una gravosa responsabilità per il poeta, quello che Pinsky definisce un “dovere”: “the desire to see, and the desire to feel obliged to answer, are valuable, perhaps indispensable parts of the poet's feelings about the art. But in themselves they are not enough [...] before the artist can see a subject [...] the artist must transform it [...]. This need to answer by transforming is primary”, Pinsky citato in M.C.Fumagalli, *The Flight of the Vernacular: Seamus Heaney, Derek Walcott and the Impress of Dante*, Rodopi, Amsterdam-New York 2001, p. 234.

contraddittorio microcosmo irlandese. L'albero, antropomorfizzato, mostra un'apertura, una "bocca" -"mouth"- nella quale il giovanissimo Seamus si infila per scivolare lungo il tronco, la "gola" -"throat"-, fino al "cuore" di una dimensione altra, "looking out on the familiar yard as if it were suddenly behind a pane of strangeness"⁸⁴. I termini "mouth" e "throat" rimandano metonimicamente al linguaggio, alla voce umana e forse alla poesia. Il passo mostra una crescente attenzione al ruolo dell'immaginazione poetica nel disarmonico mondo contemporaneo. È la *vexata quaestio* del valore dell'arte, ritenuta da alcuni irrilevante perché astratta e avulsa dalla realtà, da altri troppo statica rispetto al *perpetuum mobile* naturale. Quando questi interrogativi si affacciano con maggiore urgenza a causa del progressivo deteriorarsi della vita politica e sociale in Nord Irlanda, Heaney dà voce ad una riflessione che potrebbe essere una glossa a quei componimenti, raccolti in *The Spirit Level*, che testimoniano l'urgenza di definire un "middle ground"⁸⁵, un terreno di confronto fra posizioni contrastanti. La poesia ci trasporta, osserva il poeta, "forward and onward to a point where we [...] hang in a kind of suspended motion"⁸⁶. L'essere umano si trova così in una condizione eccezionale e privilegiata, sospeso a mezz'aria, "sustained by the beat of verse", al pari di un uccello che si libra "by the beat of its wing". Da questo "point of vantage" gli uomini osservano i *mirabilia* ma anche le storture del mondo e sperimentano "a prolonged moment of equilibrium" durante il quale "we feel ourselves to be conductors of the palpable energies of earth and sky"⁸⁷. L'uomo diventa il *trait-d'union* tra cielo e terra, una sorta di catena di trasmissione della vitalità che emana dai due elementi.

Heaney preconizza un'armonia simile in un altro componimento emblematico, "The Swing", dove un semplice oggetto dell'infanzia occupa, non casualmente, il centro della scena mentre il bambino, maschera del poeta, osserva la sua momentanea immobilità, "a lure let down to tempt the soul to rise"⁸⁸, del tutto paragonabile al fascino esercitato dalla poesia. Nonostante l'attaccamento

84 S.Heaney, *Preoccupations*, op. cit., p. 18.

85 S.Heaney, "The Swing", *The Spirit Level*, op. cit., p. 58.

86 S.Heaney, *Preoccupations*, op. cit., p. 65.

87 *Ibid.*, p. 65.

88 S.Heaney, "The Swing", op. cit., p. 58.

alla solidità della terra, qui rappresentata dalla presenza maestosa, “imperiale”, della madre, i giovani Heaney, il poeta e i fratelli, scelgono di volare “sky high [...] beyond ourselves”.

Se in “Poet's Chair” l'innesto che germoglia dalla sedia del poeta s'impossessa dei passanti “afferrandone” le scapole e presumibilmente provocando in loro una fitta dolorosa, in “The Swing” Heaney e i fratelli, spingendo l'altalena al limite oltre le travi, avvertono un “aching in our shoulder-blades”. Il dolore pare una conseguenza inevitabile del passaggio da una dimensione fisica, naturale ad una metafisica, trascendente. Anche in “St Kevin and the Blackbird”⁸⁹, l'attenzione di Heaney si focalizza su una parte del corpo, o meglio, sulla metamorfosi che il braccio di Kevin subisce da oggetto inerte, “stiff as a crossbeam”, a elemento naturale integrato nel ciclo vitale, “a branch out in the sun and rain”, inaspettato nido del merlo. Con autentica empatia, il poeta si interroga sulla condizione del monaco durante la trasformazione e ne enumera gli arti dolenti, intorpiditi dall'immobilità prolungata:

“Which is he?
Self-forgetful or in agony all the time //
From the neck on out down through his hurting forearms?
Are his fingers sleeping? Does he still feel his knees?
Or has the shut-eyed blank of underearth
Crept upon him? Is there distance in his head?”

Sopraffatto dal senso di pietà e ubbidiente alla dottrina religiosa che gli impone di amare tutte le creature, per settimane il santo mantiene la posizione “at the intersection of natural process and the glimpsed ideal”. Sebbene innaturale l'immobilità di Kevin è un esempio paradigmatico di abnegazione e dell'unico comportamento umano che Heaney ritiene “true to life if subversive of common sense”⁹⁰.

89 S.Heaney, “St Kevin and the Blackbird”, *op. cit.*, pp. 24-5. Il monastero di St Kevin sorge a Glendalough, vicino alla contea di Wicklow dove Heaney si è trasferito da Belfast nel 1972. Il poeta lo descrive immerso in una regione ricca di boschi e corsi d'acqua, cfr. S.Heaney, *Crediting Poetry*, Nobel Prize Address in Stockholm in 1995 http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1995/heaney-lecture.html (ultimo accesso: 21/04/2014). Il discorso è disponibile anche in versione audio sul sito <http://www.youtube.com/watch?v=P7KzfqtL5qY> (ultimo accesso: 24/11/2014). A proposito di “St Kevin and the Blackbird” si veda n. 172 nel cap. “La tradizione classica in Irlanda” e n. 68 nel cap. “*Vergilius redivivus*”.

90 S.Heaney, *Crediting Poetry*, *op. cit.*

Per completare l'analisi ritorniamo ora a "Poet's Chair".

Nella strofa intermedia (sopra riportata per intero) fra la descrizione della scultura e il ricordo del padre al lavoro nei campi, Heaney introduce la figura del filosofo-poeta come emblema di mediazione e, forse, di equilibrio⁹¹. Si ispira qui, probabilmente, al dialogo *Fedone*⁹² dove si narra che nei giorni intercorsi tra la sentenza e l'esecuzione, Socrate si dedicò alla poesia, in particolare alla composizione di encomi in onore di Apollo e a nuove versioni delle favole di Esopo, generi approvati da Platone⁹³. Heaney immagina il filosofo, ripeto, seduto sulla "poet's chair", mentre dialoga con gli amici. Come i bambini di "The Swing" e lo stoico Kevin, anche Socrate vive un'esperienza straordinaria, "the bronze leaves / Cannot believe their ears", ma al contempo penosa. Il *fil rouge* che unisce Platone, Socrate e Heaney è lo stretto legame tra filosofia e poesia, tra la prova dell'immortalità dell'anima, l'arte immaginativa e la comunità civile. Al centro della città, in pieno sole, Socrate ha acclarato una verità che lascia attonite perfino le foglie bronzee scolpite sullo scranno del poeta. La dimostrazione di Socrate pare, in ultima analisi, di natura poetica, non solo in quanto strettamente connessa a tutto ciò che è "Deferred, foreknown, imagined and most real", ma anche grazie alla sedia che le conferisce credibilità artistica. Questo tipo di consapevolezza si differenzia dalle altre "certezze" umane per la nota di dolore che l'accompagna, qui forse acuito dall'effetto del veleno, ma determinato principalmente dalla precognizione del futuro⁹⁴. Nella terza strofa di "Poet's Chair" (sopra riportata) il bambino seduto (si noti che anche Socrate è in posizione assisa), al centro del campo arato dal padre, conosce il potere della poesia di stravolgere l'ordine

91 L'ultimo componimento della silloge *The Haw Lantern* del 1984 anticipa una riflessione sul contenuto della poesia. "The Riddle" è pervaso dalla ferma volontà dell'autore di trovare una risposta all'"indovinello" dell'arte per scoprire infine "what was happening in that story / Of the man who carried water in a riddle". La promessa di essere responsabile, ovvero capace di fornire una risposta, deriva dalla convinzione che un gesto in apparenza incomprensibile abbia invece un senso, S.Heaney, "The Riddle", *The Haw Lantern*, op. cit., p. 124. La determinazione a non rinnegare le proprie responsabilità nasce anche da una crescente fiducia in se stesso, sia in termini personali che artistici, come testimonia l'indiretta assimilazione all'eroe Enea nell'epigrafe a *Seeing Things*.

92 Dice Socrate: "ne composi uno [un sogno] in onore del dio di cui allora si celebrava la festa: e dopo l'inno per il dio, pensando che un poeta, se vuol essere poeta, deve comporre favole e non ragionamenti, ma io non ero un compositore di favole e per questo le favole che avevo più alla mano e conoscevo bene, quelle di Esopo appunto, mi misi a porre in versi queste, le prime che mi capitarono in mente", Platone, *Fedone*, 60d-61b.

93 Platone, *Repubblica* X, 607a.

94 Nelle *Eumenidi* Oreste afferma "I have foresuffered into truth", Aeschylus, *The Eumenides*, trad. Robert Fagles, v. 274. Quello verso la conoscenza e la rigenerazione finale è necessariamente un percorso di sofferenza.

temporale degli eventi. L'idea dell'arte poetica come strumento privilegiato di indagine è una sorta di *leit motiv* nell'*opus* di Heaney. Nel celebre “Digging” il giovane neofita, palesando i limiti che lo distinguono dai più abili antenati, dichiara, come più volte ricordato, l'intenzione di cimentarsi in perlustrazioni metafisiche. Nel 1966 l'interesse di Heaney-Narciso pare di natura personale, addirittura intimistica, se si pensa ai versi che chiudono la silloge apertasi con il più ambizioso “Digging”: “I rhyme to see myself, to set the darkness echoing”⁹⁵. Tre decenni più tardi Heaney decide che all'introspezione avviata in passato deve sostituire un'indagine al servizio della collettività. Il futuro può dunque essere al tempo stesso “imagined and most real”, frutto di una immaginazione, ma non per questo irreal. È la capacità di prefigurare una condizione ancor da venire che rende la poesia indispensabile nella vita politica e civile⁹⁶. All'incredulità degli scettici che assistono sbigottiti al fenomeno metamorfico, “Leaves on a bloody chair! Would you believe it?”, Heaney contrappone la fiducia nell'autonomia e nell'utilità sociale e politica dell'arte poetica. Per questo accanto al filosofo prossimo alla morte, ma rasserenato dall'idea che la *psyché* sia eterna, Heaney rappresenta il bambino, Orfeo *in pectore*, forte della consapevolezza che il suo “vomere” possa contribuire al benessere collettivo. Questa fiducia è messa a dura prova dagli eventi traumatici degli ultimi decenni del ventesimo secolo, come Heaney afferma con lucida amarezza dal podio di Stoccolma: “Only the very stupid or the very deprived can any longer help knowing that the documents of civilization have been written in blood and tears”⁹⁷. Il poeta racconta di aver affrontato con dedizione monacale la composizione di “good works” al fine di condividere le pene del mondo e le responsabilità degli eroi schierati in prima linea. I risultati, a suo dire, sono di scarso valore, “sparks of meagre heat”, niente di memorabile. Dichiarò, però, di aver imparato

95 S.Heaney, “Personal Helicon”, *Death of a Naturalist*, *op. cit.*, p. 44.

96 Le perlustrazioni antropologiche e culturali, già nucleo centrale della silloge *North*, non sono mai fine a se stesse. Il poeta, moderno “parablist”, intraprende un viaggio alla ricerca del “nubbed treasure” che la terra custodisce, miti e cronache di un passato che contiene già il presente e *in nuce* anche il futuro. La torbiera, eletta *locus* semiotico in *North*, è una sorta di testo primitivo, un geroglifico difficile da decifrare per il poeta insoddisfatto di una lettura superficiale, quella che lo sminuisce a “pap for the dispossessed”. Il narratore di “Kinship”, ad esempio, si sofferma a contemplare i propri ricordi, “memories of wilderness”, ma è del tutto consapevole del rischio di cedere alla nostalgia, “North,”; “Kinship”, *North*, *op. cit.*, p. 11; p. 33.

97 S.Heaney, *Crediting Poetry*, *op. cit.*

successivamente a lasciare spazio ai “diamond absolutes”, all'immaginazione, “that which is absolutely imagined [...] the marvellous as well as the murderous”, per non essere assorbito nel vortice di violenza che sta riducendo il Nord Irlanda ad un “human abattoir”⁹⁸. Alla luce di queste dichiarazioni i testi raccolti in *The Spirit Level* appaiono come “stepping stones” irrinunciabili nel percorso estetico e personale di Heaney.

Una volta confutato lo schema platonico, il poeta proclama la sua fiducia in un'arte libera da condizionamenti di tipo politico e morale, “devoted to things as they are”⁹⁹, attenta soltanto al *pathos* e alla ricchezza della vita umana, “no matter how much a poet may concede to the corrective pressures of social, moral, political and historical reality”¹⁰⁰. Tuttavia, per sua natura, la poesia è non un mero “moment of release”¹⁰¹, un momento liberatorio di piacere senza tempo, “equidistant from self-justification and self-obliteration”, ma anche un efficace strumento di trasformazione della società reale. In ogni componimento “a plane is fleetingly established where the poet is intensified in his being and freed from his predicaments”¹⁰². A lungo sottoposto a costrizioni politiche, etniche e culturali ineludibili, il linguaggio, soprattutto nel contesto nord irlandese, è infine “ungoverned”. Gli effetti benefici di questa esperienza catartica non sono circoscritti al solo poeta. Acquisita una condizione di libertà “unconstrained”, la creazione artistica può finalmente dimostrare la propria adeguatezza.

Manca a questo punto l'ultimo tassello, un'ulteriore argomentazione in difesa della poesia. Il fatto che l'immaginazione possa intervenire ed influire sul corso degli eventi è, a giudizio di Heaney, una verità incontestabile. In particolare, la poesia irlandese degli ultimi centocinquant'anni prova che l'*élan* lirico può sostanziarsi in un programma politico e culturale di matrice

98 S.Heaney, *Crediting Poetry*, op. cit.

99 *Ibid.*

100 S.Heaney, *The Government of the Tongue*, op. cit., p. 101.

101 *Ibid.*, p. XXII. In un'intervista del 2002, ritornando al tema della tensione tra “song” e “suffering”, Heaney spiega di aver dato voce all'ansia di rappresentare la realtà in maniera onesta e oggettiva. Tuttavia, pur dipingendo realtà turbolente, la poesia deve indurre piacere e rivendicare la propria essenza come musica, “song is perfectly in order no matter how much suffering there is, because it sings the world into a new harmony”, ed. H.Thomas, *Talking with Poets*, Handsel Books, New York, 2002, p. 46. Heaney ripropone dunque il precetto oraziano: *omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci / lectorem delectando pariterque monendo*, cfr. Hor., *ars* 343-4.

102 S.Heaney, *The Government of the Tongue*, op. cit., p. xxii.

independentista. Yeats, continua Heaney, iniziò con l'intenzione di comporre “short lyrics or poetic drama” che solo in seguito caricò di una deliberata istanza nazionalista. Dunque, la poesia dà corpo e voce all'immaginazione controbilanciando il “peso” del quotidiano, delineando una dimensione alternativa nella quale esercitare un potere riparatore degli evidenti squilibri del mondo, “the redress of poetry”.

Per avvalorare la propria tesi Heaney cita l'esortazione di Simone Weil all'impegno concreto, ad aggiungere “weight to the lighter scale”¹⁰³. Se però il contrappeso auspicato dalla Weil nasce dal radicamento della dottrina cristiana e del principio di solidarietà verso i deboli, nello schema di Heaney è piuttosto la poesia in quanto “extension and refinement of the mind's extreme recognitions” ad avere l'onere di rimediare alle disarmonie del mondo civile. È dunque riconquistando l'autonomia che l'arte poetica può essere utile nel riassetto culturale e politico di un paese e riaffermarsi “as an upright resistant and self-bracing entity” nel contesto fluido e dinamico del linguaggio verbale¹⁰⁴. In questa “inner restitution”¹⁰⁵ risiede il valore pedagogico della poesia e la sua ammenda alle dissonanze della società. Le riflessioni del poeta sono ispirate da una scrupolosa ricerca etimologica sull'origine del termine “redress”. Il lettore apprende che il significato obsoleto del verbo -“set upright again”, raddrizzare,- si presta alla descrizione della qualità fondamentale dell'arte tutta e della poesia *in primis*: il potere di prefigurare un mondo possibile al di là della realtà sensibile¹⁰⁶. Questa potenzialità non ne attenua il *glamour* lirico o

103S.Heaney, *The Redress of Poetry*, op. cit., p. 3.

104Ibid., p. 15.

105Per “inner restitution” Heaney intende la percezione che i “piedi” del nostro animo poggiano sul solido terreno della conoscenza, S.Heaney, “The Loose Box”, *Electric Light*, Faber & Faber, London 2001, p. 14. Come ricordo nel capitolo dedicato alla poesia pastorale, l'ecloga bucolica, nella contrapposizione dei valori della campagna alla vita urbana, è da oltre duemila anni una sede fortemente predisposta a questa compensazione, grazie anche alla sua vocazione politica, cfr. R.Nassi, *Attualizzazioni Novecentesche del Genere Bucolico. I Casi di Zanzotto e Heaney*, p. 27. Testo esposto all'incontro “Antichi/Moderni” organizzato a Vicenza dalla “Scuola sulla fortuna dei classici” nel 2003, ora disponibile sul sito www.giugenna.com/wp-content/uploads/2011/01 (ultimo accesso: 14/01/2014).

106Heaney si sofferma sul significato di “redress”, così come appare nell'OED. Inteso come nome il termine ha quattro significati. Il primo, qui Heaney cita dal dizionario, è “reparation of, satisfaction or compensation for, a wrong sustained or the loss resulting from this”. Più articolata appare, spiega il poeta, la definizione del verbo: quindici voci, molte delle quali obsolete. Preso in considerazione uno dei significati caduti in disuso, Heaney lo estende alla poesia per teorizzarne l'essenza di entità “upright, resistant, and self-bracing withing the general flux and flex of language”. Si serve poi di una metafora per spiegare la forza intrinseca dell'arte poetica: le sagome di uccelli disegnate sui vetri inducono gli uccelli veri a modificare istintivamente la direzione del volo. La sola immagine delle creature “has induced a totally salubrious swerve in the creatures themselves”. Allo stesso modo la poesia può indurre un cambiamento del comportamento umano. Qui il poeta torna ad un'ulteriore definizione, anch'essa

l'“effetto sorpresa”, piuttosto lo coniuga con un'affidabilità assoluta. Heaney ne è entusiasta. “I want to celebrate its [poetry's] given, unforeseenable thereness”, oltre al modo in cui essa penetra “our field of vision and animates our physical and intelligent being”. Non si tratta insomma di un'imitazione imperfetta del superiore mondo delle idee, “an inferior reflection of some ordained heavenly system”. Nella sua confutazione dello schema platonico, Heaney tratteggia il profilo dell'arte poetica “as a rehearsal of it [some ordained heavenly system] in earthly terms”¹⁰⁷. È esattamente questa la qualità che garantisce alla poesia “its governing power”¹⁰⁸: nei momenti più alti essa può, come sintetizzò Yeats, contenere “in a single thought reality and justice”¹⁰⁹, senza tuttavia degenerare in una forma “supplicatory or transitive”¹¹⁰. Realtà concreta e mondo ideale interagiscono e si compenetrano se il poeta è in grado di dare “peso” e solidità alle immagini e di proporle come correttivo delle brutalità terrene. Infine, smentita l'idea della poesia come mera copia, Heaney arriva a definirla “more a threshold than a path”¹¹¹ e a questa “soglia” scrittore e lettore si avvicinano, per poi allontanarsene di nuovo, grazie all'immaginazione, perchè ogni componimento è, *en soi-même*, un evento piuttosto che “the record of an event”¹¹². In altre parole, Heaney individua una linea immaginaria, denominata “the frontier of writing”, a dividere le reali condizioni della vita di ogni giorno dalla loro rappresentazione creativa. È quest'ultima ad offrire un punto di osservazione su un nuovo possibile ordine delle cose terrene dal quale il lettore può trarre “a momentary sense of freedom and wholeness”¹¹³.

obsoleta, del verbo “redress” come “‘hunting’. To bring back (the hounds or deer) to the proper course”. In questo caso, sottolinea Heaney, l'atto di “redress” non nasce da motivazioni etiche, bensì dall'esigenza di dar corso al rilascio di “innate capacity, a course where something unhindered, yet directed, can sweep ahead into its full potential”. Anticamente utilizzata in riferimenti venatori, questa accezione può riferirsi alla direzione che il talento innato deve assumere, in maniera indipendente da vincoli morali, guidato ma non represso, fino alla piena espressione, S.Heaney, *The Redress of Poetry*, op. cit., p. 15. A proposito di parole cadute in disuso, Orazio ne teorizza il recupero, purchè siano utili alle esigenze del momento: *multa renascentur quae iam cecidere cadentque / quae nunc sunt in honore vocabula, si volet usus, / quem penes arbitrium est et ius et norma loquendi*, Hor., ars, 70-2.

107S.Heaney, *The Government of the Tongue*, op. cit., p. 94.

108Ibid., p. 108.

109Yeats citato da S.Heaney, *The Redress of Poetry*, op. cit., p. 150.

110S.Heaney, *The Government of the Tongue*, op. cit., p. 108.

111Ibid. p. 108.

112Ibid. p. 129. Qui Heaney sta citando R.Lowell.

113S.Heaney, *The Redress of Poetry*, op. cit., p. XV.

In realtà l'intero *opus* del poeta di Derry equivale ad una convinta “defense of poetry” dove il fondamento dell'epistemologia platonica, l'idea che la poesia sia la riproduzione di un modello, viene scardinata su basi logiche per dimostrare invece l'adeguatezza morale e politica di ogni genere artistico. Se per il filosofo greco la poesia deve sottostare agli *aut aut* del governo oppure essere bandita dalla *polis*, Heaney ribadisce a più riprese la libertà dell'artista di intervenire nella vita pubblica. Nessun “government” può governare la “tongue” dell'artista.

Tuttavia, anche all'apologia dell'opera poetica si applica il principio della mediazione, la “livella dello spirito”. Pur insistendo sul contributo dell'arte al bene collettivo, Heaney sottolinea l'intrinseca autonomia di una creazione che non può essere soggetta ai vincoli di un programma politico, né tanto meno utilizzata come strumento di propaganda. L'illusione poetica ha una duplice natura: è essa stessa un'entità autonoma e autosufficiente, distinta dalla realtà di cui al contempo fa parte. Il sostanziale dualismo dello schema platonico viene preservato, ma è rovesciato il giudizio di valore.

Se nei saggi teorici Heaney scardina i capisaldi della teoria platonica, nei componimenti mette in pratica un convincente rovesciamento di quei principi, a partire dalla distinzione modello-copia.

Ricapitoliamo per chiarezza. Nella metafora dello specchio Platone enuclea la tesi della poesia come mimesi e dell'opera letteraria come parvenza di realtà¹¹⁴. Alla poesia è negata la possibilità di incidere sulla vita reale, prerogativa riservata invece alla filosofia che, nella *polis* ideale, deve esercitare un severo controllo sulla comunità tutta, arti incluse. Per contestare il platonismo Heaney ne mina il concetto chiave ed esalta il ruolo della poesia che ai suoi occhi non è un'immagine distorta né un'influenza nefasta, ma una forma di libera espressione del mondo sensibile. Il “government of the tongue” subito dal poeta, funzionale per Platone all'ordine sociale, reprime e annulla la volontà dell'uomo.

Attraverso le parole della vedetta in “Mycenae Lookout” Heaney dimostra efficacemente questa costrizione :

¹¹⁴Platone, “Libro X”, *Repubblica*, 596e.

“I would feel my tongue
Like the dropped gangplank of a cattle truck,
Trampled and rattled, running piss and muck,
All swimmy-trembly as the lick of fire”¹¹⁵.

La scolta di Clitemnestra non è libera di parlare; la sua lingua violata, al servizio di due padroni spietati, calpestata e tremante, è ormai paralizzata e l'angoscia che l'attanaglia somiglia a quella di animali terrorizzati sulla passerella per il mattatoio. La parola, se libera da costrizioni, non produce semplicemente un'immagine più o meno verosimile, ma un mondo parallelo a quello reale, una sorta di contrappeso che ristabilisce, anche solo temporaneamente, un'armonia possibile. Il potenziale eversivo che Heaney riconosce alla poesia trova una delle espressioni più perfette in “Damson”, un componimento efficace “as a ploughshare that turns time up and over”¹¹⁶, in grado di abbattere la distanza spazio-temporale che separa mitologia greca e attualità nord irlandese. È ancora alla poesia classica che Heaney affida il compito di indicare una prospettiva, di fornire la spinta propulsiva “into a joyful recognition”¹¹⁷.

Riporto il componimento per chiarezza.

Gules and cement dust. A matte tacky blood
On the bricklayer's knuckles, like the damson stain
That seeped through his packed lunch.
A full hod stood
Against the mortared wall, his big bright trowel
In his left hand (for once) was pointing down
As he marvelled at his right, held high and raw:
King of the castle, scaffold-stepper, shown
Bleeding to the world.
Wound that I saw
In glutinous colour fifty years ago —
Damson as omen, weird, a dream to read —
Is weeping with the held-at-arm's-length dead

115S.Heaney, “Mycenae Lookout”, *The Spirit Level*, *op. cit.*, p. 34.

116S.Heaney, “Poet's Chair”, *op. cit.*, p. 55.

117S.Heaney, “Introduction”, *The Odyssey*, translated by R.Fitzgerald, *op. cit.*, p. XXI.

From everywhere and nowhere, here and now.



Over and over, the slur, the scrape, and mix
As he trowelled and retrowelled and laid down
Courses of glum mortar. Then the bricks
Jiggled and settled, tocked and tapped in line.
I loved especially the trowel's shine,
Its edge and apex always coming clean
And brightening itself by mucking in.
It looked light but felt heavy as a weapon,
Yet when he lifted it there was no strain.
It was all point and skim and float and glisten
Until he washed and lapped it tight in sacking
Like a cult blade that had to be kept hidden.



Ghosts with their tongues out for a lick of blood
Are crowding up the ladder, all unhealed,
And some of them still rigged in bloody gear.
Drive them back to the doorstep or the road
Where they lay in their own blood once, in the hot
Nausea and last gasp of dear life.
Trowel-wielder, woundie, drive them off
Like Odysseus in Hades lashing out
With his sword that dug the trench and cut the throat
Of the sacrificial lamb.

But not like him —

Builder, not sacker, your shield the mortar board —
Drive them back to the wine-dark taste of home,
The smell of damsons simmering in a pot,
Jam ladled thick and steaming down the sunlight¹¹⁸.

¹¹⁸S.Heaney, "Damson", *The Spirit Level*, op. cit., pp. 19-20. Soffermandosi sulla genesi delle sue poesie, Heaney afferma che le parole "come from a potential discovered in the given material, null'altro che "a supply of images from the inner frond-forest", S.Heaney, "Sixth Sense, Seventh Heaven", Lecture at Wolfson College Oxford, *The Dublin Review* 8, 2002. La figura del carpentiere ritorna in "To Mick Joyce in Heaven", una sequenza di cinque sonetti ambientati ancora una volta nel villaggio dell'infanzia quando il poeta era un bambino. In questa meditazione sulla vita e sulla morte Mick compare come un "demobbed Achilles", non uno spietato guerriero, ma un semplice barelliere congedato dal servizio nella seconda guerra mondiale, S.Heaney, "To Mick Joyce in Heaven", *District and Circle*, trad. L.Gueneri, Mondadori, Milano 2009, pp. 18-24. Come in "Damson" il lavoratore non somiglia agli eroi greci, se non per l'arruolamento nella guerra.

Realizzato, come “Mycenae Lookout”, nel momento in cui attentati e ritorsioni si susseguivano in una spirale senza fine di odio e orrore, “Damson” nasce dalla dolorosa convinzione che l'artista non debba rimanere in silenzio. Al tempo stesso Heaney confessa dubbi assillanti sulla natura e gli effetti di un diretto coinvolgimento.

La susina del titolo evoca per un verso immagini di sangue, con tutte le relative, macabre implicazioni, per l'altro rimanda a scene familiari, quali la marmellata rossa che fuoriesce dal panino e i frutti che sobbollono sulla stufa. In *incipit* il termine “gules” concentra in sé il significato dell'intera sequenza. Dal latino *gula*, esso rimanda esplicitamente al colore utilizzato nell'araldica (l'OED lo indica come simbolo di famiglie, dinastie, paesi, da qui per estensione, se riferito al colore rosso in generale, connota forse il Nord Irlanda per il richiamo al sangue) e, al contempo, anticipa l'immagine delle bocche avidi di sangue nell'ultima sezione, le gole recise delle vittime sacrificali. Il sangue, tuttavia, non evoca soltanto morte. Come gli altri componenti fin qui presi in considerazione, “Damson” è il terreno sul quale tentare ancora una volta una *coincidentia oppositorum*. Così la cazzuola, in apparenza leggera, in realtà pesa come un'arma¹¹⁹, sporcandosi paradossalmente si ripulisce, la sua punta luccica ma non è visibile perchè viene tenuta nascosta come una lama sacra¹²⁰. Allo stesso modo il muratore, l'ennesimo degli artigiani ammirati per la perizia e la dedizione al lavoro¹²¹, è a metà fra il costruttore e il saccheggiatore di città, fra “king of

119Heaney ricorda che, ai suoi occhi di bambino, gli attrezzi dello zio muratore, “uncle Mick Joyce di Cork”, parevano pesanti come l'armatura di Achille, S.Heaney in D.O'Driscoll, *Stepping Stones*, *op. cit.*, p. 256. I termini “weapon” e “blade”, qui riferiti inaspettatamente alla cazzuola, anticipano la spada di Odisseo nella terza strofa. Nel componimento di apertura della prima silloge, il celebre “Digging”, compare per la prima volta la metafora della penna come “zappa”, attrezzo del poeta-contadino. La stessa penna è anche impugnata come un fucile, “snug as a gun”, S.Heaney, “Digging”, *Death of a Naturalist*, *op. cit.*, p. 1.

120Si noti il ricorso reiterato alla forma continua dei verbi a sottolineare la simultaneità, seppur inverosimile, di azioni normalmente in sequenza cronologica: “coming clean”, “brightening itself by mucking in”. L'attenzione si concentra in questo modo sul potere “magico”, quasi soprannaturale dell'attrezzo.

121Omero parla di artigiani ambulanti che provengono da varie regioni e non sono soliti risiedere per lungo tempo nella stessa città. Carpentieri, guaritori, cantori, indovini vivono la maggior parte della vita nella condizione di stranieri, non di cittadini. Viaggiano “fra gli uomini sulla terra infinita”, *Odissea*, XVII, 382-6 (trad.R.Calzecchi Onesti). I greci abitavano in comunità molto distanti le une dalle altre ma crearono un efficiente sistema di collegamenti che consentiva lo scambio di materie prime e manufatti, oltre che persone e conoscenze. Gli abitanti delle diverse aree interagivano regolarmente, talvolta subivano occupazioni o aggredivano i popoli vicini, ma da ultimo riuscivano a conciliare le rispettive tradizioni e culture. Le conoscenze importate dall'esterno, rielaborate attraverso processi di “fission and fusion”, aprivano la strada a innovazioni che miglioravano la qualità della vita, le costruzioni, gli spazi comuni che portarono alla fondazione delle *poleis*, cfr. “The Regional and the Classical Imperial”, in L.Lefaivre, A.Tzonis, *Architecture of Regionalism in the Age of Globalization. Peaks and Valleys in the Flat World*, Routledge,

the castle” e “woundie [...] bleeding to the world”. Il vigore drammatico della prima strofa deriva dalla densità lessicale con cui il poeta dipinge un'atmosfera cupa arricchendola di termini che evocano spargimento di sangue: “gules” è la tinta prevalente, “matte tacky blood”, appiccicoso e opaco il sangue che scorre, “bleeding to the world”, dalle nocche escoriate, “raw”. Il colore rosso cupo è, da un lato, familiare come il succo della susina, ma anche carico di implicazioni sinistre. I riferimenti al sangue che punteggiano la prima parte, tutti riconducibili al protagonista, convergono nella *climax* della terza strofa, la scena dove campeggia una folla di anime assetate, “with their tongue out for a lick of blood”¹²². Assimilate a vampiri spinti fuori dalle tombe da un istinto irrimediabile, le ombre delle vittime irlandesi, uccise sulla porta di casa o lungo la strada, ancora “all unhealed”, reclamano nuovo sangue per placare la sete di vendetta.

Allo scopo di affrontare l'eterno interrogativo riassunto da Shakespeare nel verso “How with this rage shall beauty hold a plea?”, Heaney ricorre anche in questo caso a una fonte classica¹²³.

Nel 1984 in *Station Island* Heaney tenta di rispondere a questo interrogativo attraverso il confronto con le ombre di personaggi noti nel corso di un immaginario pellegrinaggio penitenziale. In un primo momento la soluzione proviene da un “plunge into subjectivity” che regala una benefica dose di *insouciance* e consente di rifuggire da “shackles of the civic”¹²⁴.

In “Damson”, invece, Heaney sembra determinato a mettere ordine nel caotico panorama politico e culturale del Nord Irlanda, recuperando, come Joyce prima di lui, un poema greco in qualità di stimolo e modello. Mette nuovamente alla prova il “mythic method” mutuato da Eliot e ampiamente sperimentato nella silloge *Seeing Things*, una strategia tesa al “continuous parallel

London 2012, pp. 7-8. Per dimostrare l'adeguatezza della poesia lirica Heaney ricorre all'uso figurato dei termini scientifici “fission” e “fusion”. A suo dire, l'*élan vital* della poesia origina da processi linguistici di fissione e fusione, da una combinazione perfetta di “cadence and tone and rhyme and stanza”, oltre che dall'adesione al vero. Quest'ultima qualità appare come un “ring of truth” che rende una poesia lirica facilmente riconoscibile. La ricerca sempre inappagata di questo elemento fa sì che il poeta viva in costante all'erta per cogliere “the totally persuasive voice behind all the other informing voices”, cfr. S.Heaney, *Crediting Poetry*, *op. cit.*

122Nella mitologia classica il sangue è la libagione per i morti, cfr. Omero, *Odissea*, XI, v. 26.

123Come per “Mycenae Lookout”, è ancora un maestro greco a ispirare il poeta di Derry e ad offrirgli l'opportunità di un'analogia fra antico furore e moderna perversione. Al tema del ruolo della poesia nella società si accenna nel capitolo dedicato alla poesia pastorale.

124S.Heaney, “Sixth Sense, Seventh Heaven”, *op. cit.*

between contemporaneity and antiquity”¹²⁵. In altre parole, facendo appello alla tradizione classica, il poeta può dare forma e significato ad una creazione moderna, oltre a disegnare una cornice classica intorno ad un contenuto in parte autobiografico. Si tratta di un progetto ambizioso, sostiene Putnam, che consente all'artista di offrire ai lettori “a time for contemplative pleasure that puts them [...] beyond confusion”¹²⁶. La prima sezione di “Damson” rievoca il giorno in cui il piccolo Seamus vede un uomo sanguinante, un muratore ferito a una mano da un attrezzo appuntito nel corso di una normale giornata di lavoro. Accanto a sé ha posato il cestino del pranzo e il fanciullo nota “a damson stain / that seeped through his packed lunch”. La scena che turba il bambino riaffiora come un chiaro presagio di morte, “wound that I saw / In glutinous colour fifty years ago -/ Damson as omen, weird, a dream to read- / Is weeping with the held-at-arm’s-length dead”¹²⁷. Le immagini vivide delle prime tre strofe rimandano inevitabilmente al vissuto del poeta, “the awful panorama of massacre, pillage, burnings, slavery, cruelty and weeping which made up the backdrop to life and literature in his [Homer’s] and our times”¹²⁸.

Le parole usate per l'*Odissea* risultano adeguate anche per il realismo di “Damson” e la ricca trama di spunti lirici di cui è intessuto. Il ricordo della ferita sanguinante ne innesca un altro a mala pena sopito nella coscienza, un incubo popolato di morti che uscendo dall'ombra, “From everywhere and nowhere, here and now”, minacciano di sopraffare il poeta e la sua *dramatis persona*.

Nella sezione intermedia, dodici versi senza interruzioni, la figura del muratore acquista spessore e significato.

I gesti dell'uomo sono illustrati con ricchezza di dettagli concreti che suggeriscono

125 T.S. Eliot, *Selected Prose of T.S. Eliot*, Harvest Books, New York 1975, pp. 175-8. Eliot sottolinea inoltre che nell'interazione tra componenti dello stesso o di autori diversi si sostanzia una concezione della poesia come *corpus* vitale, “a living whole of all the poetry that has ever been written”, T.S. Eliot, *Selected Essays*, Faber & Faber, London 1999, p. 40. Heaney aderisce a questa idea e la esemplifica in molte opere, tra le quali il paradigmatico “Damson”.

126 M.C.J. Putnam, “Virgil and Heaney: ‘Route 110’”, *Arion* 19, 2012, p. 80.

127 Si noti l'eco omerica del sostantivo composto “held-at-arm's-length”, a sottolineare la valenza epica della locuzione. L'*epos* dei poemi di Omero si fonda sull'esteso uso di espressioni formulari, successivamente riprese *telles quelles* dagli epigoni.

128 S. Heaney, “Introduction”, *The Odyssey*, translated by R. Fitzgerald, *op. cit.*, p. XXI.

l'ammirazione del poeta per l'abilità con la quale l'artigiano domina la scena. Heaney manifesta la sua attrazione per il luccichio della cazzuola, “the trowel's shine”, il brillare persistente dell'utensile nonostante i residui di malta, perfino lo scintillio che accompagna i movimenti esperti del muratore che spalma, raschia, mescola, allinea, sfiora, finchè la cazzuola fluttua nell'aria, non più umile arnese ma strumento musicale in una sinfonia modulata sapientemente dall’“orchestrato”-operaio. La raffica di verbi concreti a descrivere puntualmente i movimenti dell'uomo si interrompe con le due similitudini drammatiche che mettono fine all'osservazione estatica del poeta per riproporre senza ambiguità (“gules”), né equivoci (“stain”), l'idea di violenza, di una guerra non dichiarata, nascosta (“hidden”), forse alimentata da pretesti religiosi (“cult”).

La terza sezione si apre con la visione di anime assetate richiamate dal sangue del muratore. Non si tratta di un'immagine vaga, questi spiriti non sono immateriali e intangibili, hanno invece un corpo e indossano ancora gli abiti insanguinati con i quali sono morti, “still rigged in bloody gear”. La loro apparizione ha una “materialità” per così dire prevaricante nell'immaginazione del poeta che, autenticamente turbato, invoca l'aiuto del muratore per respingere i fantasmi nell'Ade, o meglio, nel luogo familiare imbrattato di sangue e vomito dove hanno subito un fatale agguato: “Drive them back to the doorstep or the road / Where they lay in their own blood once”.

Allontanare l'orrore passato che si ripresenta come un incubo nel presente, reazione psicologica comprensibile, è il compito che equipara l'artigiano di oggi all'eroe classico Odisseo, “Like Odysseus in Hades lashing out / With his sword that dug the trench and cut the throat / Of the sacrificial lamb”. Nel libro XI dell'*Odissea* l'eroe si appresta alla catabasi dapprima scavando “una fossa d'un cubito” con la “spada acuta”, poi offrendo libagioni di miele, vino, latte e soprattutto il “sangue nero fumante” che sgorga copioso dalla gola degli animali sacrificati¹²⁹. Prima di scendere nell'Ade dove potrà interrogare Tiresia, Odisseo sguaina nuovamente l'arma per respingere “le teste esangui dei morti” attirati dal sangue e liberare così il varco per il vate.

¹²⁹Omero, *Odissea*, XI, 24-5; 36. Il sangue delle vittime permette di riacquistare coscienza per un istante e di parlare con il vivente in viaggio nell'Ade.

Heaney riporta quasi fedelmente la scena e la carica di connotazioni altrettanto violente e di tecnicismi militari. Anche qui Odisseo usa ripetutamente la sua spada, “his sword” -ogni guerriero ne ha una, così come ogni contadino ha una falce e preferisce non prestarla¹³⁰-, l'attrezzo del “mestiere” di guerriero con il quale ha ucciso e seminato terrore fra i nemici durante la guerra di Troia. Scavata una fossa quadrata (non irrilevante la scelta di rendere il più neutro *βόθρον* -fossa- con il termine squisitamente militare “trench”), sgozza gli animali destinati agli dèi e da ultimo brandisce l'arma per disperdere le anime, “lashing out with his sword”. Lo iato fra penultima e ultima sezione evidenzia visivamente la virata dalla “shocking tragic adequacy” dell'Ade alla cucina luminosa del muratore-Heaney¹³¹. Il poeta dello “spirit level” non può concludere con una scena spettrale, perciò la figura del muratore viene riabilitata e negli ultimi versi non è più simbolo di morte ma semplicemente un lavoratore colto nella routine quotidiana della pausa pranzo con il panino traboccante marmellata rossa. A loro volta le anime appaiono in tutta la loro umanità, “tradotte” dal marciapiede lordo del loro sangue al luogo protetto degli affetti familiari. Anche Odisseo subisce una metamorfosi, o meglio, nel sollecitare il muratore a comportarsi “like Odysseus [...] But not like him”, Heaney sceglie di far prevalere il lato positivo, costruttivo dell'eroe, il “builder” rispetto al “sacker”; il “mortar board” sostituisce lo scudo (dunque le “armi” dell'irlandese sono cazzuola e tavoletta).

D'altro canto Odisseo è, *en soi-même*, poliedrico: scaltro stratega, inventore di espedienti, sanguinario vendicatore, inesorabile arciere, guerriero impietoso e, non ultimo, narratore instancabile, “a man skilled in all ways of contending”, ricorda Heaney¹³². Oltre a riecheggiare la tecnica post-moderna della mescolanza di elementi “low” e “high”, le similitudini “like the damson stain”, “Like a cult blade”, “Like Odysseus”, “not like him”, assimilano sangue e marmellata, cazzuola e arma tagliente, eroe mitologico e muratore irlandese, funzionando come “lens of

130A questo proposito si veda cap. “*Vergilius redivivus*”, n. 177.

131Del resto il regno dei morti è, a giudizio di Heaney, una proiezione mentale dell'uomo. Dunque una scena che lo rappresenti non è più trascendente di altre spiccatamente terrene, cfr. S.Heaney, “Introduction”, *The Odyssey*, translated by R.Fitzgerald, *op. cit.*, p. XX.

132*Ibid.*, p. XXIII.

comprehension” che riconduce l'attenzione alla sfera dell'*Erlebnis*¹³³.

Una breve riflessione sulla scelta dell'*Odissea* e del suo protagonista. Si è più volte sottolineato l'interesse del poeta per i maestri della Grecia antica, spesso riproposti come modelli. Di Omero in particolare Heaney apprezza lo stile diretto, frutto di uno sguardo lucido a tutto ciò che appare intollerabile nel comportamento umano. Nei suoi versi si realizza la sintesi che Yeats ha solo sfiorato fra realtà e giustizia, mentre l'aderenza al quotidiano si coniuga con la percezione della pur desolante ricchezza della vita. Se l'*Iliade*, nel mostrare “world-disrupting events”, appare a Heaney un poema molto violento, “a merciless narrative”, è l'*Odissea* a catturare la sua attenzione, in particolare per il talento di Omero nel narrare fatti banali accanto a gesta avventurose rivestendoli di uguale “secret radiance, the radiance of the utterly truthful”¹³⁴. Attraverso l'intertesto greco i protagonisti di ieri e di oggi “dialogano”, mentre i ricordi della guerra di Troia si sovrappongono all'atrocità dei “Troubles” e le barriere che Heaney paventa possono infine essere abbattute.

La medesima dote mostra Heaney in “Damson”: dettagli apparentemente insignificanti, ad esempio il particolare del cestino del pranzo e i gesti dell'artigiano, meritano la resa poetica in versi che sappiano mantenere il lettore a stretto contatto con la realtà effettiva, “close[r] to flesh and blood and earth and water”¹³⁵. La lettura può essere dunque un'esperienza unica, in grado di far vivere sensazioni immediate e di mostrare situazioni note da una nuova prospettiva. Iniziata con il richiamo visivo al rosso collosa del sangue, “Damson” si chiude con un'altra immagine sensoriale, questa volta il sapore e il profumo della marmellata fumante sotto il sole, una scena rasserenante che esorcizza il terrore suscitato dall'apparizione degli spiriti vampireschi. La correlazione è espressa dall'epiteto formulare “wine-dark”, traduzione consolidata del greco *oínopi*, spesso abbinato al mare dove Odisseo e i compagni rischiano la vita¹³⁶. Persa la connotazione minacciosa

133S.Heaney, “Introduction”, *The Odyssey*, translated by R.Fitzgerald, *op. cit.*, p. XXII.

134*Ibid.*, p. XII; p. XIV; p. XX.

135*Ibid.*, p. XVIII.

136Nel primo episodio di *Ulysses*, “The Tower”, compare la formula omerica *epi oinopa ponton*, poi degradata dall'irriverente Mulligan con l'uso dell'epiteto sarcastico “snotgreen”. Stephen riprende la locuzione nel suo significato originario in “Proteus” (episodio 3): *oinopa ponton*, “a winedark sea”. In seguito la ripropone in un contesto diverso in “Wandering Rocks” (episodio 10) quando vede attraverso la vetrina di un gioielliere la polvere accumulata “Dust slept on dull coils of bronze and silver, lozenges of cinnabar, on rubies, leprous and winedark

dell'*Odissea*, l'espressione greca si trasforma qui nell'innocuo e sensuale “wine-dark taste of home”. Immagini allusive e potenti creano in “Damson” un forte effetto sinestetico: al lettore pare di vedere il sangue vischioso misto a polvere di cemento, sentire il rumore della cazzuola sui mattoni, mentre può inebriarsi del profumo e del sapore della confettura calda. Piuttosto che convincerlo con argomentazioni razionali, Heaney intende coinvolgerlo in una sequenza di immagini ricche di rimandi sensoriali che trasformano la percezione della realtà. Non una lezione di *Realpolitik*, ma la storia semplice eppure emblematica del lavoratore ferito, “avatar” di Odisseo e *alter ego* di Heaney, al quale il poeta affida il compito di placare le ombre dei morti in maniera pacifica, senza spargere altro sangue, come avrebbe fatto l'eroe omerico e interrompere, finalmente, il ciclo insopportabile di *scelera*.

In conclusione, “Damson” è una dimostrazione concreta che, contrariamente a quanto teorizzato da Platone, la poesia ha il potere di sollecitare una nuova *Weltanschauung* dove le relazioni umane possono essere “a source of truth and a vehicle of harmony”¹³⁷. Insieme con un'audace rilettura del mito classico di Odisseo, il poeta propone un diverso approccio alle divisioni che dilanano la comunità nord irlandese. Da sempre contrario a scelte individualistiche, rifugge dall'opzione di un esilio silenzioso per spostare invece le contraddizioni dal terreno di uno scontro politico-militare al *Kraftfeldt* della poesia. In questo ambito dialettico si può sperimentare una ricomposizione, a livello personale e collettivo, dei dissidi tuttora insoluti, come “unhealed” risultano le vittime di antico e moderno orrore. In opposizione a Platone, Heaney difende con adamantina fermezza un'arte capace di risvegliare la vitalità neutralizzata dal dolore e di “touch[es] community through language”¹³⁸. *Pro poesia* sono schierate anche le *dramatis personae* di Heaney, tra le quali l'artigiano esperto che, ripetendo ogni giorno i gesti di un rituale consolidato senza domandarsi “what it all amounts to”, contribuisce a un futuro aperto, “the way / Is opener for your

stones”, J.Joyce, *Ulysses*, Oxford University Press, Oxford 1998, pp. 5, 47, 231-2.

137S.Heaney, *The Redress of Poetry*, *op. cit.*, p. 193.

138T.Flanagan, *op. cit.*, p. xi.

being in it”¹³⁹. Similmente agli occhi di Odisseo, saldi come “corno” e “acciaio”¹⁴⁰, ma pronti alla commozione¹⁴¹, lo sguardo di Heaney, seppur delicato e lirico, è penetrante e oggettivo anche di fronte all'inenarrabile, convinto che un nuovo ordine sociale sia essenziale quanto l'armonia stilistica e narrativa.

139S.Heaney, “At Banagher”, *The Spirit Level*, op. cit., p. 79.

140 Omero, *Odissea*, XIX, 211.

141Heaney sottolinea il lato sensibile, sentimentale dell'eroe omerico rispetto a quello più consuetamente messo in evidenza: “e Odisseo / si commosse e le lacrime bagnavan le guance sotto le ciglia”. E ancora: “Odisseo sotto le ciglia pianto angoscioso versava [...] Alcinoos [...] udi i singhiozzi pesanti”, Omero, *Odissea*, VIII, trad.R.Calzecchi Onesti, 521-2; 531-3-4.

CAPITOLO III

L'*Orestea* d'Irlanda*

“When, for fuck's sake, are you going to write
Something for us?' 'If I do write something,
Whatever it is, I'll be writing for myself”¹.

In un'intervista a Dennis O'Driscoll Heaney indica nell'*energeia* intrinseca alla letteratura e ai miti classici, soprattutto greci, l'origine di un'attrazione per le opere dell'antichità paragonabile al *frisson* indotto dalle leggende celtiche. Aveva già dichiarato dal podio di Stoccolma di essere alla ricerca di quell'“adequacy” che può derivare soltanto da una poesia indipendente e responsabile,

* Pubblicato in parte con il titolo “Heaney poeta e mitopoeta: l'*Orestea* d'Irlanda” sulla rivista digitale *Classico Contemporaneo* 1, Orizzonti 2015, pp. 27-51, <http://www.classicocontemporaneo.eu/index.php/numero-1/discussioni/202-antichita-classica-e-cultura-contemporanea>.

¹ Nel 1979 durante un viaggio in treno a Belfast, Heaney incontra casualmente Danny Morrison, esponente del Sinn Féin. L'episodio è narrato dal poeta nell'intervista con O'Driscoll e in “The Flight Path”, *The Spirit Level*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1996, p. 29. Fin dal XVII secolo le fazioni in lotta in Irlanda hanno fatto ricorso in maniera sistematica a poesie e ballate come strumenti di propaganda politica. La richiesta del militante è dunque in linea con questa consuetudine e riflette presumibilmente la nuova strategia dell'IRA, riassunta nello slogan “The Armalite in one hand and the ballot box in the other”, che condusse all'elezione di Bobby Sands al parlamento nel 1981. Gli occhi rossi dell'uomo evocano il ricordo delle anime dannate descritte da Dante nel canto XXXIII, vv. 76-8: *Quand'ebbe detto ciò, con li occhi torti / riprese 'l teschio misero co' denti, / che furo a l'osso, come d'un can, forti*. Heaney traduce “liberamente” i versi del sommo poeta: “When he had said all this, his eyes rolled / And his teeth, like a dog's teeth clamping round a bone, / Bit into the skull and again took hold”, S.Heaney, “The Flight Path”, *The Spirit Level*, *op. cit.*, p. 30. L'incontro con Danny Morrison, avvenuto “One bright May morning, nineteen-seventy-nine”, dà il via ad una riflessione sul rapporto tra vita e arte. Impossibile, nell'Irlanda del XX secolo, separare nettamente lotta politica, anche quella terroristica dell'IRA, e poesia, soprattutto da quando Yeats, ormai vecchio e malato, si interrogò sulle proprie responsabilità pubbliche: “Did that play of mine send out / Certain men the English shot?”, W.B.Yeats, “The Man and the Echo”, *The Collected Poems*, Wordsworth Editions, London 1994, p. 298. Heaney è assolutamente consapevole delle forze conflittuali che in Nord Irlanda si contendono il “government of the tongue”. Sembra che tutti, dai filosofi ai critici letterari, dai politici ai militanti di un qualunque gruppo politico, vogliano interferire nel lavoro dei poeti. Da queste insostenibili pressioni nasce la risposta citata in esergo con cui Heaney rifiuta, ancora una volta, il ruolo di portavoce di una fazione. Il personaggio dantesco del conte Ugolino, protagonista del componimento eponimo che chiude *Field Work*, traduzione dai canti XXXII e XXXIII dell'*Inferno*, ricompare qui per richiamare l'attenzione del lettore sulla spietatezza del conflitto nord irlandese e su una logica feudale, tribale alla quale Heaney non intende rassegnarsi, cfr. “Ugolino”, *Field Work*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1979, pp. 53-6. Ritornando a “The Flight Path”, si noti che la riflessione del poeta prende una direzione del tutto diversa da quella che i versi da Ugolino parrebbero indicare. La terzina conclusiva risuona infatti di fiducia e positività: “Eleven in the morning. I made a note: / 'Rock-lover, loner, sky-sentry, all hail!' / And somewhere the dove rose. And kept on rising”, “The Flight Path”, *op. cit.*, p. 31. In un'intervista dello stesso anno Heaney riassume il senso del suo percorso artistico e personale: “Peace is a great joy. Peace is where I started and where I would like to end”, S.Heaney citato da M.C.Fumagalli, *The Flight of the Vernacular*, Rodopi, Amsterdam-New York 2001, p. 253. Fin da bambino Heaney ha subito influenze contrastanti: quella inglese dei programmi radiofonici trasmessi dalla BBC, “resonant English tones”, e quella irlandese del dialetto dei genitori, “the local accents of our parents”, S.Heaney, *Crediting Poetry*, Nobel Prize Address in Stockholm in 1995, http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1995/heaney-lecture.html (ultimo accesso: 21/04/2014). Il discorso è disponibile anche in versione audio sul sito <http://www.youtube.com/watch?v=P7KzfqtL5qY> (ultimo accesso: 24/11/2014).

carica dell'energia “released by linguistic fission and fusion, with the buoyancy generated by cadence and tone and rhyme and stanza” e in grado di dare voce alla “truthfulness” del poeta².

Heaney insiste a più riprese sull'affinità tra il folclore irlandese e i racconti della Grecia antica: “It's the vitality of the ritual and romance at ground level that attracts me as much as the big earth-moving machinery of the literature and the myths”³. È innegabile che dal 1980 le traduzioni, o anche le allusioni ai tragici greci siano proliferate in Irlanda, soprattutto tra i poeti nord-irlandesi. In parte frutto di una visione romantica della Grecia come sede *par excellence* del genio creativo e antitesi culturale dell'antica Roma, questo interesse ha origine anche nella convinzione diffusa negli ambienti letterari irlandesi che per esperienza vissuta e sensibilità Grecia e Irlanda siano assimilabili. Di qui i numerosi tentativi da parte di artisti più o meno accreditati di dotare il paese di una letteratura epica nazionale sul modello dei poemi omerici. Quanto questa posizione sia condivisa è confermato dalle parole di Sir Samuel Ferguson, poeta ed erudito di Belfast, a proposito delle traduzioni dei classici: “Raw material [...], to be converted to the uses of cultivated genius, is not all we might reasonably hope for from such sources. There are ways of looking at things, and even of expressing thought, in these deposits of old experience, not to be lightly rejected by a generation whose minds are restless with unsatisfied speculation, and the very clothing of whose ideas begins to show the polish of threadbareness as much as culture”⁴. I classici hanno nutrito la *Weltanschauung* e l'ispirazione di generazioni impegnate nella definizione di un'identità nazionale a partire da quella culturale e letteraria. Gli esiti sono stati a volte deludenti e inferiori alle speranze,

² S.Heaney, *Crediting Poetry*, op. cit.

³ Heaney in D.O'Driscoll, *Stepping Stones. Interview with Seamus Heaney*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2008, p. 294.

⁴ Sir Samuel Ferguson citato da P.McDonald, “The Greeks in Ireland: Irish Poets and Greek Tragedy”, *Translation and Literature*, 4, 1995, pp.184-5. La tragedia è stata riscoperta nel XX secolo come il luogo ideale in cui esplorare le differenze culturali. I protagonisti del teatro ateniese non provengono, infatti, soltanto da Atene, ma da *poleis* diverse tra cui Tebe, Argo, Creta. L'interazione fra greci e personaggi “stranieri”, di altre etnie e di lingue diverse è una delle peculiarità che più ha attratto l'attenzione dei moderni. Molti sono i personaggi lontani dalla terra d'origine a causa di guerre, rapimenti, esili, condanne a morte ed altri eventi drammatici. I temi della nostalgia, dell'identità culturale e dell'alienazione che ricorrono frequenti nei dialoghi e nelle canzoni del coro accomunano antichi greci e irlandesi moderni.

se solo si pensa allo snaturamento di eroi mitici tradizionali come Cuchullain e Oisín, ridotti a copie sbiadite di Achille o alle semplificazioni manichee tra barbari, i romani e gli inglesi, e civilizzati, i popoli mediterranei e gli irlandesi. Gli adattamenti del teatro greco nascono dalle stesse esigenze di integrità che sottendono alla lotta politica per la conquista dell'autodeterminazione. Talvolta i drammaturghi irlandesi intervengono semplificando il canone classico. In questi casi la complessità e le ambivalenze del tessuto drammatico si allontanano dalla fonte fino a tradursi in superficiali parabole moderne. Allora il modello classico si riduce ad un involucro trasparente con il quale il *telos* irlandese deve negoziare per assicurarsi una credibilità artistica indipendente e durevole.

Non è questo il caso della sequenza “Mycenae Lookout” di Heaney.

Nelle sue poesie le frequenti allusioni ai maestri greci non sono casuali né decorative, ma costituiscono piuttosto parte integrante di una fitta trama in cui “poetry inheres in other poetry and to that extent it is literary”⁵ e dove al tradizionale *ethos* cristiano del “down there, up there and us in between”, la cultura occidentale ha sostituito, a giudizio di Heaney, la consapevolezza dei miti arcaici⁶.

In una recensione all'*Ulisse* di Joyce T.S.Eliot definisce la creazione di un sistematico parallelismo tra contemporaneità, la Dublino del XX secolo, e classicità, l'*Odissea* di Omero, una consapevole strategia, che altro non è se non “a way of controlling, of ordering, of giving shape and significance to the immense panorama of futility and anarchy”⁷ che agita il mondo odierno e il Nord Irlanda di Heaney in particolare.

Dal canto suo, in un saggio su Eliot, Heaney teorizza il proprio personale “mythic method” come l'arte di tessere una “classical safety net under the tottering data of the contemporary, of paralleling, shadowing, archotyping”⁸. È grazie a questa rete che passato, presente e futuro possono

⁵ Heaney in D.O'Driscoll, *op. cit.*, p. 295.

⁶ *Ibid.*, p. 294.

⁷ T.S.Eliot, *Selected Prose*, Harcourt Brace, New York 1975, p. 177.

⁸ S.Heaney, *The Government of the Tongue*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1988, p. 116.

confluire dialetticamente sul terreno della poesia. D'altro canto la stessa mitologia greca -e questa è un'altra affinità che unisce Heaney ai maestri greci - è “come una grande rete fatta di maglie che si tengono fra loro, di rimandi incrociati, di collegamenti trasversali”⁹.

Affidandosi al passato per poter comprendere ciò che nel presente è andato distrutto o perduto, Heaney mette in luce le affinità di epoche e luoghi solo apparentemente remoti, senza tuttavia bramare una via di fuga. Le voci dell'antichità si mescolano a frammenti caotici dello *Zeitgeist* contemporaneo che il poeta *in primis* e successivamente il “reader in posterity”¹⁰ devono decodificare e, ove possibile, riordinare in assenza di un'interpretazione unica e totalizzante che Heaney non intende offrire¹¹.

L'intero *corpus* poetico, coerentemente con l'elaborazione di questo approccio “mitologico”, è attraversato dalla volontà di trascendere l'*hic et nunc* mediante una rinnovata alchimia di presente e passato che non riduca la tradizione classica a “an amusing dodge, or scaffolding, erected by the author for the purpose of disposing his realistic tale, of no interest in the complete structure”¹².

Non un abbellimento, dunque, né un'esibizione di *literariness*, ma un correlativo oggettivo, un substrato semitrasparente e stratificato, intricato e complesso come la vita nel Nord Irlanda degli anni 90 (e non solo), in grado di dare profondità, memoria e significato ad una creazione altrimenti isolata e artificiale. Il talento di Heaney si esprime proprio, a giudizio di Putnam, nell'abilità di trasformare un testo “tra-ducendolo” in un'altra lingua e dunque reinventando “its subject matter for

⁹ M.Bettini, *C'era una volta il mito*, Sellerio, Palermo 2007, p. 65. La ramificazione della mitologia greca costituisce uno straordinario esempio *ante litteram* di intertestualità: i racconti non vivono di vita separata ma ne presuppongono molti altri e a loro volta ne sono presupposti.

¹⁰ H.Cole, “Interview with Seamus Heaney”, *The Paris Review*, The Art of Poetry 75, 1994, p. 117.

¹¹ Cfr. U.Eco, *Opera Aperta*, Bompiani, Milano 2000. Qui Eco afferma che il segno distintivo del moderno è la possibilità di creare, con ogni nuova opera d'arte, un nuovo sistema linguistico. Ogni creazione si erge a momento esemplare di scelta nell'universo della casualità, sul quale fissare un'attenzione riassuntiva ed esauriente. Non più epifania, apparizione, ma un farsi aleatorio e sempre rinnovato, anche ad opera delle diverse interpretazioni dei lettori.

¹² T.S.Eliot, *Selected Prose*, *op. cit.*, p. 175.

a new time and a new place”¹³. In altri termini si potrebbe affermare che Heaney abbia trovato nella trilogia eschilea un “befitting emblem[s] of adversity”¹⁴ che permette di osservare la realtà contingente da una distanza salutare.

La presenza di intertesti letterari e mitologici costituisce il *focus* di “Mycenae Lookout”, una sequenza di cinque componimenti pubblicata nella silloge *The Spirit Level* del 1996, in cui Heaney mostra quello che per Eliot è un canone di classicità, ovvero la capacità di creare un delicato equilibrio fra la tradizione degli antichi e l'originalità dei contemporanei, fra storia e mito, narrazione e simbologia¹⁵.

Elizabeth Lunday riferisce di aver appreso nel corso di una corrispondenza privata con il poeta che “Mycenae Lookout” fu composta nell'ottobre 1994, dopo la tregua annunciata dall'IRA il 31 agosto del medesimo anno (la prima dopo venticinque anni) e la conseguente drastica diminuzione del numero di attentati e di episodi di violenza settaria¹⁶. Heaney definisce quell'evento “a genuine visitation, the lark sang and the light ascended. Everything got a little better”¹⁷. Nei venticinque anni dall'inizio della guerra civile in Nord Irlanda, il poeta ha sempre rifiutato con fermezza il ruolo di portavoce di una fazione, esausto della “continuous adjudication between agony and justice”¹⁸.

Il termine *adjudication* sottintende la difficoltà di dar voce ai diritti (*ad-iudico*, da *iudex*, colui che mostra ciò che è giusto) dell'individuo e della comunità in un contesto conflittuale che inibisce

¹³ M.C.J.Putnam, “Virgil and Heaney: 'Route 110'”, *Arion* 19, 2012, p. 98. Si veda anche il saggio dove la Ní Ríordáin, definisce quella di Heaney una “trasformazione magica” dell'*Oresteia* piuttosto che una traduzione, C. Ní Ríordáin, “‘Puddling at the Source’: Seamus Heaney and the Classical Text”, *Études Anglaises* 2, 2003, p. 173-184.

¹⁴ W.B.Yeats, “Meditations in Time of Civil War”, *op. cit.*, p. 171. L'ulteriore rimando a Yeats testimonia il dialogo continuo che Heaney intrattiene con l'illustre predecessore.

¹⁵ Cfr. E.O'Brien, *Searches for Answers*, Pluto Press, London 2003, p. 11; cfr. T.S.Eliot, *What is a Classic?*, Faber & Faber, London 1944, p. 24.

¹⁶ Purtroppo l'IRA pose fine alla tregua nel febbraio del 1996 con un attacco dinamitardo a Londra, nel distretto finanziario di Canary Wharf. Il cessate il fuoco del 1994 rimane tuttavia nella storia come preludio al “Good Friday Agreement” del 1998. Per cautela Heaney non usa il termine “processo” di pace perché in Nord Irlanda “peace was always going to be a rigged-up, rickety affair”, sempre precaria, legata all'audacia e all'iniziativa di singoli individui illuminati, D.O'Driscoll, *op. cit.*, p. 352. Per ulteriori riferimenti alla reazione di Heaney si veda anche I.Brinton, *Contemporary Poetry: Poets and Poetry since 1990*, Cambridge University Press, Cambridge 2009, p. 59.

¹⁷ Heaney citato da H.Cole, *op. cit.*, p. 137.

¹⁸ S.Heaney, *Preoccupations*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1980, p. 30.

lo scambio dialettico e fa prevalere l'odio atavico verso l'altro. Come Yeats, Heaney è un poeta pubblico, non politico, se non nell'accezione etimologica di persona interessata alla *polis*, determinata a lottare “towards inclusiveness. Prefiguring the future”¹⁹. “Mycenae Lookout” non propone dunque un messaggio politico, non è un commento agli eventi drammatici del Nord Irlanda. È Heaney stesso ad offrirci una chiave di lettura: “There was no real communiqué factor at work in the poems, there was the excitement of utterance, the writing was after and into something other than commentary. It was a surge-up through language. I was buoyed by the doing rather than relaying any message”²⁰.

Helen Vendler osserva che in ogni componimento di *The Spirit Level*, Heaney cerca di replicare lo schema “ordinary life, its violation by some event and its restoration by 'keeping going' afterwards”²¹. Poiché queste fasi non sono una mera costruzione poetica ma caratterizzano la storia dell'umanità nel presente come nell'antichità, Heaney recupera dal passato alcuni di quelli che gli sembrano “mythic equivalents” del mondo contemporaneo. Tra questi spiccano la saga degli Atridi e le vicende successive alla caduta di Troia, così come Eschilo le ha immortalate nell'*Orestea*²².

Heaney ribadisce in molte occasioni che al caos del mondo la poesia non può rispondere con una *lamentatio*, né con una riproduzione mimetica *post factum* della situazione politica contingente,

¹⁹ H.Cole, *op. cit.*, p. 117.

²⁰ E.Lunday, “Violence and Silence in Seamus Heaney’s Mycenae Lookout”, *New Hibernia Review* 12, 2008, p. 112. Nel saggio la Lunday riporta estratti da una corrispondenza privata intercorsa con il poeta nell'agosto 2002.

²¹ H.Vendler, *Seamus Heaney*, Harvard University Press, Cambridge 1998, p. 168. Anche le tragedie ateniesi cui il poeta irlandese attinge mettono in scena l'insorgere e il successivo *dénouement* di una situazione conflittuale scaturita dalla morte violenta o dall'esilio di un eroe, da una guerra o dal venir meno di quelle che Antigone definisce “le non scritte de' numi immote leggi”, Sofocle, *Antigone*, trad. F. Bellotti, v. 426.

²² Con *Orestea* Eschilo vinse il primo premio alle feste dionisiache del 458 a. C. Ogni anno, in marzo-aprile, il periodo della rinascita della natura, si tenevano ad Atene le feste internazionali in onore del dio Dioniso. Per questa occasione tre tragediografi concorrenti venivano scelti un anno prima da un magistrato. Una volta scelto, il drammaturgo aveva il compito di comporre tre tragedie e un dramma satiresco (i coreuti erano satiri, i “luogotenenti” di Dioniso). Le feste avevano una forte connotazione politica: dieci *strategoï* portavano libagioni in onore del dio, gli alleati di Atene contribuivano all'allestimento con donazioni, durante gli spettacoli venivano ricordati i nomi dei benefattori e i figli degli eroi di guerra sfilavano in cortei celebrativi in uniforme militare. In una società altamente agonistica come quella ateniese, i tre autori competevano realmente per la vittoria con drammi creati *ad hoc*. In seguito a questa consolidata tradizione, la produzione teatrale del V secolo fu molto ricca, tanto che solo nel 387 a. C. fu rappresentato un dramma non inedito, cfr. B.Arkins, *Irish Appropriations of Greek Tragedy*, Carysfort Press, Dublin 2009.

in questo caso ne risulterebbe una semplificazione e l'effetto sarebbe attenuato. Al contrario la prospettiva invocata attraverso “Mycenae Lookout” è complessa, pluralistica e nasce dall'intreccio di varie tradizioni: dalla tragedia ateniese del V secolo²³ alla liturgia cristiana, dalla commedia rinascimentale alla poesia lirica del XVII secolo, passando attraverso la leggenda latina della nascita di Roma.

Nel 1994, alla notizia della tregua concessa dall'IRA, Heaney esprime rammarico per il troppo tempo e le tante vite inutilmente perse: “instead of being able just to bask in the turn of events, I found myself getting angrier and angrier at the waste of lives and friendships and possibilities in the years that had preceded it [the ceasefire]”. In quel momento comincia a pensare che una versione dell'*Oresteia* potrebbe rappresentare “one way of getting all of that out of the system, and at the same time, a way of initiating a late-twentieth-century equivalent of the 'Te Deum'”²⁴.

Prima della tregua Heaney pensava che il soggetto poetico dei “Troubles” fosse ormai ridotto ad un cliché non replicabile. Poi alla novità politica segue la svolta lirica di Heaney che intende celebrare in una sorta di “High Mass” il cambiamento da una cultura arcaica di violenza a un sistema di giustizia civile inaugurato da Atena, la dea che “buries the Furies under the Acropolis [...] and establishes some kind of reign of justice”²⁵.

In questa circostanza proprio l'*Oresteia* sembra l'opera più idonea a rappresentare un rito di

²³ Oggi non si parla più di “tragedia greca classica” ma più correttamente di “tragedia ateniese del V secolo”. Una concezione anacronistica e idealizzata del teatro tragico ha ispirato nel XX secolo l'enfasi sul presunto significato universale della tragedia, così come postulato da Aristotele nella *Poetica* (1451a36-1451b7). Tale posizione era fondata sul presupposto che la condizione umana fosse immutabile, nonostante i cambiamenti storici e le evoluzioni culturali o linguistiche. Solo il tragediografo greco, grazie ad un innato *ingenium*, sarebbe stato in grado di codificare presunte verità eterne nei suoi drammi. Recentemente questa interpretazione universalizzante è stata abbandonata a favore di una puntuale collocazione storica delle opere. Per ulteriori approfondimenti su una lettura sociologica moderna della tragedia ateniese si vedano tra gli altri: E.Hall, *Inventing the Barbarian: Greek Self-Definition through Tragedy*, Oxford University Press, Oxford 1989; O.Taplin, P.Wilson, “The 'Aetiology' of Tragedy”, *PCPS* 39, 1993, pp. 169-80; ed. P.E.Easterling, *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge University Press, Cambridge 1997.

²⁴ H.Cole, *op. cit.*, p. 137. In un'intervista del 1977 Heaney riconosce che la continua ricerca di equilibrio, elemento cardine della sua poetica, origina spesso dalla frustrazione. Il linguaggio brutale di alcune poesie è ispirato all'atrocità delle vicende storiche ma compensato dalla struttura dotata di “poise and balance”, S.Deane, “Interview with Seamus Heaney”, *The Crane Bag* 1, 1977, p. 63.

²⁵ R.Carvalho Homem, “On Elegies, Eclogues, Translations, Transfusions: an interview with Seamus Heaney”, *The European English Messenger* 10, 2001, p. 28

passaggio dalla brutalità della *lex talionum* alla speranza di una riconciliazione. Le parole di Heaney danno corpo efficacemente a questo intento: “The three Aeschylus plays could be a kind of rite envisaging the possibility of a shift from a culture of revenge to a belief in a future based upon something more disinterested.[...] Ideally, what I needed was the kind of poem Andrew Marvell wrote on Cromwell's return from Ireland and what I was setting up for was a kind of Jonsonian masque”²⁶.

Tutte queste influenze poetiche, nella loro diversità, compongono quella “safety net” che è alla base della sequenza “Mycenae Lookout”. Il *Te Deum laudamus*, inno di ringraziamento che risale agli esordi del cristianesimo, è riproposto per riconoscere l'enormità storica della decisione dell'IRA, mentre l'allusione all'ode *An Horatian Ode: Upon Cromwell's Return from Ireland*, composta da Andrew Marvell nello stile lirico oraziano, consente a Heaney una riflessione sulla brutalità della guerra. Il poeta si ispira inoltre alle maschere create da Ben Jonson che, alla maniera dei commediografi latini Plauto e Terenzio e del poeta satirico Giovenale, denuncia le debolezze umane esponendole al ridicolo.

In questo sovrapporsi di molteplici filoni letterari e culturali, Heaney avverte l'impulso che dà origine alla creazione, il momento magico “when all those complications of history, politics, culture, fidelity, hostility, inner division, challenge and change get themselves gathered in words and become available to writer and reader as a mode of self-knowledge”²⁷.

La mediazione fra tensioni storiche contrastanti ed emozioni contraddittorie avviene ancora una volta sul terreno, il cosiddetto “field of force”, della poesia, l'unico *locus* di una giustizia possibile.

²⁶ H.Cole, *op. cit.*, p. 137.

²⁷ S.Heaney, “Further Language”, *Studies in the Literary Imagination* 30, Georgia State University, 1997, p. 12. Le parole di Heaney evocano il celebre *nosce te ipsum*, l'esortazione dell'oracolo di Apollo ad indagare dentro di sé, per scoprire il senso della vita che è dentro, non al di fuori di noi. La fluidità nell'interazione tra mito classico e tradizione irlandese è sineddotta del concetto di arte come “field of force” nel quale strutture conflittuali coesistono dialetticamente.

Affascinato dalle affinità tra la città di Micene alla fine della guerra di Troia e il Nord Irlanda dopo venticinque anni di “Troubles”, non intimorito dall’idea di misurarsi con un maestro dell’arte classica²⁸, Heaney dimostra che i moderni si rivolgono ancora ai greci “for the most powerful articulations of [the] most serious emotions”²⁹. Inizialmente pensa di tradurre l’intera trilogia di Eschilo come una sorta di rito di passaggio verso un’irenica convivenza. In seguito però abbandona l’impresa che gli appare “too trite—art wanting to shake hands with life”³⁰ per concentrarsi solo sulla prima opera del trittico (in realtà, come vedremo più avanti, anche le *Eumenidi* rientrano nella sequenza).

In particolare la figura della sentinella della prima scena dell’*Agamennone* continua a riaffiorare nella mente di Heaney “with his in-between situation and his responsibilities and inner conflicts, his silence and his knowledge, and all this kept building until I very deliberately began a monologue for him using a rhyming couplet like a pneumatic drill, just trying to bite and shudder in toward whatever was there”³¹.

Dunque, se in Eliot i classici compaiono solo in allusioni sporadiche in un contesto narrativo incentrato sulla vita moderna, Heaney va oltre attribuendo il ruolo di protagonista di “Mycenae Lookout” alla marginale vedetta di Eschilo, piuttosto che ai noti Oreste ed Elettra. Il “watchman” assume così il ruolo di *alter ego* del poeta che con lui -come si è detto- condivide quella condizione di “in-betweenness” già descritta in “Terminus”: “Two buckets were easier carried than one. / I grew up in between”³², sempre alla ricerca, nella vita privata come nella carriera, di equilibrio tra la

²⁸ Bernardi Perini osserva che Heaney non ha mai esitato “a mettere i suoi testi sul letto di Procuste [...] prevalgono evidentemente nel poeta le ragioni di un superiore equilibrio strutturale”, cfr. G. Bernardi Perini, *Seamus Heaney, Virgilio nella Bann Valley*, Tre Lune Edizioni, Mantova 2013, p. 61.

²⁹ B.O'Donoghue, “Seamus Heaney and the Classics”, *Omnibus* 36, 1998, p. 23.

³⁰ H.Cole, *op. cit.*, p. 137.

³¹ *Ibid.*, p. 137.

³² S.Heaney, “Terminus”, *The Haw Lantern*, ed. italiana, trad. F.R.Paci, Guanda, Parma 1987, p. 24. Nella densa trama intertestuale della poesia di Heaney, non mancano allusioni e riferimenti intratestuali, che espongono al rischio di autoreferenzialità. È questa una delle peculiarità artistiche dell’epistemologia poetica di Heaney: nessuna opera esiste *en soi même*, ognuna richiama e anticipa opere altre che hanno lasciato “tracce” in una sorta di palinsesto

“*gravitas* of subject-matter, a kind of surly nose-to-groundness, almost a non-poetry” da una parte e “the lift and frolic of the words in themselves”³³ dall'altra.

La funzione del poeta-sentinella è già stata affrontata in chiave teorica nel saggio del 1989 “The Place of Writing” dove Heaney analizza il significato della torre nella simbologia visionaria di Yeats e la definisce un emblema, *inter alia*, della necessità di difesa e protezione dell'essere umano da tutto ciò che gli è ostile nel mondo esterno. Le poesie di Yeats, in particolare la sequenza “The Tower”, rappresentano agli occhi di Heaney dei “ramparts thrown up to prove he'd survived the onslaught of menacing circumstances”³⁴. In questa concezione della torre, il poeta non può che essere associato alla figura della sentinella, del guardiano che vigila sulla resistenza dell'uomo alle minacce del *milieu* circostante, senza tuttavia rifuggerlo. Il “place of writing” si prefigura dunque non tanto come luogo fisico, ma piuttosto come legittimazione dell'arte poetica in quanto attività umana e atto di fede, un “locus of energy rather than [a] conventional readin[g] of the world”, quel mondo che potrebbe causarne l'estinzione³⁵.

La saga degli Atridi³⁶ è ben nota al lettore contemporaneo anche grazie al numero imponente di opere moderne che derivano dall'*Oresteia* riproponendone i temi archetipici e i filoni narrativi, talvolta isolandone singoli episodi attraverso un'operazione di decostruzione. In questo modo le vicissitudini della casa di Atreo sono entrate a far parte del patrimonio letterario universale, “as a kind of dormant resource”³⁷.

Per mantenerci nell'ambito irlandese, l'*Oresteia* è stata dapprima tradotta da Edward e Christine

poetico generale. Nel 1990, sei anni prima di “Mycenae Lookout”, nella versione del *Filottete* di Sofocle Heaney scriveva: “And that's the borderline that poetry / Operates on too, always in between / What you would like to happen and what will-”, S.Heaney, *The Cure at Troy*, Faber & Faber, London 1990, p. 2. Parole che consentono di mettere a fuoco il tema metapoetico del dramma.

³³ H.Cole, *op. cit.*, p. 118.

³⁴ S.Heaney, *Finders Keepers*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2002, pp. 253-61.

³⁵ M.Cavanagh, “Tower and Boat: Yeats and Seamus Heaney”, *New Hibernia Review* 4, 2000, p. 29.

³⁶ Gli Atridi sono un antecedente mitico della famiglia disfunzionale del XX e XXI secolo, cfr. ed. E.Hall, F.Macintosh, A.Wingley, *Dionysus since 69. Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, Oxford University Press, Oxford 2004.

³⁷ S.Heaney, “Introduction”, *The Odyssey*, trans. by Robert Fitzgerald, Everyman's Library, London 1992, p. IX.

Longford nel 1933 e l'*Agamennone* dal poeta Louis MacNeice nel 1936. In età contemporanea la trilogia eschilea ha ispirato i liberi adattamenti dei drammaturghi Tom Murphy (*The Sanctuary Lamp*, 1975) e Marina Carr (*Ariel*, 2002).

Nonostante l'innegabile vitalità trans-storica della trilogia, possono risultare utili alcuni cenni al contesto storico-letterario insieme a specifiche informazioni “about the actual circumstances from which a poem emerges”³⁸.

Nel prologo dell'*Agamennone* Eschilo presenta la scolta accovacciata sul tetto più alto del palazzo reale di Micene, sfinita dalla veglia, ma ugualmente intenta ad osservare il cielo verso oriente. La regina Clitemnestra, sorella di Elena di Troia, l'ha incaricata di vigilare dall'alto e avvistare i fuochi accesi sul monte Aracneo a segnalare la vittoria dei Greci e la caduta di Ilio.

Prima di salpare per Troia il re Agamennone si macchia di un orrendo delitto: sacrifica la figlia più bella, Ifigenia, per propiziarsi Artemide che ostacola il viaggio dell'esercito greco. Non si tratta, tuttavia, di un crimine dettato dalla cinica brama di potere e di gloria, Agamennone ha affrontato un dilemma terribile: da una parte l'amore per la figlia gli suggerirebbe di salvare Ifigenia, dall'altra la necessità di obbedire ad un ordine divino gli impone di compiere il suo dovere come capo di un popolo e di una spedizione. Roberto Mussapi descrive un dipinto murale di Pompei che raffigura la scena del sacrificio e mostra lo strazio di Agamennone che si copre il viso mentre Odisseo e Diomede trasportano Ifigenia all'altare³⁹. Per contro l'ordine di Artemide di sacrificare Ifigenia non è frutto di un capriccio, ma una vendetta “necessaria” dopo un affronto del re che avrebbe dileggiato la dea. Seppur comprensibile, l'odio di Clitemnestra per il marito non può sottrarla, tuttavia, al giudizio del coro che la condanna come traditrice e usurpatrice del trono. Il determinismo è infatti uno degli elementi fondanti del canone drammatico di Eschilo, come sottolineano le parole di MacNeice: “Here we have a chain of crimes, one leading to another from generation to generation

³⁸ S.Heaney, “Introduction”, *The Odyssey*, *op. cit.*, p. X.

³⁹ R.Mussapi, Postfazione alla traduzione di *The Spirit Level*, Mondadori, Milano 2000, p. 167.

by a logic immanent in the blood and working through it". La ragione nulla può contro il caos dionisiaco perchè la causa di ogni crimine risiede nel "principle of Evil which logic cannot comprehend"⁴⁰.

Ma ritorniamo alla prima tragedia della trilogia. Quando finalmente le fiaccole avvampano le pendici del monte, la sentinella, dopo un'attesa decennale densa di incubi, si prepara a dare l'annuncio alla regina e al palazzo: i festeggiamenti per il ritorno vittorioso del re possono avere inizio. Agamennone fa il suo ingresso con Cassandra, principessa di Troia, figlia di Priamo e profetessa di Apollo, condannata da quest'ultimo a non essere mai creduta per averlo respinto, ora ridotta in schiavitù. La vicenda di Cassandra costituisce un esempio paradigmatico di *peripeteia*. La sua caduta catastrofica dalla condizione regale a quella di preda dei vincitori è un tema classico del genere drammatico.

Prima di entrare nella reggia, in un monologo di elevata intensità drammatica, Cassandra profetizza la propria morte e quella del re. Anche in questo caso le sue parole cadono nel vuoto. Con la complicità dell'amante Egisto, cugino di Agamennone, Clitemnestra segue il re nel lavacro e qui lo assale a colpi di scure, dopo aver massacrato l'innocente Cassandra. Trascorsi dieci anni, anche il figlio Oreste torna ad Argo e, istigato dalla sorella Elettra che non perdona il tradimento della madre, vendica il padre uccidendo Clitemnestra ed Egisto. Il matricidio non è però tollerato dagli dèi e Oreste viene perseguitato dalle Erinni, dee della vendetta. Oreste sarà salvato da un processo, celebrato presso l'Areopago e presieduto da Atena, che placherà l'ira delle Erinni, ormai trasformate in Eumenidi, divinità della giustizia.

La trilogia è dominata dal tema della necessità che condiziona l'azione umana e condanna l'eroe ad un alternarsi di trasgressioni, vendette e punizioni. Agamennone è infatti presentato dal Coro come colui che punisce i Troiani per aver violato le leggi dell'ospitalità ma che, resosi a sua volta responsabile di violenze ed eccessi, incorre nell'ira della dea Artemide che lo induce al sacrificio di

⁴⁰ L.MacNeice, *The Agamemnon of Aeschylus*, Faber & Faber, London 2011, p. 8.

Ifigenia: l'uccisione della figlia condanna lui e la sua discendenza a una drammatica sorte. La necessità è posta a fondamento della scelta dell'eroe, la cui libertà è limitata, poiché percorre inevitabilmente le trame tessute dal fato. Il disegno degli dèi è, dunque, la suprema guida dell'azione dell'eroe. Si tratta di un vincolo fatale che si impone anche al figlio Oreste attraverso l'*ethos* e il *ghenos*, segni di un'appartenenza e, insieme, di un comune destino di sangue.

È nel giudizio dell'Areopago che si coglie il significato ultimo della limitatezza della responsabilità umana. L'assoluzione di Oreste è motivata dall'assenza di qualsiasi responsabilità colpevole. L'aver agito al fine di vendicare il padre legittima il matricidio e il voto di Atena salverà Oreste dall'ira vendicatrice delle Erinni.

A distanza di duemila anni, la saga di Eschilo ha mantenuto intatta la sua potenza espressiva e i temi tragici che esplora agitano ancora l'animo e il comportamento dell'uomo. Agli Atridi dell'Argolide, colpevoli di atti inauditi di violenza fraticida corrispondono oggi, per Heaney, i fanatici responsabili della guerra civile nel Nord Irlanda: il mondo contemporaneo ripropone la crudeltà atavica della Grecia antica. Il *pathos* insito nella vicenda greca aumenta esponenzialmente con la sovrapposizione di atrocità pubbliche in Ulster e ricordi familiari, "hallucinatory and familiar"⁴¹.

Non avendo studiato greco, Heaney dichiara di essersi affidato a traduzioni diverse dell'*Agamennone*: "Lots of different *Agamemnons* -MacNeice, Lowell, Grene. I even looked at the Loeb when I was considering a full translation"⁴².

⁴¹ S.Heaney, "Tollund", *The Spirit Level*, *op. cit.*, p. 80. Ulster e cultura mediterranea hanno in comune esperienze di inenarrabile efferatezza, cfr. R.Carvalho Homem, "On Elegies, Eclogues, Translations, Transfusions", *op. cit.*, p. 27. Visitando il Nord Irlanda nel 1825, Sir Walter Scott annotava nel suo diario: "Their factions have been so long envenomed, and they have such narrow ground to do their battle in, that they are like people fighting with daggers in a hogshead", W.Scott citato da T.Flanagan, "The Poetry of Seamus Heaney" in ed. H.Pearson, *Seamus Heaney: Poems and a Memoir*, Limited Editions, New York 1982, p. xiii.

⁴² E.Lunday, *op. cit.*, p. 113, nota 14. In un'intervista pubblica tenutasi nell'ottobre 2007 presso l'Oxford Playhouse, Heaney spiega che lo studio del greco nell'Irlanda del tempo avrebbe significato dichiarare una vocazione religiosa, cfr. ed. S.Harrison, *Living Classics: Greece and Rome in Contemporary Poetry in English*, Oxford University Press, Oxford 2009, p. 164, n. 5. D'altro canto Heaney ammette di ammirare "the voltage of the Greek language [...], the grandeur of Greek", S.Heaney, "Introduction", *The Odyssey*, *op. cit.*, p. XIX.

La strategia nell'appropriazione della fonte classica consiste nell'allontanare il presente e consentire al lettore di percepire le analogie tra il suo tempo e un passato solo apparentemente archiviato. Non è un'operazione inedita: Heaney l'ha già sperimentata in *The Cure at Troy* del 1990 dal *Filottete* di Sofocle e nel disegno mitopoietico di *North*.

In nessuna delle rivisitazioni dell'*Oresteia* il personaggio della vedetta acquista un ruolo di primo piano come in "Mycenae Lookout". In Eschilo scompare dopo il prologo in cui ha preso la parola per introdurre la scena e dare il via alla narrazione avvistando i fuochi che annunciano la vittoria degli Achei su Troia.

Più espediente letterario che personaggio a tutto tondo, la vedetta non ha, in Eschilo, connotazioni individuali, nulla apprendiamo dei suoi rapporti con gli Atridi e con la regina Clitemnestra, né si ripresenta sul proscenio per commentare l'arrivo trionfante del re con Cassandra.

Al contrario Heaney attribuisce al suo "watchman" ben più di una funzione strumentale, ne fa piuttosto un protagonista ben caratterizzato, un Amleto greco dilaniato dal dilemma della lealtà, responsabile egli stesso in una società corrotta da una violenza endemica e infine archetipo del "well-meaning but ineffectual bystander"⁴³. Del resto non aver partecipato alla guerra insieme agli altri guerrieri l'ha relegato ad un ruolo passivo di osservatore, un astante in attesa degli eventi, un *voyeur* delle passioni che infiammano il palazzo reale.

Nella sua opera Heaney si è cimentato più volte nella revisione dei miti classici esplorando diverse forme di appropriazione, dalla fedele trasposizione alla libera interpretazione, come dimostrano la traduzione di *Beowulf*, dell'*Inferno* di Dante, delle *Bucoliche* e dell'*Eneide* di Virgilio.

Heaney teorizza in un'intervista la differenza tra "raid" e "settlement" che definiscono due diversi approcci ai testi del passato⁴⁴. Nel primo caso "you go in [...] and you raid Italian, you raid

⁴³ E. Lunday, *op. cit.*, p. 115.

⁴⁴ Nell'intervista Heaney afferma di non avere una propria teoria della traduzione, ma piuttosto una metafora basata sul rapporto dei Vichinghi con l'Irlanda e con l'Inghilterra. Storicamente è necessario distinguere, precisa Heaney, la fase nota come "Raids" da quella successiva denominata "Settlements", cfr. S.Heaney and R.Hass, "Sounding Lines: The Art of Translating Poetry", *Occasional Papers*, Berkeley California, Doreen B.Townsend Center for the

German, you raid Greek, and you end up with booty that you call *Imitations*". Nel secondo caso, invece, "you enter an oeuvre, colonize it, take it over-but you stay with it, and you change it and it changes you a little bit"⁴⁵. Il traduttore può quindi sentirsi libero di appropriarsi di una parte senza "condividere" l'opera in toto oppure di adeguarsi all'originale, facendolo proprio, come nella traduzione della *Bucolica* 9 di Virgilio che Heaney ha incluso nella silloge *Electric Light*. Nel corso dell'intervista con Robert Hass Heaney chiarisce la propria metafora con esempi concreti: "I stayed with Beowulf. But I also raided Dante in the late 70s [...]. I raided for Ugolino, but could not manage to establish a settlement. But I settled with Beowulf and stayed with it, formed a kind of conjugal relation for years"⁴⁶.

In "Mycenae Lookout" Heaney compie un raid estremo nella trilogia di Eschilo, tra-ducendo, qui in senso letterale e letterario, non tanto le parole del drammaturgo greco, ma il complesso articolato di emozioni sottese alla ben nota saga e creando una inedita associazione tra l'Argolide del V secolo e il Nord Irlanda del XX secolo.

The ox is on my tongue.

AESCHYLUS, *Agamemnon*

Humanities, 2000, pp. 1-39. Per quanto attiene la presenza vichinga sull'isola di Heaney, le incursioni dei pirati nord europei iniziarono ad intensificarsi intorno all'anno 830. Le loro navi lunghe e sottili risalivano facilmente i fiumi per depredare i ricchi monasteri dei loro tesori. Più tardi decisero di svernare in accampamenti provvisori vicino ai fiumi Boyne, Shannon, Liffey, al lago Neagh e, in seguito, di costruire villaggi fortificati per difendersi dai bellicosi re irlandesi. Per approfondimenti si vedano, tra gli altri, H.B. Clarke, "The Vikings in Ireland: A Historian's Perspective", *Archaeology Ireland* 9, 1995; J. Bradley, "Scandinavian Rural Settlement in Ireland", *Archaeology Ireland* 9, 1995. Numerosi i rimandi alla loro presenza nell'*opus* di Heaney. I Vichinghi sono "neighbourly, scoretaking killers, haggars / and hagglers, gombeen men, / hoarders of grudges and gain", "Viking Dublin: Trial Pieces", *North*, Faber & Faber, London 1975, p. 15. Le poesie tengono conto dei reperti archeologici rinvenuti a Wood Quay, tra i quali "wooden vessels, textiles, bronze pins, pieces of ironwork, bonecombs, and coins of Dublin minting from both the Viking and the Norman periods". I Vichinghi furono tra i popoli più integrati nella cultura europea, anche per le affinità con la sensibilità dei Celti. In "North" la nave vichinga esorta il poeta ad avere fiducia nel "feel of what nubbed treasure / your hands have known", "North", *North*, *op. cit.*, p. 11. Se Yeats cercò una sintesi ai diversi filoni culturali presenti in Irlanda nelle leggende dei bardi, Heaney fonda invece l'elaborazione di una nuova visione mitopoietica su una verità empirica. Ai suoi occhi le ricerche archeologiche forniscono prove più affidabili delle cronache storiche e la terra stessa è "the fullest and certain of documents", cfr. F. Collins, *Seamus Heaney: The Crisis of Identity*, Associated University Presses, Cranbury-NJ 2003, p. 60. Ancora a proposito di traduzione, in un simposio a Como, Heaney sostiene che il traduttore può avvicinarsi ad un testo come a un "sacred object", con rispetto e cautela oppure modificarlo adattandolo, appropriandosene totalmente. In questo caso l'opera originale risulta "smashed and grabbed rather than rendered up", cfr. "Como Conversazione. On translation", *The Paris Review* 42, 2000, p. 294.

⁴⁵ S. Heaney, R. Hass, "Sounding Lines: The Art of Translating Poetry", *op. cit.*, p. 1

⁴⁶ *Ibid.*, p. 1.

1. THE WATCHMAN'S WAR

Some people wept, and not for sorrow -joy
That the king had armed and upped and sailed for Troy,
But inside me like struck sound in a gong
That killing-fest, the life-warp and world-wrong
It brought to pass, still augured and endured.
I'd dream of blood in bright webs in a ford,
Of bodies raining down like tattered meat
On top of me asleep-and me the lookout
The queen's command had posted and forgotten,
The blind spot her farsightedness relied on.
And then the ox would lurch against the gong
And deaden it and I would feel my tongue
Like the dropped gangplank of a cattle truck,
Trampled and rattled, running piss and muck,
All swimmy-trembly as the lick of fire,
A victory beacon in an abattoir...
Next thing then I would waken at a loss,
For all the world a sheepdog stretched in grass,
Exposed to what I knew, still honour-bound
To concentrate attention out beyond
The city and the border, on that line

Where the blaze would leap the hills when Troy had fallen.
My sentry work was fate, a home to go to,
An in-between-times that I had to row through
Year after year: when the mist would start
To lift off fields and inlets, when morning light
Would open like the grain of light being split,
Day in, day out, I'd come alive again,
Silent and sunned as an esker on a plain,
Up on my elbows, gazing, biding time
In my outpost on the roof. What was to come
Out of that ten years' wait that was the war

Flawed the black mirror of my frozen stare.
 If a god of justice had reached down from heaven
 For a strong beam to hang his scale-pans on
 He would have found me tensed and ready-made.
 I balanced between destiny and dread
 And saw it coming, clouds bloodshot with the red
 Of victory fires, the raw wound of that dawn
 Igniting and erupting, bearing down
 Like lava on a fleeing population.
 Up on my elbows, head back, shutting out
 The agony of Clytemnestra's love-shout
 That rose through the palace like the yell of troops
 Hurlled by King Agamemnon from the ships.

In “The Watchman's War”⁴⁷, primo dei cinque componimenti della sequenza, Heaney decide di cercare le parole per l'inesprimibile, per eventi storici che si collocano oltre il linguaggio umano: “No element that should have carried weight / Out of the grievous distance would translate. / Our war stalled in the pre-articulate” (“His Dawn Vision”).

Non esiste un linguaggio capace di tradurre la verità della storia: la lingua stessa è un segno di civiltà mentre la guerra è pura barbarie. Nella prima parte del suo lungo monologo la vedetta si sente isolata e perseguitata dall'inevitabilità della sua posizione: “My sentry work was fate, a home to go to” e soprattutto angosciata dagli orrori di una guerra che altri hanno approvato: “Some people wept, and not for sorrow -joy / That the king had armed and upped and sailed for Troy”.

“[P]osted and forgotten”⁴⁸ dalla regina, la sentinella di Heaney, come quella di Eschilo,

⁴⁷ “The Watchman's War” è l'unica sezione della sequenza ad essere stata pubblicata separatamente sulla rivista universitaria *College Green* del Trinity College di Dublino nell'autunno del 1995 con il titolo “Mycenae Wavelengths”, insieme con la traduzione del poema *Beowulf*, cfr. R.Carvalho Homem, “Unroofed Scope? Heaney in the Nineties”. Disponibile sul sito: http://dml.fflch.usp.br/sites/dml.fflch.usp.br/files/1_Rui_Carvalho_Homem.pdf (ultimo accesso: 23/06/2014).

⁴⁸ Anche in componimenti precedenti Heaney utilizza il termine “forgotten” per le sentinelle: “forgotten like sentries”, “Shoreline”, *A Door into the Dark*, ed. ital., trad. R.Mussapi, Guanda, Parma 1969, p. 86. In questo caso le sentinelle sono località irlandesi che resistono, dimenticate, alle innumerevoli invasioni e violazioni da parte di stranieri. Inoltre, ancora a proposito di autocitazioni, il primo verso della poesia “In the Beech” nella sezione “Sweeney Redivivus” della silloge *Station Island* del 1984 è “I was a lookout posted and forgotten”, S.Heaney, “In the Beech”, *Station Island*, Faber & Faber, London 1984. Perciò nel 1995 una *dramatis persona* con un background

confessa il conflitto interiore che lo perseguita: il giuramento di lealtà a Clitemnestra gli impedisce di rivelare i suoi piani di morte, ma deve la medesima fedeltà anche al re. Il dilemma lo paralizza a tal punto che rimane muto come se “avesse un bue sulla lingua”. Espressione proverbiale greca, “the ox is on my tongue” figura come esergo, tratta direttamente da Eschilo in un contesto che sottolinea la scelta della vedetta attraverso termini che appartengono tutti all'area semantica del linguaggio:

The rest
I leave to silence; for an ox stands huge upon
my tongue. The house itself, could it take voice, might speak
aloud and plain. I speak to those who understand,
but if I fail, I have forgotten everything⁴⁹.

La frase emblematica condensa in una sola immagine il tema controverso del silenzio, dei segreti, il dilemma della lealtà a due cause antitetiche che accomuna i personaggi mitici di Eschilo e gli attori dei drammi di oggi. La locuzione della vedetta di Eschilo, con la sua carica di “sensory depth”, continua a riecheggiare nella mente di Heaney durante la ventennale “killing-fest” dei “Troubles”⁵⁰, creando “a stronger and stronger magnetic field around itself”. Al tempo stesso l'espressione richiama immagini del duro lavoro nella fattoria di famiglia e più precisamente “the splatter of cow's feet on the floor of a byre in Mossbawn, the charge of bullocks up the 'tripper' of a cattle lorry, the child's register of the weight and danger of those clattering beasts. Slaughterhouse panic”⁵¹.

classico pronuncia le stesse parole di un'altra *persona* che nel 1984 Heaney aveva “tradotto”, in senso letterale e letterario, da un poema epico medievale irlandese. Più tardi in “The Settle Bed” Heaney sottolinea invece il senso di libertà che la posizione della vedetta evoca: “You are free as the lookout, / That far-seeing joker posted high over the fog”, S.Heaney, “The Settle Bed”, *Seeing Things*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1991, p. 29. Ancora in quest'ultima silloge il padre appare “like a sentry, / Forgotten and unable to remember / The whys and wherefores of his lofty stations, / Wakening relieved yet in position”, S.Heaney, “The Ash Plant”, *Seeing Things*, *op. cit.*, p. 21. L'intertestualità interna (intratestualità o autocitazione) è un elemento non trascurabile nell'evoluzione del poeta e nella definizione della sua epistemologia poetica. La sua opera ha raggiunto una notevole organicità fondata sulla coerenza e sulla ri-creazione continua.

⁴⁹ Aesch., *Agamemnon*, trans. Richmond Lattimore, The University of Chicago Press, Chicago 1953, vv. 34-38.

⁵⁰ Si noti che, mentre in Eschilo soltanto da un anno la sentinella vigila sul tetto della reggia, il personaggio di Heaney occupa quella postazione da dieci anni, fin dall'inizio della guerra di Troia: “Year after year [...] Day in, day out”.

⁵¹ Heaney in D.O'Driscoll, *op. cit.*, p. 350.

Nella metafora che traduce l'afasia della sentinella un gong preannuncia una carneficina, una violenza pervasiva che corromperà il palazzo e il mondo intero del “watchman”, poi il movimento del bue ne attutisce il suono, “then the ox would lurch against the gong / And deaden it” e, insieme con esso, anche la coscienza dell'uomo⁵². L'inerzia senza parole della vedetta si estenderà all'intera reggia dove gli anziani, il coro greco dell'Irlanda contemporanea, assistono come spettatori, “artful voyeurs”, al delirio profetico di Cassandra e infine alla sua stessa morte. A differenza della scolta essi non saranno angustati da sensi di colpa tardivi, anzi, come in “Punishment”, “would have cast the stones of silence”⁵³.

La metafora del bue che cammina sulla lingua della vedetta viene ampliata a dismisura e, per un momento, Micene si trasforma nella fattoria natale di Mossbawn, in una similitudine che allontana dal racconto principale, nello stile delle digressioni omeriche: “and I would feel my tongue / Like the dropped gangplank of a cattle truck, / Trampled and rattled, running piss and muck, / All swimmy-trembly as the lick of fire, / A victory beacon in an abattoir...”.

All'immagine della passerella per animali si lega, attraverso il paragone con la lingua, quella dei fuochi della vittoria, ripresa e enfatizzata più avanti dalle nuvole cariche di sangue (“clouds bloodshot with the red / Of victory fires”), in un crescendo di *furor* che culmina nell'immagine del-

⁵² In Eschilo la sentinella ribadisce la sua condizione di insonne: “now as this bed stricken with night and drenched with dew / I keep, nor ever with kind dreams for company: / since fear in sleep's place stands forever at my head / against strong closure of my eyes, or any rest: / I mince such medicine against sleep failed: I sing”. L'unico rimedio contro la paura che gli impedisce di chiudere gli occhi e abbandonarsi ai sogni sarebbe il canto anch'esso però funestato dalla preoccupazione per il destino degli Atridi, cfr. Aesch., *Agamemnon*, trans. R.Lattimore, *op. cit.*, vv. 12-6. Heaney amplifica la connotazione macabra descrivendo un uomo confuso, in preda a visioni allucinatorie. L'idea degli incubi che ottundono la mente e rendono insonni è presente anche nelle *Coefore* quando il coro allude ai sogni angosciosi che hanno turbato Clitemnestra, inducendola ad offrire libagioni per purificarsi, cfr. *Coefore*, vv. 523-5.

⁵³ Nella poesia dal titolo emblematico “Punishment”, Heaney si identifica con la vittima della violenza settaria, mostra empatia per il suo tragico destino, ma ammette senza ipocrisie che egli stesso non avrebbe denunciato i suoi assassini e, forse, avrebbe partecipato alla spedizione punitiva, cfr. S.Heaney, “Punishment”, *North, op. cit.*, p. 31. Anche in “Exposure” il poeta confessa il proprio turbamento e il proprio senso di colpa rispetto alle divisioni che dilanano la sua terra: “Escaped from the massacre, / Taking protective colouring / From bole and bark, feeling / Every wind that blows”, S.Heaney, “Exposure”, *North, op. cit.*, p. 68. Heaney ritiene che tutti gli uomini siano, in qualche misura, complici di tradimento: “all of us are secret sharers, accomplices in some general sin of betrayal”, S.Heaney, *The Redress of Poetry*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1995, p. 91.

l'abattoir e anticipa il massacro finale assimilando uomini e bestie⁵⁴.

Al pari di Omero e dei bardi irlandesi, Heaney utilizza spesso *formulae*, termini e locuzioni ricorrenti, a cui attribuisce una valenza simbolica, accentuando al tempo stesso la potenza semantica e musicale dei versi. Uno di questi è *l'abattoir* che appare nel 1992 nell'introduzione all'*Odissea* tradotta da Robert Fitzgerald e ancora nel 1995 nel discorso all'accademia svedese in occasione del conferimento del Nobel. In entrambi i casi il termine non indica letteralmente l'ambiente attrezzato alla macellazione degli animali, ma un luogo familiare o universale, nell'immaginario collettivo sede degli affetti e dei legami di sangue, del confronto e della solidarietà, che si tramuta invece nel *locus* della vendetta più atroce e impietosa. Afferma con forza il poeta: “it is difficult at times to repress the thought that history is about as instructive as an abattoir; that Tacitus was right and that peace is merely the desolation left behind after the decisive operations of merciless power”⁵⁵.

Anche il palazzo reale di Micene diventa la sede di una mattanza e la gioia della vittoria è fugace come la fiamma tremolante dei falò che annunciano l'arrivo del re e ne presagiscono al tempo stesso l'atroce destino. E di Fato si può a ragione parlare non solo a proposito dell'*Orestea*, ma anche del poemetto (“My sentry work was fate”) dove il poeta nord-irlandese, riflettendo sull'ennesima estrema prova cui il patrimonio culturale ed umano è sottoposto, afferma con disincanto che “the documents of civilization have been written in blood and tears, blood and tears no less real for being very remote”⁵⁶.

In “The Watchman's War” mito greco e vita contadina, Grecia antica e Irlanda contemporanea si sovrappongono per comunicare un senso di inevitabile catastrofe, sottolineata anche dall'eco del grido d'amore di Clitemnestra nell'urlo dei soldati di Agamennone: entrambi sono evocativi di

⁵⁴ L'analogia uomini-animali è presente anche nella tragedia di Eschilo dove la sentinella denuncia la condizione inumana cui è costretto: “accovacciato sui gomiti come un cane”, v. 3. La traduzione letterale di Lattimore: “I lie awake / elbowed upon the Atreidae's roof dogwise” è rispettata da Heaney: “I would waken at a loss, / For all the world a sheepdog stretched in grass”.

⁵⁵ S.Heaney, *Crediting Poetry*, op. cit. Con queste angoscienti parole Heaney descrive gli anni settanta in Nord Irlanda e le conseguenze che gli atroci scontri ebbero sulla popolazione civile e sugli artisti.

⁵⁶ *Ibid.*

morte, al pari della passerella del carro bestiame⁵⁷. All'empietà delle immagini corrisponde un linguaggio aggressivo, il più brutale mai comparso nella *praxis* poetica di Heaney, come egli stesso ammette nel carteggio con Elizabeth Lunday: “I was driving hard, forcing it as if the rhyme were a bit and the two pentameters were directed to it and through it like the handle/shafts of a pneumatic drill. Then too there's the bloodbath element in Aeschylus play -the butcher-shop aspect of Clytemnestra's welcome probably induced a more brutal approach to the northern Irish killings”⁵⁸. Tale scelta lessicale risponde in parte alla volontà di applicare un insolito stile “low tragic” a temi epici senza tuttavia tradire il registro di Eschilo, denso di termini che evocano spargimento di sangue e furore perverso, come testimoniano questi pochi versi nella traduzione inglese:

And on Ilium in truth
in the likeness of the name
the sure purpose of the Wrath drove
marriage with death: for the guest board
shamed, and Zeus kindly to strangers,
the vengeance wrought on those men
who graced in too loud voice the bride-song
fallen to their lot to sing,
the kinsmen and the brothers.
And changing its song's measure
the ancient city of Priam
chants in high strain of lamentation,
calling Paris him of the fatal marriage;
for it endured its life's end
in desolation and tears
and the piteous blood of its people. [...]
The house reeked with blood run
nor could its people beat down the bane,
the giant murderer's onslaught. [...]
From high good fortune in the blood
blossoms the quenchless agony.
[...] only the act of evil
breeds others to follow,

⁵⁷ In molte opere di Heaney si avverte un senso di imminente tragedia. Anche le situazioni quotidiane, nonostante alcuni momenti di *insouciance*, sono funestate da sinistri presagi tipici della poesia epica anglosassone e della tragedia greca. Terrore e pietà, elementi tragici *par excellence*, aggiungono *gravitas* anche al tema più leggero. Alla persistenza del contenuto drammatico nella sua poesia Heaney allude in “Known World”: “That old sense of tragedy going on / Uncomprehended, at the very edge / Of the usual, it never left me once”, S.Heaney, “Known World”, *Electric Light*, *op. cit.*, p. 21.

⁵⁸ E. Lunday, *op. cit.*, p. 116, n. 28.

young sins in its own likeness.
Houses clear in their right are given
children in all loveliness. [...]
From him deep in the nerve given
the love and the blood drunk, that before
the old wound dries, it bleeds again⁵⁹.

Nonostante la crudezza della simbologia e la veemenza del lessico, il monologo della prima parte non esaurisce la carica tragica del poemetto. È nella seconda sezione, “Cassandra”, che il linguaggio brutale utilizzato da Heaney per questa saga epica raggiunge la sua *climax* in un testo che è al tempo stesso “ear-catching” e “eye-catching”⁶⁰:

2.CASSANDRA

No such thing
as innocent
bystanding.

Her soiled vest,
her little breasts,
her clipped, devast-

ated, scabbed
punk head,
the char-eyed

famine gawk--
she looked
camp-fucked

and simple.
People
could feel

⁵⁹ Aesch., *Agamemnon*, trans. Richmond Lattimore, vv. 699-715; 732-4; 755-6; 758-762; 1478-1480.

⁶⁰ S.Heaney, *Preoccupations*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1980, p. 109. Seppur notevole per sonorità e ritmo, “Cassandra” si distingue “because of the level of linguistic violence”, C.Ní Ríordáin, *op. cit.*, p. 174.

a missed
trueness in them
focus,

a homecoming
in her dropped-wing,
half-calculating

bewilderment.
No such thing
as innocent.

Old King Cock-
of-the-Walk
was back,

King Kill-
the-Child-
and-Take-

What-Comes,
King Agamem-
non's drum-

balled, old buck's
stride was back.
And then her Greek

words came,
a lamb
at lambing time,

bleat of clair-
voyant dread,

the gene-hammer

and tread
of the roused god.

And a result-

ant shock desire
in bystanders
to do it to her

there and then.

Little rent
cunt of their guilt:

in she went
to the knife,
to the killer wife,

to the net over
her and her slaver,
the Troy reaver,

saying, 'A wipe
of the sponge,
that's it.

The shadow-hinge
swings unpredict-
ably and the light's

blanked out.'

Qui il metro cambia radicalmente: dai pentametri a rima incatenata di “The Watchman's War” ai monometri e dimetri di “Cassandra”, versi troncati e il più brevi possibile per trasmettere

visivamente e fonicamente lo strazio della giovane rapita e abusata⁶¹. “Heaney has never before permitted himself such brutal strokes in delineating a victim”⁶², osserva la Vendler.

In un'intervista del lontano 1979 Heaney aveva spiegato che le scelte metriche operate nelle prime raccolte erano il frutto delle letture universitarie dedicate alla letteratura inglese e che il suo orecchio era allenato da sempre al ritmo giambico, “the kind of sprung rhythms and the knottier textured kind of writing”. Nella stessa intervista il poeta sottolineava che i versi brevi, definiti anche “narrow” e “small”, rappresentano una sorta di “drills or augers for turning in and they are narrow and long and deep”⁶³.

Dopo una fase iniziale di “personal, rural childhood poetry” il poeta aspira a superare l'ambito privato per sperimentare una sfera più ampia, pubblica, senza tuttavia diventare il “cronista” della situazione dell'Ulster. La nuova cifra poetica di Heaney nasce allora dall'assimilazione della cultura locale nella tradizione mitologica classica e dalla ricerca di equilibrio fra tradizione e talento individuale. Per realizzare il “dream of perfection”⁶⁴ di Eliot Heaney adotta una voce polifonica in grado di “displace[d] the political and cultural antagonisms endemic to his country and relocate[d] them in a realm of reflexive, historical linguistics”⁶⁵.

A differenza delle vittime dell'età del ferro, riesumate, ormai mummie, per essere celebrate come la “bog queen” della silloge *North*, Cassandra è una giovane in carne ed ossa, inascoltata e indifesa in un vortice di ferino furore senza via di scampo cui il fato l'ha condannata.

⁶¹ Osterwalder riferisce che in una lezione all'università di Zurigo nel 1983 Heaney spiegò che la scelta metrica risponde ad esigenze contenutistiche e nel caso di una poesia come “Punishment” che descrive episodi di inaudita atrocità: “the subject matter creates such unease that it has to be reflected in the clipped, stunted format of the lines, preventing any sense of easy flow”, H.Osterwalder, “An Equable Achievement: Seamus Heaney's *The Spirit Level*”, *Irish Studies Review* 5, 1997, p. 33. La tradizione greca e latina associa a ciascun metro un *ethos*, cfr. Hor., *ars*, 75 ss.

⁶² H.Vendler, *op. cit.*, p. 70.

⁶³ J.Randall, “An Interview with Seamus Heaney”, *Ploughshares* 18, 1979, p. 182.

⁶⁴ S.Heaney, *Finders Keepers*, *op. cit.*, p. 184.

⁶⁵ M.R.Molino, “Flying by the Nets of Language and Nationality: Seamus Heaney, the 'English' Language, and Ulster's Troubles”, *Modern Philology* 91, 1993, p. 181.

Consapevole dello “shock element” provocato da questa sezione, Heaney difende le proprie scelte metriche e linguistiche dettate dalla precisa intenzione “to give a snarl rather than sing a hymn”⁶⁶. Del resto la grandiosità dello stile epico-tragico con cui Eschilo descrive il tradimento reale e la conseguente catena di vendette non si addice alla storia irlandese e ai suoi scandali che richiedono invece uno sguardo cinico e beffardo. Per quanto crudo e diretto, anche se non quanto quello deliberatamente volgare di Heaney, il linguaggio dell'eroina tragica risulta distante dalla comunicazione quotidiana, elevato “by highly wrought rhetoric and elevated diction”⁶⁷.

Come si evince dal titolo, la protagonista è la Cassandra della tradizione greca, sacerdotessa di Apollo, figlia di Priamo, vittima innocente di aggressioni sessuali da parte prima di Aiace poi di Agamennone⁶⁸, infine condotta ad Argo come preda di guerra e reinventata qui in chiave irlandese simile ad una delle giovani coinvolte negli squallidi intrecci di tradimenti, omertà e abusi della guerra civile nella terra di Heaney. Quella irlandese è una Cassandra che, privata dei *regalia*, somiglia alla giovane adultera di “Punishment”: come lei non è del tutto innocente “No such thing / as innocent”, il corpo è emaciato, “frail, undernourished” in “Punishment”, qui “famine gawk”, la

⁶⁶ Heaney in D.O'Driscoll, *op. cit.*, p. 349.

⁶⁷ P.E.Easterling, *op. cit.*, p. 122. Nel suo lucido vaticinio Cassandra definisce quella di Atreo una dimora odiosa agli dèi per le stragi di consanguinei che l'hanno insanguinata: “a house that God hates, guilty within / of kindred blood shed, torture of its own, / the shambles for men's butchery, the dripping floor”, trans. R. Lattimore, vv. 1090-2; la giovane troiana contrappone il proprio destino a quello di Procne, ma nel suo caso nessuna metamorfosi interverrà a salvarla dalla morte: “Oh for the nightingale's pure song and a fate like hers”, v. 1146 e ancora “mine is the sheer edge of the tearing iron”, v. 1149.

⁶⁸ Se alla violenza subita da Cassandra Heaney allude esplicitamente, non ve n'è traccia invece nel dramma di Eschilo. Pare evidente l'intenzione di amplificare la connotazione di aggressività tanto pervasiva e irrimediabile da coinvolgere gli stessi osservatori. Lo dimostrano il lessico (“camp-fucked”, “gawk”) e i versi troncati. In questo vortice di brutalità il lettore di Heaney è assimilato ad un “voyeur”, anch'egli colpevole almeno di connivenza. Il poeta sostituisce la prima persona singolare dell'introspezione vedetta con il collettivo “people”. Una versione della leggenda narra che Cassandra un giorno si addormentò nel tempio e Apollo, apparso all'improvviso, promise di istruirla nell'arte della profezia se avesse acconsentito a giacere con lui. Cassandra, dopo aver accettato il suo dono, rifiutò di tener fede ai patti; Apollo allora fece sì che nessuno credesse mai a ciò che essa avrebbe profetizzato, cfr. M.Grant, J.Hazel, *Dizionario di mitologia classica*, Sugarco Edizioni, Carnago (Varese) 1979, pp. 75-6; cfr. anche vv. 1203-8. Heaney ha forse presente questi versi per lo stravolgimento volgare del testo greco. Si vedano anche vv. 1273-6 dove Cassandra, gettate a terra le insegne regali, lamenta la sua caduta da principessa a “gipsy wandering from door to door / beggar, corrupt, half-starved [...]”. And now the seer has done with me, his prophetess, / and led me into such a place to die”. Da parte sua Clitemnestra rivendica il duplice assassinio e si compiace della giusta morte di Cassandra: “here lies she, the captive of his spear, who saw / wonders, who shared his bed, the wise in revelations / and loving mistress, who yet knew the feel as well / of the men's rowing benches”, vv. 1440-3.

testa rasata “clipped, devast- / Ated, scabbed / punk head” richiama “her shaved head / like a stubble of black corn” di “Punishment”, i vestiti di Cassandra sono sporchi, così come “soiled” è la stoffa con cui l'adultera è stata bendata dai suoi assassini. Come gli spettatori morbosi del Nord Irlanda avrebbero armato volentieri la loro mano contro le giovani accusate di frequentare i soldati inglesi, gli Argivi di “Mycenae Lookout” sarebbero pronti ad assalire la Cassandra che profetizza la loro fine imminente, soltanto per dare sfogo alla *libido* che li accomuna agli esecutori materiali dei crimini, Agamennone e i nazionalisti dell'IRA. In uno scenario di perversione, vittime e carnefici sono simili, quasi indistinguibili. Il ritmo spezzato dei versi rafforza il senso della violenza, reale o immaginaria, inflitta a Cassandra, le terzine si susseguono in “avvitamenti” simili ai capelli della giovane, gli *enjambements* contribuiscono al crescendo di tensione e di suspense.

La vedetta, anche qui voce narrante, descrive Agamennone, spietato assassino della figlia e stupratore di Cassandra, con epiteti che ne fanno un tipo, una maschera secondo i canoni della commedia rinascimentale di Ben Jonson, uno degli intertesti cui Heaney dichiara di essersi ispirato: “Old King Cock- / of-the-Walk / was back, / King Kill- / the-Child- / and-Take- / What-Comes, / King Agamem- / non's drum- / balled, old buck's / stride was back”. I dimetri, ricchi di allitterazioni e sostantivi composti, creano l'effetto sonoro di un ritornello, una sorta di filastrocca infantile che stride con il significato osceno del lessico⁶⁹. Il risultato è quasi un capovolgimento della solennità epica del personaggio, ridotto ad una goffa e ridicola macchietta, facile oggetto di scherno.

Cassandra incarna anch'essa un tipo, o meglio, l'archetipo dell'agnello sacrificale nella parabola millenaria della vittima (quasi innocente) che qui, recuperando il suo ruolo di oracolo del vendicativo dio Apollo, parla, unico personaggio ad avere il virgolettato, non nel barbaro, incomprensibile dialetto troiano, ma in greco: “A wipe / of the sponge, / that's it. / The shadow-hinge / swings unpredict- / ably and the light's / blanked out.”. Le ultime due strofe sono una

⁶⁹ La Ní Ríordáin ipotizza che l'epiteto “King Cock” sia mutuato dall'antica filastrocca inglese “Cock Robin” anche per il ritmo veloce e la connotazione di irrazionale violenza dei versi, cfr. C. Ní Ríordáin, *op. cit.*, p. 179.

citazione letterale da Eschilo:

Alas poor men, their destiny. When all goes well
a shadow will overthrow it. If it be unkind
one stroke of a wet sponge wipes all the picture out;
and that is far the most unhappy thing of all⁷⁰

poi nel finale Heaney tronca la terzina al primo verso, “making its two missing lines enact Cassandra's death”⁷¹.

La profetessa sottolinea qui quanto sia irrazionale il corso della storia umana in cui ere luminose si alternano ad altre di tenebre impenetrabili per poi essere tutte facilmente cancellate da un fatale colpo di spugna.

Il caos dell'epoca di Agamennone, così come il buio del XX secolo, sono rappresentati dall'interruzione della strofa di chiusura⁷². Nelle ultime parole della sezione confluiscono tutti i temi fin qui emersi: chiaroveggenza, adulterio, potere politico e sessuale, vendetta, furia omicida, indifferenza, conflitto interiore si intrecciano nelle parole della vedetta.

Al ritmo di ballate popolari egli allude a racconti già noti, come suggerisce l'anafora dell'articolo determinativo e, nei primi tre esempi anche della preposizione “to”, in “to **the** knife”, “to **the** killer wife”, “to **the** net”, “**the** shadow-hinge”, “**the** light” (grassetto mio). La violenza di “Mycenae Lookout” è pervasiva e corrompe tutti i personaggi coinvolti nella vicenda per responsabilità diretta, connivenza o colpevole omertà.

Heaney rivela che “Cassandra” fu composto molto rapidamente: “It came out like a molten”⁷³

⁷⁰ Aesch., *Agamemnon*, trans. R. Lattimore, vv. 1327-30.

⁷¹ H. Vendler, “Seamus Heaney and the ‘Oresteia’: ‘Mycenae Lookout’ and the Usefulness of Tradition”, *Proceedings of the American Philosophical Society* 143, 1999, p. 125.

⁷² Cfr. H. Vendler, *Seamus Heaney*, op. cit., p. 172.

⁷³ La similitudine del “molten rill” evoca la scena dell'*Odissea* in cui Demodoco narra l'emozione di Odisseo al ricordo della devastazione di Troia. Anche Omero, qui nella traduzione di Robert Fitzgerald, usa una similitudine di rara intensità:

And Odysseus
let the bright **molten** tears run down his cheeks,
weeping the way a wife mourns for her lord
on the lost field where he has gone down fighting

rill from a spot I hit when I drilled down into the *Oresteia* bedrock that's under 'Mycenae Lookout'"⁷⁴.

Il "bedrock", metafora della tradizione classica, non è arido né sterile, ma attraversato da un flusso vitale, una linfa cui il poeta accede dopo uno scrupoloso lavoro di interpretazione e appropriazione. Ricorrendo a molteplici fonti, classiche, cristiane e celtiche, Heaney si sente libero di esprimere le emozioni lungamente represses durante gli anni "atrocious"⁷⁵ dei "Troubles".

Nella terza sezione del poemetto il *focus* ritorna sulla vedetta:

3. HIS DAWN VISION

Cities of grass. Fort walls. The dumbstruck palace.
I'd come to with the night wind on my face,
Agog, alert again, but far, far less

Focused on victory than I should have been-
Still isolated in my old disdain
Of clagues who always needed to be seen

And heard as the true Argives. Mouth athletes,
Quoting the oracle and quoting dates,
Petitioning, accusing, taking votes.

No element that should have carried weight
Out of the grievous distance would translate.
Our war stalled in the pre-articulate.

The little violets' heads bowed on their stems,

the day of wrath that came upon his children (grassetto mio).

Nell'introduzione a questa traduzione Heaney definisce la similitudine "a lens of comprehension, holding steady, taking in the whole horizon of the intolerable", S.Heaney, "Introduction", *The Odyssey*, trans. R.Fitzgerald, *op. cit.*, p. XXII; *Odissea* 8, 560-4.

⁷⁴ H.Cole, *op. cit.*, p. 137.

⁷⁵ In un'intervista radiofonica del 14 novembre 2008 Heaney definisce "atroce" la situazione in Nord Irlanda negli ultimi trent'anni del XX secolo. La registrazione è disponibile sul sito <http://www.bbc.co.uk/programmes/b00f9gq4> (ultimo accesso: 21/04/2014).

The pre-dawn gossamers, all dew and scrim
And star-lace, it was more through them

I felt the beating of the huge time-wound
We lived inside. My soul wept in my hand
When I would touch them, my whole being rained

Down on myself, I saw cities of grass,
Valleys of longing, tombs, a wind-swept brightness,
And far-off, in a hilly, ominous place,

Small crowds of people watching as a man
Jumped a fresh earth-wall and another ran
Amorously, it seemed, to strike him down.

Alle parole profetiche pronunciate da Cassandra nelle ultime due strofe della precedente sezione corrisponde la visione mattutina, quasi un'allucinazione, dell'uomo "posted and forgotten", tormentato dall'isolamento e dall'incapacità di condividere la gioia della vittoria con quelli che ironicamente definisce i "true Argives", leali atleti della parola, allenati ai cori patriottici, esattamente come chi, nella patria di Heaney, ama autodefinirsi pubblicamente "true patriot" e "true Irish". Questa epoca storica, al pari di quella di Eschilo, appare come un "huge time-wound" dove i valori sono sovvertiti, *eros* e *thanatos* si confondono mentre l'energia vitale è ciclicamente minacciata da un istinto distruttivo altrettanto potente. Nell'"aisling" profetico della scolta, su una lontana collina una piccola folla assiste ad un delitto compiuto "amorevolmente", quando "a man / Jumped a fresh earth-wall and another ran / Amorously, it seemed, to strike him down."

L'immagine contiene un'allusione al mito di Romolo e Remo, forse ispirata dal riferimento alla classicità latina contenuto nell'ode di Marvell. In questo caso, come afferma Helen Vendler, è probabile che nella sovrapposizione di varie tradizioni letterarie e storiche, Heaney "feels a poem

stirring, a poem of hitherto pent-up historical anger”⁷⁶. La rabbia storica nasce dal tragico spettacolo di vite spezzate, di parentele e amicizie rinnegate in nome di presunte lealtà ad un concetto di identità ormai obsoleto e improponibile.

Il tema del confine sotteso alla leggenda dei gemelli figli di Marte deve essere sembrato a Heaney appropriato sia come indiretto riferimento al Nord Irlanda, sia come simbolo del *limen* nebuloso tra amore e morte, lealtà e tradimento, responsabilità e indifferenza. Le stesse antinomie si ripresentano nella quarta parte di “Mycenae Lookout” dove, riportando le conversazioni segrete di Clitemnestra ed Egisto con l'insonne visionaria vedetta, Heaney ribadisce la tragicità del dilemma interiore che dilania quest'ultimo e lo paralizza nella sua postazione trasformata in “eardrum”.

4. THE NIGHTS

They both needed to talk,
pretending what they needed
was my advice. Behind backs
each one of them confided
it was sexual overload
every time they did it-
and indeed from the beginning
(a child could have hardly missed it)
their real life was the bed.

The king should have been told,
but who was there to tell him
if not myself? I willed them
to cease and break the hold
of my cross-purposed silence
but still kept on, all smiles
to Aegisthus every morning,
much favoured and self-loathing.
The roof was like an eardrum.

⁷⁶ H.Vendler, “Seamus Heaney and the *Oresteia*”, *op. cit.*, p. 117.

The ox's tons of dumb
inertia stood, head-down
and motionless as a herm.
Atlas, watchmen's patron,
would come into my mind,
the only other one
up at all hours, ox-bowed
under his yoke of cloud
out there at the world's end.

The loft-floor where the gods
and goddesses took lovers
and made out endlessly
successfully, those thuds
and moans through the cloud cover
were wholly on his shoulders.
Sometimes I thought of us
apotheosized to boulders
called Aphrodite's Pillars.

High and low in those days
hit their stride together.
When the captains in the horse
felt Helen's hand caress
its wooden boards and belly
they nearly rode each other.
But in the end Troy's mothers
bore their brunt in alley,
bloodied cot and bed.
The war put all men mad,
horned, horsed or roof-posted,
the boasting and the bested.

My own mind was a bull-pen
 where homed King Agamemnon
 had stamped his weight in gold.
 But when hills broke into flame
 and the queen wailed on and came,
 it was the king I sold.
 I moved beyond bad faith:
 for his bullion bars, his bonus
 was a rope-net and a blood-bath.
 And the peace had come upon us.

I due amanti si confessano alla vedetta, all'insaputa l'uno dell'altro “it was sexual overload / everytime they did it-” e il sovraccarico di pulsioni erotiche può risultare mortale per chi lo subisce⁷⁷.

La metafora del bue che grava sulla lingua paralizzandola e inibendo le facoltà verbali della scolta ritorna qui per poi tramutarsi nell'immagine del titano Atlante⁷⁸, patrono delle sentinelle, affaticato dal peso del mondo che incurva le sue spalle, “ox-bowed” come il “watchman” e, come lui, turbato dalla grossolanità degli dèi che amoreggiano senza pudore sopra la volta del cielo, in preda ad un impulso animalesco che li accomuna ai mortali Clitemnestra ed Egisto. Nell'intreccio fatale di *Eros* e *Thanatos* ai gemiti d'amore sull'Olimpo fa da eco la furia aggressiva sulla terra quando i guerrieri achei, eccitati dalla carezza di Elena al cavallo di legno che li nasconde, sfogano la loro libido sulle donne troiane, “bloodied cot and bed”, seminando dolore, morte e devastazione anche tra gli inermi. Nella sua confessione autoaccusatoria la sentinella si assimila agli uomini che la guerra ha abbruttito rendendoli “mad, / horned, horsed or roof-posted, / the boasting and the

⁷⁷ Nelle *Coefore* il coro elenca una serie di miti che hanno come comune denominatore la sfrenatezza sessuale delle donne. Due esempi significativi: le spietate donne di Lemno, tutte tranne una, uccisero i loro uomini; Scilla, sedotta dai doni di Minosse, lo favorì sopprimendo il padre Niso che gli era nemico, cfr. *Coefore*, 594-638.

⁷⁸ Nella mitologia classica il titano Atlante sostiene la volta celeste. Il suo nome significa infatti “colui che porta”. Si narra che abbia aiutato Eracle a cercare le mele delle Esperidi sperando di approfittarne per lasciargli il compito di sostenere il cielo. Eracle, però, riuscì ad ingannarlo e a restituirgli il carico. Fu così che Atlante perse contemporaneamente le sue mele e l'occasione di liberarsi del fardello, cfr. M.Grant, J.Hazel, *op. cit.*, pp. 60-1.

bested”.

Nell'ultima strofa della visione allucinatoria la sua mente è raffigurata come un recinto che imprigiona non il mansueto bue dell'epigrafe, ma un toro costretto in un “bull-pen / where homed King Agamemnon / had stamped his weight in gold”. L'aggressività e la furia sessuale evocate dal toro sono però attenuate dall'uso dell'aggettivo “horned” riferito ad Agamennone e dalla persistenza di un linguaggio volgare, osceno, antitetico al registro epico-tragico di Eschilo.

La tensione semantica della strofa è potenziata dalla paronomasia di “bull” e “bullion”, due termini che condividono la stessa radice ed esprimono connotazioni solo apparentemente distanti: il primo aggressività, istinti incontrollabili e forza brutta, il secondo il peso e il potere del denaro⁷⁹. In realtà entrambi corrompono e annichiliscono la ragione.

In questa scena il mite bue è sostituito dal furioso “bull”-Agamennone che, invece di posarsi sulla lingua della vedetta come il suo simile, ne “imprime” (“stamp”) la mente, senza per questo attenuarne la lealtà. In cambio del denaro simboleggiato dal “bullion”, Agamennone riceve una rete, quella con cui Clitemnestra lo imprigiona, e il “blood-bath” del tradimento finale. Negli ultimi versi, al crescendo semantico di violenza si accompagna il ritmo allitterativo anglosassone che fonologicamente, con la ripetizione delle consonanti plosive /b/ e /p/, sembra anticipare una *climax* di uguale intensità. Al contrario, laddove il lettore/ascoltatore si sarebbe aspettato un'esplosione di pulsioni incontenibili, Heaney introduce inaspettatamente un messaggio di pace: “And the peace had come upon us”.

Nelle visioni disincantate e ciniche della vedetta, negli incubi che abitano le sue notti da dieci anni, la pace non è che una fase temporanea di apparente calma successiva ad eventi di alta densità drammatica, “la quiete dopo la tempesta”, la stasi dopo il *miasma* che la Vendler definisce opportunamente “as the exhausted aftermath of the murderous 'rope-net' and [...] 'blood-bath'”⁸⁰.

⁷⁹ H.Osterwalder, *op. cit.*, p. 34.

⁸⁰ H.Vendler, “Seamus Heaney and the *Oresteia*”, *op. cit.*, pp. 125-6. L'immagine della rete ritorna nelle *Coefore* quando i figli di Agamennone promettono che, vendicata la sua uccisione, alla sua tomba saranno tributati i dovuti

Tuttavia una pace dimezzata non è sufficiente a realizzare il bisogno di ripristino dello equilibrio politico e morale che Heaney a gran voce invoca nella *praxis* poetica e nelle dichiarazioni pubbliche. “His Rêverie of Water”, quinta e ultima sezione della sequenza, definita dalla Vendler “a brilliant set of three successive codas to the Mycenaean-Irish war”⁸¹, propone una versione à l'irlandaise della rigenerazione delle *Eumenidi*.

5. HIS RÊVERIE OF WATER

At Troy, at Athens, what I most clearly
see and nearly smell
is the fresh water.

A filled bath, still unentered
and unstained, waiting behind housewalls
that the far cries of the butchered on the plain

keep dying into, until the hero comes
surging in incomprehensibly
to be attended to and be alone,

stripped to the skin, blood-plastered, moaning
and rocking, splashing, dozing off,
accommodated as if he were a stranger.

And the well at Athens too.
Or rather that old lifeline leading up
and down from the Acropolis

to the well itself, a set of timber steps
slatted in between the sheer cliff face
and a free-standing, covering spur of rock,

onori. È Elettra a ricordare la rete: quella che imprigionò il re e quella dei figli che, come sugheri a sostegno di una rete inzuppata, sostituiscono il padre e ridanno onore alla sua dinastia, *Coefore*, 492-506. Da qui forse Heaney mutua l'idea della rete intesa letteralmente e simbolicamente come trama di inganni.

⁸¹ H. Vendler, “Seamus Heaney and the *Oresteia*”, *op. cit.*, p. 126.

secret staircase the defenders knew
and the invaders found, where what was to be
Greek met Greek,

the ladder of the future
and the past, besieger and besieged,
the treadmill of assault

turned waterwheel, the rungs of stealth
and habit all the one
bare foot extended, searching.

And then this ladder of our own that ran
deep into a well-shaft being sunk
in broad daylight, men puddling at the source

through tawny mud, then coming back up
deeper in themselves for having been there
like discharged soldiers testing the safe ground,

finders, keepers, seers of fresh water
in the bountiful round mouths of iron pumps
and gushing taps.

Qui il tono drammatico delle allucinazioni notturne lascia il posto alla visione sognante di acqua purificatrice che, come nel battesimo, cancella la contaminazione del peccato. Le prime tre terzine, ispirate ancora all'opera "larger-than-life"⁸² di Eschilo, ripropongono un esempio della giustizia greca che i poemi epico-tragici hanno esemplificato. In Eschilo Cassandra anticipa un destino che si compie con l'uccisione di Agamennone, colpevole di aver sacrificato la figlia per ambizione e sete di potere. Tuttavia questo delitto andrà anch'esso vendicato e ne innescherà altri in

⁸² Heaney in D.O'Driscoll, *op. cit.*, p. 349.

una spirale senza fine che l'inascoltata Cassandra aveva vaticinato nel suo delirio.

Il lavacro in cui Agamennone trova la morte è trasformato da Heaney in un “filled bath, still unentered” in cui l'eroe di guerra, “blood-plastered”, si immerge per purificarsi.

Nella corrispondenza privata con Elizabeth Lunday Heaney rivela di aver mutuato l'immagine del guerriero incrostato di sangue da un documentario sugli attacchi dinamitardi dell'IRA a Birmingham nel 1974 in cui ventuno civili furono uccisi. Il poeta ricorda la testimonianza diretta di un vigile, o un medico, che “went to the bath, took off the clothes he had worn in the haulage and carnage and found his whole body was red with blood”. Continua dicendo di essere stato molto colpito dall'analogia con i guerrieri greci dopo una battaglia: “that's how the killer-heroes would come in off the battlefield, if they came in”⁸³.

Heaney sceglie di non concludere la sequenza con un gesto ispirato da feroce vendetta, seppur dettato dai canoni della giustizia antica, ma prosegue con un'altra “rêverie of water” in cinque terzine ispirate alla storia greca. Prima di lui anche Virgilio aveva preconizzato la fine della conflittualità e dell'ingiustizia e l'inizio del *pacatum orbem* quando finalmente i giusti avrebbero soppiantato gli empi: *ferrea primum / desinet ac toto surget gens aurea mundo*⁸⁴.

La “old lifeline” del verso 14 allude a una lunga scala che collegava l'acropoli di Atene ad una fonte d'acqua nascosta fra le rocce⁸⁵. I greci dell'età micenea, gli achei raccontati da Omero, usarono l'acropoli come una fortezza difensiva durante l'attacco dei dori. Lo storico Burn scrive che la città resistette all'aggressione proprio grazie all'accesso segreto all'acqua, “by a secret stair, ingeniously fitted between the north face of the rock and a huge, split-off flake”⁸⁶. Dopo la guerra gli invasori si

⁸³ E.Lunday, *op. cit.*, p. 122.

⁸⁴ Verg., *ecl.* 4, 9-10.

⁸⁵ Questo passaggio segreto scoperto dagli archeologi negli anni 30 sul versante settentrionale della collina è diventato una delle mete favorite di classicisti e amanti della storia classica. Heaney ne ha appreso l'esistenza dalla lettura dell'opera storiografica del classicista A.R.Burn, *The Pelican History of Greece*, Penguin, London 1982, p. 59, citato da E.Lunday, *op. cit.*, nota 37, p. 122. Il poeta apprezza questa suggestiva informazione storica per la forte affinità con la tradizione popolare irlandese e con il valore sacrale dell'acqua nella cultura celtica.

⁸⁶ A.R.Burn citato da E.Lunday, *op. cit.*, p.2.

stabilirono definitivamente a Micene, mescolandosi alla popolazione locale e adottandone religione e lingua.

Per Heaney la scala dell'acropoli è proprio il luogo dove “what was to be / Greek met Greek”, il *locus* dialettico dell'incontro tra due gruppi belligeranti nonostante le comuni radici etniche e culturali.

Nelle ultime tre terzine la vedetta narra la sua terza visione d'acqua: i soldati di Micene scavano una scala e un pozzo per assicurarsi una sorgente d'acqua. Le fonti storiche documentano l'effettiva esistenza del pozzo sotterraneo, anche se Heaney lo scoprì solo dopo la composizione di “Mycenae Lookout” nell'ottobre del 1995 durante un viaggio in Grecia che fu “naturally [...] a great thrill”⁸⁷. Le tre strofe conclusive, più personali e ottimistiche, spostano il *focus* dalla Grecia antica alla terra di Heaney e alla fattoria di famiglia, così come agli incubi notturni della sentinella si sostituisce la “broad daylight”, non più le truppe urlanti di Agamennone ma soldati congedati dopo la guerra, “a proleptic vision of the IRA after the 1994 ceasefire”⁸⁸ e invece della tragica “seer” Cassandra i moderni “seers of fresh water”⁸⁹. Dopo la “filastrocca” del saccheggiatore di Troia e della sua schiava, Heaney propone l'innocente ritornello infantile “finders keepers” (con l'omissione della seconda parte “losers weepers”⁹⁰) e all'acqua rossa del sangue delle vittime greche sostituisce il flusso abbondante di acqua dalla pompa della fattoria. Il significato di venticinque anni di guerra civile affiora in questi versi con tutto il suo impatto emozionale. Momenti di umana empatia come questo evocano in Heaney le riflessioni di Osip Mandelstam sulla poesia in genere

⁸⁷ E.Lunday, *op. cit.*, p. 123.

⁸⁸ H.Osterwalder, *op. cit.*, p. 34.

⁸⁹ Come dimostrano i titoli “Mycenae **Lookout**” e “The **Watchman's** War” (grassetto mio), il poemetto sottolinea l'importanza della visione della realtà. Molti sono i termini riconducibili all'area semantica del vedere: “farsightedness”, “my frozen stare”, “And saw it coming”, “gazing”, “blind”.

⁹⁰ Il detto proverbiale “finders keepers losers weepers” risale al XIX secolo ed è la variante popolare di “findings keepings” (significa che chi trova un oggetto abbandonato è autorizzato a tenerlo per sé, mentre a chi lo perde non resta che piangere). Pare che il concetto fosse già presente in una fonte inglese alla fine del XVI secolo: “That a man finds is his own, and he may keep it”, cfr. ed. E. Knowles, *The Oxford Dictionary of Phrase and Fable*, Oxford University Press, Oxford 2006, disponibile sul sito: <http://www.encyclopedia.com> (ultimo accesso: 1/11/2014). La stessa espressione si trova nel *Trinummus* di Plauto al v. 63: *habeas ut nanctus nota mala res optumast*.

come “plough which turns up time” e su quella classica in particolare che “is forever calling us towards the future”, proponendo una visione della realtà che spinge lo spirito umano a progredire con gioia, a non trattenersi⁹¹.

Se i primi quattro componimenti della sequenza sono nati dalla frustrazione repressa in seguito alla lunga concatenazione di violenze cui Heaney ha assistito, il passaggio all'ambiente familiare, rurale dell'ultima scena rappresenta una sorta di ripensamento ispirato alla notizia della tregua dichiarata dall'IRA oltre che dall'inguaribile ottimismo del poeta⁹².

Come la sentinella “vede” gli uomini scavare il pozzo di Micene, così Heaney, bambino, osserva gli operai intenti a installare la pompa a Mossbawn: “I remember [...] men caring to sink the shaft of the pump and digging through that seam of sand down into the bronze riches of the gravel, that soon began to puddle with the spring water”⁹³. Non solo la scena, ma le scelte lessicali di termini come “puddle”, “shaft”, “pump”, assimilano la Micene di Eschilo al Nord Irlanda di Heaney nella comune immagine del miracolo salvifico dell'acqua.

La metafora dello scavare inaugurata nella poesia d'esordio “Digging” riappare ciclicamente nell'opera del poeta, dalle memorie infantili di *Death of a Naturalist*, ai “bog poems” di *North* con le mummie riesumate dalle loro tombe naturali, fino a “Mycenae Lookout” dove Heaney va oltre l'*Agamennone* e il suo “miasma of spilled blood”⁹⁴ per proporre, come Eschilo nelle *Eumenidi*, non una nemesi, ma una speranza di catarsi. Oreste, “a suppliant bound for the navelstone of Earth”⁹⁵, raggiunge l'*omphalós* di Delfi per supplicare il dio Apollo di emendarlo dal peccato del matricidio,

⁹¹ S.Heaney, “Introduction”, *The Odyssey*, trans. R.Fitzgerald, *op. cit.*, p. XXI.

⁹² Heaney parla in realtà non di ottimismo ma di speranza e fiducia in una svolta politica in Nord Irlanda, insieme con l'inclinazione a diffidare di “too much sweet talk”, senza tuttavia “close one's mind”, cfr. O'Driscoll, *op. cit.*, p. 352 e S.Heaney, *The Cure at Troy*, *op. cit.*, p. 81. Heaney dichiara che gli straordinari eventi occorsi nel 1989 hanno rinvigorito la sua volontà di non arrendersi a realtà traumatiche e di affermare, invece, la possibilità di credere nel “marvellous”, S.Heaney, “*The Cure at Troy*: Production Notes in No Particular Order”, in ed. M.McDonald, J.M.Walton, *Amid Our Troubles. Irish Versions of Greek Tragedy*, Methuen, London 2002, p. 176.

⁹³ S.Heaney, *Preoccupations*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1980, p. 20.

⁹⁴ S.Heaney, “Stone from Delphi”, *Station Island*, *op. cit.*, p. 24.

⁹⁵ Aesch., *The Libation Bearers*, trans. Robert Fagles, v. 1033.

un gesto colpevole quanto necessario (*Coefore*). Sebbene uccidendo la madre per vendicare il padre Oreste abbia adempiuto al disegno del destino e rispettato la divina *lex talionis* (*Coefore*), ora il suo crimine deve essere cancellato con un rito di purificazione battesimale. Nelle *Eumenidi* Apollo, lavate le mani insanguinate del giovane, chiama in causa la dea della giustizia affinché emetta il suo verdetto finale.

La scena si sposta ad Atene. Di fronte al consiglio giudicante Oreste non si proclama innocente, ma sa che l'esitazione che l'ha trattenuto per un attimo dal commettere il delitto e soprattutto la sofferenza che ne è seguita l'hanno trasformato: "I have suffered into truth. Well I know / the countless arts of purging, where to speak, / where silence is the rule. In this ordeal / a compelling master urges me to speak"⁹⁶. È necessario che Oreste esprima le proprie ragioni e dia sfogo al senso di colpa. Anche la sentinella di Heaney è oppressa dal peso del proprio silenzio, delle parole non dette che avrebbero potuto salvare Agamennone e Cassandra. Anche lui, come Oreste, deve rompere il silenzio per potersi rigenerare e assicurare un nuovo inizio a se stesso e alla sua comunità.

Heaney propone Mossbawn come suo personale *omphalós* e luogo di rinascita. All'immagine della bocca del "watchman" come "bull pen", "cattle truck", "abattoir" il poeta sostituisce le "bountiful round mouths", fonti di acqua terapeutica⁹⁷. Il silenzio della vedetta, come quello di

⁹⁶ Aesch., *The Eumenides*, trans. Robert Fagles, vv. 274- 7.

⁹⁷ Il tema della rigenerazione attraverso l'acqua sarà riproposto da Heaney in "Bann Valley Eclogue" contenuta nella seconda silloge di chiara impronta virgiliana dopo *Seeing Things* del 1991, *Electric Light*. Anche nell'egloga il ripristino della convivenza civile passa necessariamente attraverso un rito di purificazione: "a flooding away of all the old miasma. [...] when the waters break / [...] the old markings / Will avail no more to keep east bank from west", S.Heaney, "Bann Valley Eclogue", *Electric Light*, op. cit., p. 11. In "Gifts of Rain" il fiume Moyola, gonfio d'acqua durante un'inondazione, "breathing its mists / through vowels and history", incarna il timore della forza dirompente dell'acqua, ma anche, simbolicamente, il perenne flusso del passato verso il presente. È al fiume che l'*alter ego* del poeta si rivolge come ad un oracolo per conoscere il futuro del paese: "Soft voices of the dead / are whispering by the shore // that I would question / [...] / about crops rotted, river mud / glazing the baked clay floor". La sacrale devozione al fiume che scorre "ipnoticamente" indica la fiducia nel profondo valore del "lore" locale che è fonte di appagamento per Dives, -"hoarder of common ground"-, l'uomo che ha occupato il territorio. Il Moyola, "cluster of sound and image", realizza il sogno di una "inner restitution", una serenità che "deeply infuses sound with silence, stillness with movement, talk with trance". Assimilato ad un canto armonioso, il "mating call of

Heaney durante l'inferno dei "Troubles", ha dato il via alla sequenza poetica, una lunga confessione che alleggerisce la coscienza e consente di beneficiare del rito di purificazione. Dopo aver lungamente taciuto, al pari della sua *dramatis persona*, Heaney ha deciso ora di "prophecy, give scandal, cast the stone", non più "the stones of silence" di "Punishment", ma quelle della verità, senza "self-exculpation or self-pity"⁹⁸.

Nella corrispondenza privata con Elizabeth Lunday Heaney riferisce, a proposito di "Mycenae Lookout", che "there's a sense of 'weighing in / 'no more mr nice guy' in the poems. I can see the rightness of adducing that 'prophecy, give scandal' line"⁹⁹ e l'intervistatrice aggiunge che l'atto definitivo di redenzione è "the act of the poem itself"¹⁰⁰, infatti l'unico vero discorso diretto nella sequenza è la profezia di Cassandra. Dopo il tragico susseguirsi di guerra, cospirazione, violenza domestica, impulsi repressi, silenzio, Eschilo e Heaney indicano uno spazio possibile per la riconciliazione e per la realizzazione della più grande ambizione umana, genialmente sintetizzata da Yeats nel verso "to hold in a single thought reality and justice"¹⁰¹.

È il poeta ad avere l'onere di guidare la sua comunità verso "a consciousness that is steady, comprehensive"¹⁰², un nuovo mondo che la poesia può creare "in the rift between what is going to

sound" del fiume coniuga forma e rappresentazione, realizzando la fusione sensuale e mistica di terra e lingua, S.Heaney, "Gifts of Rain", *Wintering Out*, Faber & Faber, London 1972, p. 15, p. 15. In questo tentativo di *coincidentia oppositorum* risiede la risposta del poeta ai dualismi che lacerano la sua vita e la sua terra. Il fiume come *locus classicus* nel quale le contraddizioni si ricompongono è protagonista anche in *Seeing Things* dove l'*alter ego* del poeta, dapprima lacerato e confuso, ma infine ispirato, può epifanicamente affermare "I trust contrariness. / Years and years go past and I do not move / For I see that when one man casts, the other gathers / And vice versa, without changing sides", S.Heaney, "Casting and Gathering", *Seeing Things*, *op. cit.*, p. 15. Cfr. anche *Preoccupations*, *op. cit.*, p. 70. Putnam riconosce al poeta nord irlandese la straordinaria abilità di "tug[s] the past into the present" e di reinventare il passato per proiettarlo, "safe and invigorated, into the future", M.C.J.Putnam, *op. cit.*, p. 83.

⁹⁸ S.Heaney, "Weighing In", *The Spirit Level*, *op. cit.*, p. 22 e p. 23. In "Weighing In" come pietre sono gli insulti che i soldati indirizzano a un Gesù bendato per sfidare i suoi poteri divini (Heaney si riferisce ad un episodio dal vangelo secondo Matteo 26, 68 e secondo Marco 14, 65). "Cast the stone" è anche l'ordine della dea Atena ai saggi dell'Areopago affinché esprimano il loro voto in favore o contro Oreste.

⁹⁹ E.Lunday, *op. cit.*, p. 126.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 126.

¹⁰¹ S.Heaney, *The Redress of Poetry*, *op. cit.*, p. 150.

¹⁰² S.Heaney, "Introduction", *The Odyssey*, trans. R.Fitzgerald, *op. cit.*, p. XX.

happen and whatever we should wish to happen”¹⁰³.

Dopo aver contaminato ogni ambito della vita sociale ed esacerbato odi atavici e rancori sopiti, gli istinti violenti dell'uomo, esaurita l'inevitabile spinta distruttiva, decantano in un “diminuendo” progressivo. Il bisogno di coniugare le yeatsiane “reality and justice” rende il ripristino di apollinea armonia, la “cure”, ineludibile quanto il precedente vortice di efferatezze. A questo punto si apre quello che Heaney definisce un “rift”, uno spazio che lascia intravedere la possibilità di un mondo nuovo, quello di cui l'arte poetica si nutre. Oreste, Heaney e la sua *persona* hanno rischiato di perdersi nel “miasma” di uno “huge time wound / We lived inside”, le loro anime hanno sanguinato e disperato ma infine hanno recuperato il “plain sense of things” e sono pronti a cogliere “the radiance of the utterly truthful”¹⁰⁴.

Come già osservato, “Mycenae Lookout”, “Cassandra” in particolare, è stato composto in breve tempo. Heaney racconta che nell'ottobre del 1994 iniziò la stesura come “a construction worker starts in with a pneumatic drill” alla ricerca, ancora una volta, di equilibrio, “call it a rage for order”¹⁰⁵. In questa metafora lo strumento di un lavoratore, non un contadino, ma un muratore, aiuta Heaney nel difficile compito di penetrare nella tradizione classica per impadronirsi del “molten rill” dell'*Oresteia*, quella linfa vitale che sgorga spontaneamente da una fonte sotterranea e nutre la *poiesis*¹⁰⁶. L'immagine di Heaney evoca le parole con cui nel *Timon of Athens* di Shakespeare il “Poeta” definisce la poesia “as a gum which oozes / from whence 'tis nourished / [...] Our gentle flame / Provokes itself, and like the current flies / Each bound it chafes”¹⁰⁷.

Quasi frutto di una partenogenesi, la creazione poetica si sviluppa da quel “dark embryo” che Eliot immagina nascosto nel subconscio e che poco a poco prende vita attraverso un atto di

¹⁰³ S.Heaney, *The Government of the Tongue*, op. cit., p. 108.

¹⁰⁴ S.Heaney, Introduction, *The Odyssey*, trans. R.Fitzgerald, op. cit., p. XIX e p. XX.

¹⁰⁵ Heaney in D.O'Driscoll, op. cit., p. 350.

¹⁰⁶ Il verbo greco *poiein* significa fare, creare, perciò la poesia sottintende un duro lavoro paragonabile alla coltivazione dei campi e ad una costruzione.

¹⁰⁷ W.Shakespeare, *Timon of Athens*, Act 1, Sc. 1, vv. 20-4.

divinazione, “as the hyeroglyph of a numinous nativity”¹⁰⁸. Se per Shakespeare e Eliot non un'idea genera la poesia, ma un embrione che il poeta deve tradurre in parole per guarire da un “acute discomfort”¹⁰⁹, Heaney è convinto che la linfa non affiori spontaneamente ma che sia compito del *vates*-divinatore cercarla, “scavando” fino a raggiungere quell'elisir che nutre anche il gigante Anteo dagli abissi della terra, “the cradling dark, / the river-veins, the secret gullies / of his [Antaeus'] strength”¹¹⁰ nella convinzione che “thoughts do not ooze out and into one another, they are hammered into unity”¹¹¹.

Simbolo del mistero della vita e del miracolo della rigenerazione, l'acqua domina la sezione finale di “Mycenae Lookout” dove Heaney celebra il lavoro manuale dello scavatore e del contadino che incanalano il flusso e installano la pompa. Questa architettura meta-poetica è però soprattutto un riconoscimento del “travaglio” del poeta-artigiano, del talento con cui modella le parole, cesella i versi e sceglie i suoni. Del resto il poeta è “ploughman”, i suoi “verses” sono *versus* e *boustrophedon*, rivoltamenti delle zolle dell'aratore che percorre i campi da un capo all'altro come Wordsworth passeggiava “to-ing and fro-ing like a ploughman up and down a field” nella sua esperienza peripatetica¹¹². “[A]nche il poeta”, afferma Mussapi, “è rabdomante e sciamano come il contadino [...] perchè è a contatto con i segreti della terra e dell'acqua, con la fossa

¹⁰⁸ S.Heaney, *Preoccupations*, op. cit., p. 83. Qui Heaney cita la teoria eliotiana del “dark embryo”.

¹⁰⁹ S.Heaney, *Preoccupations*, op. cit., p. 82.

¹¹⁰ S.Heaney, “Hercules and Antaeus”, *North*, op. cit., p. 46. Anteo è un gigante figlio di Poseidone e di Gea, la terra. È quasi invincibile poiché ogni volta che viene atterrato la sua forza si rinnova. Eracle, di passaggio nel paese alla ricerca delle mele d'oro delle Esperidi, viene sfidato da Anteo, ma riesce ad avere la meglio tenendolo sollevato in aria e privandolo, in questo modo, del contatto rigenerante con la madre, cfr. M.Grant, J.Hazel, op. cit., p. 35. Si veda anche n. 79.

¹¹¹ S.Heaney, *Preoccupations*, op. cit., p. 75. La creazione poetica non nasce dunque dallo “spontaneous overflow of powerful feelings” di Wordsworth, ma dal “labour” di Yeats. Riporto a questo proposito un passo da “Adam's Curse” sulle fatiche del poetare: “A line will take us hours maybe; / yet if it does not seem a moment's thought, / Our stitching and unstitching has been naught. / Better go down upon your marrow bones / And scrub a kitchen pavement, or break stones / Like an old pauper, in all kinds of weather; / For to articulate sweet sounds together / Is to work harder than all these”, W.B.Yeats, “Adam's Curse”, op. cit., p. 64. Il precetto è già oraziano, perchè nessun traguardo, nell'arte della scrittura come in ogni altra disciplina, può essere raggiunto senza sforzi e rinunce: *qui studet optatum cursu contingere metam, / multa tulit fecitque puer, sudavit et alsit, / abstinuit venere et vino*, Hor. ars, 412-4.

¹¹² S.Heaney, *Preoccupations*, op. cit., p. 65. Anche per Yeats, osserva Heaney, “all reality comes to us as the reward of labour”, *ibid.*, p. 75.

atemporale della sua origine”¹¹³. È in questi due elementi naturali che Heaney individua fin dagli esordi l'origine dell'ispirazione poetica, prima di tutto nel fascino dell'acqua che scorre abbondante nella terra dell'infanzia. Anahorish, dove il poeta ha frequentato la scuola elementare, diventa così “My 'place of clear water' / the first hill in the world / where springs washed into / the shiny grass”¹¹⁴.

Le fonti simboleggiano la capacità del poeta di entrare in contatto con l'essenza stessa del suo io e della vita, “with what lies hidden, [...] what was sensed or raised”¹¹⁵, come testimonia l'emblematico “Personal Helicon”, cui Heaney affida una dichiarazione d'intenti: “Now, to pry into roots, to finger slime, / To stare big-eyed Narcissus, into some spring / Is beneath all adult dignity. / I rhyme / to see myself, to set the darkness echoing”¹¹⁶. Da qui anche la poesia “The Diviner” dove il *vates*-divinatore mette il suo talento al servizio della comunità.

Un filo invisibile di simboli e miti unisce in un intreccio inestricabile Grecia classica, Irlanda celtica e Irlanda contemporanea: le fonti dei monti Pierio e Elicona, sacri alle muse e al culto di Orfeo, celebrate anche da Eschilo¹¹⁷, si identificano con i pozzi miracolosi delle divinità celtiche, sede di riti terapeutici e rigenerativi, ancora oggi meta di pellegrinaggi nonostante il radicamento del cristianesimo. Ugualmente magici sono i pozzi di Heaney bambino che rimane incantato dall'oscurità arcana dei loro recessi e dalla misteriosa eco che producono, “As a child, they could not keep me from wells / And old pumps”¹¹⁸. E ancora: “I drank three cups of water from the well. / It was very cold. It stung me in the ears”¹¹⁹. Dalla religione animistica dei celti Heaney mutua il

¹¹³ R.Mussapi, *op. cit.*, p. 171.

¹¹⁴ S.Heaney, “Anahorish”, *Wintering Out*, *op. cit.*, p. 6.

¹¹⁵ S.Heaney, *Preoccupations*, *op. cit.*, p. 48.

¹¹⁶ S.Heaney, “Personal Helicon”, *Death of a Naturalist*, Faber & Faber, London 1966, p. 44.

¹¹⁷ Aesch., *The Eumenides*, trans. R.Lattimore, vv. 451-2. Qui Oreste rende noto alla dea Atena di essere stato assolto da acque correnti: “I have been absolved / thus, [...] by running waters”.

¹¹⁸ S.Heaney, “Personal Helicon”, *op. cit.*, p. 44.

¹¹⁹ S.Heaney, “V”, *Station Island*, *op. cit.*, p. 73.

simbolo totemico del pozzo come luogo di incontro tra la luce della superficie e il buio della profondità, tra quotidianità e subconscio, tra mondo mortale e ultraterreno¹²⁰. Esso rappresenta dunque il “golden bough” che consente al poeta l'accesso ad un “elsewhere”, un mondo altro, “the world of the second chance”¹²¹, dove i contrari si ricompongono in una sintesi possibile. Da una origine equorea, “the spring of verse”, attraverso una stratificazione millenaria che dall'infanzia risale agli antenati locali e remoti, la poesia si proietta fino alle visioni di “Mycenae Lookout”, dove il ricchissimo repertorio di temi, immagini, figurazioni metaforiche trova un suo compimento e un punto di equilibrio (come il titolo della silloge, *The Spirit Level*, suggerisce). Infine la poesia soddisfa quello che Heaney definisce “the continual need to recover a past or prefigure a future”¹²², e pur configurandosi, doverosamente, come una risposta alla situazione locale contingente, diventa anche qualcosa di più perchè “its power is augmented by being located within the field of force of an archetype”¹²³.

In conclusione rimangono due quesiti ineludibili: perchè una tragedia? Perchè dal *pantheon* dei tragici proprio Eschilo e la sua *Oresteia*?

Prendiamo in esame il concetto di tempo così come emerge nella tragedia ateniese. L'azione si svolge in un presente drammatico reale interrotto dal canto del coro in cui convergono riflessioni sul passato e previsioni sul futuro. In questa dimensione extratemporale apparentemente statica, passato, presente e futuro si fondono in un *unicum* che supera il modello tradizionale di narrazione cronologica e produce invece un *continuum*. Il passato non è relegato alla memoria ma irrompe nel presente, mentre il futuro già esiste. Affinché la storia si sviluppi secondo un ordine, “the 'future'[...]”

¹²⁰ Il pozzo era già stato indicato da Heaney come simbolo di speranza e di “cura”. In *The Cure at Troy*, altra opera ispirata ad un classico greco, il poeta esorta a nutrire fiducia nel miracolo della rinascita: “Believe in miracles / And cures and healing wells”, S. Heaney, *The Cure at Troy*, op. cit., p. 77.

¹²¹ Heaney in D. O'Driscoll, op. cit., p. 351.

¹²² S. Heaney, *The Redress of Poetry*, op. cit., p. 89. *The Redress of Poetry* può essere letto come una *ars poetica de facto*.

¹²³ S. Heaney, *The Redress of Poetry*, op. cit., p. 61.

must be, in some way, known”, afferma Duncan Kennedy, e il lettore deve guardare al passato ma anche “forward from that point to the *telos* of the here-and-now”¹²⁴. L'*Orestea* è un esempio paradigmatico di questa concezione del tempo. Nelle *Coefore* il fantasma di Agamennone fornisce il movente dell'azione e nelle *Eumenidi* è lo spettro di Clitemnestra che appare a pretendere vendetta e a scatenare le Furie che inseguono Oreste.

D'altro canto il futuro è reso reale e “presente” nella trilogia dalle profezie di Cassandra e dalle anticipazioni del coro. Una sequenzialità causale cronologica non è dunque sufficiente a rappresentare il *nexus* tra gli eventi che costituisce invece il vero nucleo dell'opera¹²⁵. La sovrapposizione dei tre piani temporali si rivela particolarmente utile dal momento che l'evento centrale, la morte dell'eroe, non viene mostrato in scena ma piuttosto raccontato attraverso “flashbacks” e premonizioni.

Gli eventi di ieri non sono fatti inerti, ma “dormant energies, meanings”¹²⁶ che spetta al poeta decifrare e portare alla luce affinché non rimangano soltanto uno sfondo neutro. Heaney vede nella sensibilità verso il passato un atteggiamento necessario e salutare in quanto permette quella distanza dalla realtà attuale che è indispensabile per poterla trasformare. Il motto sancito in “The Settle Bed” con i versi “whatever is given / Can always be reimagined”¹²⁷ è confermato qui nella convinzione che ogni nuova creazione non sia che un “unwriting not only of previous writings but even of itself”¹²⁸. Le implicazioni metapoetiche di questa idea sono evidenti in molti dei componimenti di *The Spirit Level*, tra gli altri “At Banagher” dove il poeta si dichiara discendente di un artigiano la

¹²⁴ Cfr. D.Kennedy, “Modern Receptions and their Interpretative Implications”, in ed. C.Martindale, *The Cambridge Companion to Virgil*, Cambridge University Press, Cambridge 1997, pp. 38-55. La tragedia ateniese contiene per statuto il racconto, non *ex novo*, di storie del passato utili alla *polis* del presente, cfr. ed. P.E.Easterling, *op. cit.*, p. 135.

¹²⁵ Cfr. F.Macintosh, *Dying Acts*, Cork University Press, Cork 1994.

¹²⁶ S.Heaney, *The Sense of the Past*, <http://www.historyireland.com/20th-century-contemporary-history/the-sense-of-the-past-by-seamus-heaney/> (ultimo accesso: 21/01/2014).

¹²⁷ S.Heaney, “The Settle Bed”, *Seeing Things*, *op. cit.*, p. 29

¹²⁸ S.Heaney, *The Place of Writing*, <http://www.academia.edu/212510/SeamusHeaneyandthePlaceofWriting> (ultimo accesso: 02/01/2014).

cui arte si esaurisce nel ri-tagliare, ri-cucire: “the journeyman tailor who was my antecedent: / Up on a table, cross-legged, ripping out //A garment he must recut and resew”¹²⁹. Il concetto di riscrittura ci riporta alla sequenza “Mycenae Lookout” e alla scelta dell'*Oresteia* come intertesto.

Partiamo dal contesto della trilogia di Eschilo. La vittoria dei greci a Maratona e dieci anni dopo a Salamina segnò l'inizio di un'epoca di prosperità della civiltà occidentale. Gli ateniesi, che ne furono i principali artefici, videro nei loro successi bellici il trionfo della libertà sulla schiavitù e dell'ordine sul caos. L'*Oresteia* è il monumento celebrativo del genio di Eschilo e della nuova era: superata la barbarie, una nuova fase di armonia religiosa e politica sembrava a portata di mano. Fu però una pace temporanea, piuttosto una tregua di cinquant'anni prima che gli spartani attaccassero l'acropoli. Nella tragedia *I Persiani*, precedente all'*Oresteia*, Eschilo aveva cantato la vittoria dei greci come il trionfo sul barbaro che alberga in ogni uomo, sulla *hybris* che accomuna invasori stranieri e tiranni locali. Più tardi la caduta dei greci, come quella di Agamennone, merita per Eschilo non compiacimento, ma compassione. L'*Oresteia* incarna perfettamente, attraverso il simbolismo luce-tenebre, il senso di rinascita dopo il buio della vendetta. “A grand parable of progress” la definì Richmond Lattimore¹³⁰, il riscatto morale e politico di esseri peccatori ma umani. Ma più di tutto Eschilo celebra la capacità dell'uomo di soffrire, il coraggio di superare conflitti politici e morali per coltivare la speranza di un mondo più giusto. In *Agamennone* il coro degli anziani di Argo ricorda saggiamente che fu Zeus “who guided men to think, / who has laid it down that wisdom / comes alone through suffering”¹³¹.

Heaney non poteva non cogliere il senso di questo messaggio. Il dolore, personale e collettivo, deve essere uno stimolo alla riflessione in vista del riscatto che è sempre possibile. La sofferenza della dinastia di Atreo non è estranea ai contemporanei di Heaney: come su Agamennone e i suoi

¹²⁹ S.Heaney, “At Banagher”, *The Spirit Level*, op. cit., p. 78.

¹³⁰ Lattimore citato da W.Stanford in “A Reading of the *Oresteia*: the Serpent and the Eagle”, trans. by Robert Fagles, op. cit., p. 5. Lattimore è l'autore di una traduzione della trilogia eschilea cui Heaney si affida per il suo poemetto e da cui sono tratte alcune delle citazioni qui inserite. Altre sono dalla traduzione di Robert Fagles.

¹³¹ Aesch., *Agamemnon*, trans. Richmond Lattimore, vv. 176-178.

gravano i crimini del passato cui se ne aggiungono di nuovi in un *circulus vitiosus* senza fine, così i nazionalisti dell'IRA e gli orangisti perpetuano una violenza che si diffonde come un contagio, anche al di là delle appartenenze, in una catena infinita di delitti e ritorsioni, “the old vortex of racial and religious instinct”¹³². Come l'*Oresteia*, “Mycenae Lookout” descrive un rito di passaggio dalla barbarie, dall'oscurità delle notti insonni della vedetta all'acqua fresca del pozzo sotto la terra dilaniata dalla brutalità. È un'iniziazione ad una più profonda conoscenza di sé raggiunta attraverso una serie di necessarie sofferenze e l'esposizione a tensioni di ogni genere, ma soprattutto al conflitto tra il lato apollineo dell'uomo, teso alla razionalità e all'ordine e quello dionisiaco, oscuro, caotico e vendicativo. Queste spinte antitetiche coesistono in ogni società e nell'animo umano da sempre, all'epoca di Eschilo come nel mondo di Heaney. Grecia e Nord Irlanda sono sopravvissute a devastazioni e lotte intestine, ma ora una nuova fase può avere inizio all'insegna del motto “sinn féin”, “ourselves again”:

[...] we stood footloose, at home beyond the tribe.
More scouts than strangers, ghosts who'd walked abroad
Unfazed by light, to make a new beginning:
And make a go of it, alive and sinning,
Ourselves again, free-willed again, not bad¹³³.

¹³² S.Heaney, *Preoccupations*, op. cit., p. 34.

¹³³ S.Heaney, “Tollund”, *The Spirit Level*, op. cit., pp. 80-1.

He was such a force, perhaps I had
assumed he would live forever

CAPITOLO IV

Il rito della sepoltura tra Grecia classica e Irlanda moderna

“He was gone from sight:
That much I could see [...]
No god had galloped
His thunder chariot, no hurricane
Had swept the hill. Call me mad, if you like,
Or gullible, but that man surely went
In step with a guide he trusted down to where
Light has gone out but the door stands open”¹.

Nel 1971 per il settimanale *The Listener* Heaney descrive la situazione di Belfast, in particolare l'area intorno a Falls Road²: una città sottoposta a legge marziale, presidiata da soldati inglesi in assetto da guerra, schierati “on the streets, at the corners of streets, from doorways, over the puddles of demolished sites”³. Lungo le strade buie i cittadini subiscono continue perquisizioni,

- 1 Sofocle, *Edipo a Colono*, 1650-60, trad. di S.Heaney. Le parole del discorso del messaggero tradotte da Heaney, “one of the things I've done with most relish”, sono emblematiche di un atteggiamento che definisce “archetypal” nel descrivere la fine del vecchio re, “how he simply disappeared, assumed into earth rather than into heaven”, Heaney in D.O'Driscoll, *Stepping Stones*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2008, p. 472. Nel 2009, in occasione del settantesimo compleanno di Heaney, l'emittente radiotelevisiva RTÉ trasmise il cortometraggio “Out of the Marvellous” dedicato alla vita e alle opere del nobel irlandese. Nell'intervista conclusiva gli fu chiesto quale delle sue poesie ritenesse appropriata come epitaffio. Heaney scelse proprio l'annuncio del messaggero, tradotto nel 2004 in occasione della morte dell'amico Czeslaw Milosz, cui aggiunse il commento: “Wherever that man went, he went gratefully”. Alla cerimonia funebre in onore di Milosz, Heaney dichiarò che il ricordo del poeta polacco si sovrapponeva nella sua mente all'immagine del re Edipo che, malato e stanco, ormai prossimo alla morte, improvvisamente scompare alla vista eppure il messaggero ne percepisce la presenza. L'evento misterioso ha la forza di una “common truth”. Il documentario, dal sito www.rte.ie/heaneyat70/tv.html (ultimo accesso: 14/04/2015), è ora disponibile in dvd. Si veda anche l'orazione funebre scritta da Heaney per Milosz sul sito <http://www.theguardian.com/books/2004/sep/11/featuresreviews.guardianreview25> (ultimo accesso: 14/04/2015).
- 2 Dall'irlandese “tuath na bhFál”, “district of the enclosures or hedges”, “the Falls Road” è la strada principale che attraversa la zona occidentale di Belfast e collega Divis Street, in centro, a Andersonstown in periferia. Abitata principalmente da repubblicani, confina con Shankill Road, nota enclave protestante filo-britannica e proprio per questa contiguità è stata eretta a simbolo della lotta fratricida che ha devastato il Nord Irlanda nel secolo scorso. Alla fine degli anni sessanta molti cattolici nord irlandesi si radunarono in questo quartiere per intraprendere una campagna contro le discriminazioni politiche e sociali delle quali erano vittime. Dal canto loro, unionisti e lealisti ritenevano che le associazioni cattoliche mirassero in realtà a destabilizzare il Nord Irlanda per ottenere l'unificazione con la repubblica. Nel 1970 la strada fu teatro del “Falls Curfew”: dopo un attacco dei paramilitari dell'IRA, tremila soldati britannici isolarono le strade intorno a “the Falls Road” e lanciarono lacrimogeni. Ne seguì uno scontro a fuoco con l'esercito regolare dell'IRA. Quattro civili cattolici rimasero uccisi. Negli anni successivi l'esercito inglese presidiò il distretto creando una base stabile in Divis Street. Solo nel 2005 il presidio fu rimosso in ottemperanza al piano di normalizzazione messo in atto dagli inglesi dopo la tregua concessa dall'IRA. Nel quartiere intorno a “the Falls Road”, colpito più di ogni altro dalla violenza dei “Troubles”, sono ambientate due recenti pellicole che hanno contribuito a rendere la zona tristemente famosa. L'azione del thriller del 2014 *'71* si svolge a Belfast ovest l'anno prima del noto “Bloody Sunday”, quando il Nord Irlanda era definito nei telegiornali “the province”, termine utilizzato nell'antichità per gli stanziamenti ai confini estremi dell'impero romano. A quel tempo Belfast appariva come “a rubble-strewn circle of hell”, cfr. *The Telegraph Film Review*, dal sito <http://www.telegraph.co.uk/culture/film/filmreviews/11151420/71-review-blindingly-strong.html> (ultimo accesso: 14/04/2015). A proposito del secondo film si rimanda alla n.24.
- 3 S.Heaney, “Belfast's Black Christmas”, *The Listener*, 23rd December 1971, pp. 857-8, successivamente pubblicato

i posti di blocco rallentano il traffico. Soltanto cecchini isolati, continua il poeta, osano avventurarsi tra edifici semi-distrutti dove campeggiano gli slogan “keep Ulster Protestant”, “keep Blacks and Fenians out of Ulster”. Unica nota di luce nella buia desolazione spicca Long Kesh⁴, l'edificio più illuminato di tutto il Nord Irlanda: “when you pass it on the motorway after dark, it is squared off in neon, bright as an airport. An inflammation on the black countryside. Another of our military decorations”⁵.

Ancora Belfast nel 1972⁶: il tragitto di Heaney e dell'amico musicista David Hammond verso lo studio di registrazione della BBC è interrotto da un susseguirsi di esplosioni seguite da sirene di ambulanze e vigili del fuoco. La “musica” che risuona nella città, “that implacable disconsolate wailing of the ambulances”⁷, dissuade i due artisti dal portare a termine l'impegno preso: troppo

con il titolo “Belfast” nella raccolta *Preoccupations*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1980, pp. 28-37.

4 Long Kesh è una località vicino a Lisburn, nella contea di Antrim (si veda più avanti il racconto del feretro che arriva dalla stessa contea). Nel 1971 un vecchio campo di aviazione usato dalla RAF nella seconda guerra mondiale venne adibito dal governo britannico alla detenzione dei manifestanti arrestati senza processo durante i “Troubles”. Nel 1976 fu inaugurata la parte nuova del carcere, ribattezzato “Maze”, costituita da otto edifici a forma di H noti come Blocchi H (“H-Blocks”). I blocchi H divennero famosi in tutto il mondo nel 1981 quando vi si svolse uno sciopero della fame dei prigionieri repubblicani dell'IRA durante il quale morirono dieci detenuti. Nel 1981 a Long Kesh Bobby Sands fu il primo attivista dell'IRA a mettere in atto uno sciopero della fame perchè ai paramilitari arrestati fosse riconosciuto lo *status* di prigionieri politici. La sua morte ebbe una vasta risonanza mediatica. Un'elegia fu composta in sua memoria dalla poetessa Caitlín Maude, cfr. M. MacCurtain, “Poetry of the Spirit. 1900-95” in ed. A. Bourke, *Field Day Anthology of Irish Writing* vol. 4: *Irish Women's Writing and Traditions*, University of Cork Press, Cork 2002, pp. 631-2 : “Caitlín Maude's untitled elegy for Bobby Sands, the Westminster MP for Fermanagh-South Tyrone who died on hunger strike in Long Kesh in 1981, reveals in her evocation of Sands, her sympathy and compassion for the outsider, which is informed by her own experience of being twice an outsider, as a woman and as a poet”.

5 S. Heaney, *Preoccupations*, op. cit., p. 32.

6 Il 30 gennaio del 1972 durante una manifestazione per i diritti civili nella città di Derry il Primo Battaglione del Reggimento Paracadutisti dell'esercito britannico sparò contro la folla di manifestanti ferendo a morte quattordici persone, giovani e disarmate. La carneficina passò agli annali con il nome di “Bloody Sunday”, una delle pagine più inquietanti della storia europea recente. La manifestazione del 30 gennaio 1972 era stata indetta dalla “Northern Ireland Civil Rights Association” per protestare contro le norme speciali repressive del governo unionista, fra cui una delle più pesanti era quella che prevedeva l’“internment”, ossia la possibilità per le forze di polizia di imprigionare una persona a tempo indeterminato e senza processo, tanto che in quel periodo centinaia di nord irlandesi si trovavano in carcere senza alcuna prospettiva di essere rinviati a giudizio o rilasciati. La manifestazione però non era autorizzata e i paracadutisti, con l'ordine di disperdere i manifestanti, aprirono inspiegabilmente il fuoco. Il “Bloody Sunday” provocò lo scioglimento del parlamento di Belfast, l'incendio dell'ambasciata britannica a Dublino e un'ondata di adesioni all'IRA in Irlanda del Nord. La lunga guerra civile ebbe tra le sue conseguenze anche la morte per sciopero della fame di dieci attivisti dell'IRA, detenuti a Long Kesh. Di recente il primo ministro inglese Cameron ha reso pubblico l'esito dell'inchiesta sui fatti del 30 gennaio 1972: i civili che morirono quel giorno erano tutti innocenti, non armati e non rappresentavano alcuna minaccia per i soldati che intervennero obbedendo a un ordine sbagliato e che furono indubbiamente i primi a sparare. Gli incidenti di quella domenica di sangue hanno ispirato il film *Bloody Sunday* del 2002, tratto dal libro di Don Mullan *Eyewitness Bloody Sunday* e la canzone omonima della celebre band irlandese U2.

7 S. Heaney, *The Government of the Tongue*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1988, p. XI. Si noti la scelta del verbo “wail” che nell'uso comune rimanda al suono delle sirene, mentre nell'accezione letteraria indica l'azione di emettere un lamento di profondo dolore ed è dunque sinonimo di “keen, lament, manifest or feel deep sorrow for” nonchè del più raro “ululate”, (fonte OED).

dissonante risulterebbe la realizzazione di uno spettacolo di poesie recitate con accompagnamento strumentale. In questa circostanza, “that cast-down moment”, l’idea di cantare suona stridente e irrispettosa, “at that moment when others were beginning to suffer seemed like an offence against their suffering”⁸.

Questo episodio esemplifica la tensione vissuta da ogni artista contemporaneo tra “Art” e “Life”, “Song” e “Suffering”. Heaney la illustra efficacemente con una metafora: il poeta contemporaneo somiglia al figlio di genitori dai temperamenti opposti perché, come lui, è sottoposto a condizionamenti antitetici. Entrambi i “genitori”, arte e vita, contribuiscono alla sua formazione, ma il bambino-artista si rende conto che soltanto se scegliesse definitivamente uno dei due la pressione sarebbe alleggerita e la sua vita semplificata. In altre parole, se l’arte avesse la meglio in questa sorta di *agon*, il poeta avrebbe modo di concentrarsi sulla creazione di forme stilisticamente perfette, rimanendo indifferente ai turbamenti del mondo. Tuttavia una scelta in favore dell’arte (“song”) equivarrebbe, almeno in apparenza, ad un “betrayal of suffering” e in questo caso il poeta apparirebbe ai concittadini come un moderno Nerone assorbito dal suono dolce della sua lira e incurante della distruzione che lo circonda. Un simile comportamento contraddice il naturale istinto umano che induce alla compassione, a solidarizzare con chi soffre, “to lament [...] the fate of the stricken”⁹. Una scelta tra le due alternative è in ogni caso destinata a sollevare spinosi interrogativi: “why should the joyful affirmation of music and poetry ever constitute an affront to life?”¹⁰.

Nel XX secolo, in particolare dopo il trauma della seconda guerra mondiale, appare sulla scena letteraria una nuova tipologia di poeta che Heaney definisce “poet as witness”, un testimone degli oppressi e dei sofferenti animato da un “truth-telling urge” e dal bisogno profondo di identificarsi con chiunque nel suo *milieu* sia vittima di abusi e violenze¹¹. Heaney non intende eludere la

8 S.Heaney, *The Government of the Tongue*, op. cit., p. XI.

9 *Ibid.*, p. XII.

10 *Ibid.*, p. XII.

11 *Ibid.*, p. XI.

responsabilità del poeta lirico di rappresentare il grido di dolore delle vittime e di onorare la loro memoria e, del resto, a nulla servirebbe, a suo dire, cercare rifugio in un *buen retiro* remoto sulle isole Ebridi, né tantomeno utilizzare una lingua minoritaria per passare inosservato: “the demands of the age” non possono in alcun modo essere eluse¹².

Quello elegiaco sembra il genere più consono alla rappresentazione non edulcorata di una realtà brutale¹³. Tuttavia, per evitare il rischio di “insulation from reality”, le elegie devono mettere in mostra, oltre alla violenza, le inevitabili contraddizioni tra arte e vita, “song” e “suffering”, “beauty” e “atrocities”¹⁴. Nella barbarie del mondo contemporaneo nessun uomo responsabile, né tanto meno un poeta, può dirsi innocente. Sarà Heaney stesso a riconoscerlo senza ipocrisie attraverso il *mea culpa* dell’“artful voyeur” di “Punishment”: “I would have cast the stones of silence”¹⁵ e ancora con le parole deliranti della scolta di Micene: “No such thing / as innocent / bystanding”¹⁶.

Insieme con interviste, saggi e articoli scritti dal 1980 al 2004, i numerosi componimenti elegiaci di cui l'*opus* di Heaney è disseminato espongono il lettore a scene di sconcertante crudezza, mostrando quanta familiarità egli abbia fin dall'infanzia con l'esperienza del lutto e della sofferenza.

Questo capitolo si propone di mettere in luce l'atteggiamento del poeta verso la morte, una presenza costante in un paese da decenni teatro di “neighbourly murder”¹⁷. In “murder” in ossimoro con il qualificativo “neighbourly” si riassume il dramma degli scontri fratricidi che dividono la comunità nord irlandese a partire dagli anni settanta fino alla tregua del 1994¹⁸.

12 S.Heaney, *The Government of the Tongue*, op. cit., p. XVI.

13 Dice Orazio, *ars* 75-6: *versibus impariter iunctis querimonia primum / [...] inclusa est*.

14 S.Heaney, *Preoccupations*, op. cit., p. 191.

15 S.Heaney, “Punishment”, *North*, Faber & Faber, London 1975, p. 31.

16 S.Heaney, “Mycenae Lookout”, *The Spirit Level*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1996, p. 36.

17 S.Heaney, “Funeral Rites”, *North*, op. cit., p. 6.

18 A proposito del difficile ruolo del poeta in una società contraddittoria quale quella irlandese Heaney riconosce che nel suo paese “every poem is either enlisted or unmasked for its clandestine political affiliations”, Heaney in H.Cole, “Interview with Seamus Heaney”, *The Art of Poetry* 75, *The Paris Review*, 1994, p. 126; quando un giornalista dell'*Irish Times* gli chiede se invidi “the quiet lives of the poets in America or Britain”, il poeta risponde che oltreoceano gli artisti vivono isolati nel loro microcosmo mentre in Inghilterra sono succubi della tradizione letteraria. Nel suo paese, invece, “you cannot divorce the literary from the historical, from the political, from the usual life”. Si può fingere, continua Heaney, di perseguire obiettivi estetici, come fece Joyce, ma “that is in fact a weapon to deal with these other contingencies”, Heaney in D. de Bréadún, “Comfortable Image Belies the Serious Poet”, *Irish Times*, 13th September 1984, p. 13.

In considerazione del notevole numero di componimenti, interviste, recensioni in cui il poeta affronta il tema della morte in maniera più o meno diretta, ritengo utile operare una selezione e circoscrivere l'analisi ad un intervento critico del 2004 e a tre opere in versi composte a trent'anni di distanza che testimoniano continuità e differenze nell'opera di un'intera vita. L'analisi del componimento giovanile "Poor Man's Death", del successivo "Birdwatcher" e del dramma *The Burial at Thebes*, versione di *Antigone*, consente di ricostruire il percorso artistico e umano di Heaney attraverso le sue stesse parole. Pur trattandosi di opere diverse per genere e fortuna, due poesie mai pubblicate in raccolta, dunque di fatto "scartate" e un dramma osannato dalla critica internazionale e ripetutamente portato in scena, "Poor Man's Death", "Birdwatcher" e *The Burial at Thebes* esemplificano, ancora una volta, la compenetrazione di cultura classica e tradizione letteraria irlandese anche in riferimento al tema dei riti *post mortem*. Tra le opere in prosa si è scelto di concentrare l'attenzione, oltre che sugli articoli raccolti in *Preoccupations* nel 1980, sul saggio "Title Deeds: Translating a Classic" del 2004¹⁹. Mentre nella silloge del 1980 emerge chiaramente la posizione di Heaney nella fase iniziale della sua carriera artistica, il documento più recente mostra un rinnovato interesse per il tema della morte e del rispetto dei defunti, dettato anche da esperienze personali di perdita.

I funerali ai quali ha partecipato nel corso della vita hanno contribuito alla sua crescita, "I shouldered a kind of manhood, / stepping in to lift the coffins / of dead relations"²⁰. La morte rappresenta, agli occhi di Heaney, "the right moment for ceremony" perchè offre a chi rimane "a stand against nothingness and a word spoken"²¹. Anche per questo il poeta auspica il ripristino dei riti tradizionali che in un contesto aspramente conflittuale quale il Nord Irlanda offrono a chi rimane l'unica consolazione possibile. Sono le cerimonie delle piccole comunità rurali irlandesi ad avere il potere di rendere più tollerabile una grave perdita e, per così dire, di "addomesticare la morte"²².

19 S.Heaney, "Title Deeds: Translating a Classic", *Proceedings of the American Philosophical Society* 148, 2004, pp. 411-426. Qualora non indicato diversamente tutte le citazioni di Heaney sono tratte da questo articolo.

20 S.Heaney, "Funeral Rites", *North*, op. cit., p. 6.

21 Heaney in D.O'Driscoll, *Stepping Stones*, op. cit., p. 472.

22 Cfr. J.Ramazani, "Seamus Heaney", in J.Ramazani, *Poetry of Mourning: The Modern Elegy from Hardy to Heaney*, The University of Chicago Press, Chicago 1994, pp. 335-365; P.Ariès, *Storia della Morte in Occidente*, BUR

Riporto in parte il testo di “Funeral Rites” che, pur non essendo direttamente oggetto del capitolo, illustra in maniera efficace la visione del poeta.

I

I shouldered a kind of manhood
stepping in to lift the coffins
of dead relations.
They had been laid out

in tainted rooms,
their eyelids glistening,
their dough-white hands
shackled in rosary beads.

Their puffed knuckles
had unwrinkled, the nails
were darkened, the wrists
obediently sloped.

The dulce-brown shroud,
the quilted satin cribs:
I knelt courteously
admiring it all

as wax melted down
and veined the candles,
the flames hovering
to the women hovering
behind me.

And always, in a corner,
the coffin lid,
its nail-heads dressed

with little gleaming crosses.
Dear soapstone masks,
kissing their igloo brows
had to suffice

before the nails were sunk
and the black glacier
of each funeral
pushed away.

II

Now as news comes in
of each neighbourly murder
we pine for ceremony,
customary rhythms:

the temperate footsteps
of a cortège, winding past
each blinded home.
I would restore

the great chambers of Boyne,
prepare a sepulchre
under the cup-marked stones.
Out of side-streets and bye-roads

purring family cars
nose into line,
the whole country tunes
to the muffled drumming

of ten thousand engines.
Somnambulant women,
left behind, move
through emptied kitchens

imagining our slow triumph
towards the mounds.
Quiet as a serpent
in its grassy boulevard

the procession drags its tail
out of the Gap of the North
as its head already enters
the megalithic doorway²³.

Nella prima sezione le mani dei defunti sono “shackled in rosary beads”, i loro polsi “obediently sloped”, le bare, simili a “quilted satin cribs”, racchiudono, per così dire, l'angoscia

Rizzoli, Milano 1998; P.Ariès, *Western Attitudes to Death from the Middle Ages to the Present*, The John Hopkins University Press, Baltimore 1975.

23 S.Heaney, “Funeral Rites”, *North, op. cit.*, pp. 7-8.

della morte e la contengono in maniera almeno apparentemente confortevole. È una scena familiare che suggerisce l'influenza della chiesa cattolica nella presenza di dettagli concreti quali il rosario, i polsi in posizione di preghiera e l'atteggiamento di obbedienza, “obediently”, del defunto. Il narratore conosce questo protocollo rituale e lo accetta di buon grado inginocchiandosi per ammirare tutto quello che avviene intorno a lui come un portento: la cera si scioglie in “vene”, le fiamme “ondeggiano” come le donne che insieme a lui partecipano alla cerimonia. Nella seconda sezione lo sguardo si sposta verso i casi di morte violenta e le reazioni della comunità.

L'inasprirsi della violenza settaria a partire dalla fine degli anni sessanta sembra vanificare l'effetto consolatorio, quasi catartico, dei “funeral rites” e rendere inefficaci “the temperate footsteps / of a cortège”; i rituali *post mortem* si trasformano in occasioni per ulteriori atrocità²⁴. Se in situazioni conflittuali il conforto delle cerimonie tradizionali viene meno, è il poeta ad offrire una compensazione ritraendo un corteo che risponda al bisogno di liturgie sociali e letterarie, “we pine for ceremony”²⁵, e ne riproponga i “customary rhythms”. Heaney immagina una simbolica dimostrazione di solidarietà nel sito monumentale di Newgrange²⁶, un luogo di sepoltura pre-cristiano, dunque precedente alla contrapposizione cattolici-protestanti. Qui le persone affluiscono numerose “out of side-streets and bye-roads” per raggiungere il nutrito corteo di automobili “nose into line”. Nella realtà, i rumori dei riti che testimoniano l'umana compassione sono attutiti, ridotti a

24 In una scena drammatica del film *Shadow Dancer* (2012), una delle numerose pellicole ambientate nella Belfast dei “Troubles”, l'arrivo del feretro di un bambino ucciso accidentalmente durante una sparatoria innesca l'ennesimo scontro con l'esercito inglese e dà origine ad una spirale di agguati, tradimenti e ritorsioni. Anche gli episodi della serie TV *Eureka Street* del 1999 sono girati a Belfast.

25 Molti connazionali del poeta aspiravano, in verità, ad una reazione ben più concreta delle cerimonie funebri tradizionali, anche da parte degli intellettuali. Fu proprio in seguito alle elegie composte in questi anni che Heaney fu accusato di dipingere la violenza dei “Troubles” come una conseguenza inevitabile della presenza inglese in Nord Irlanda, cfr. H.O'Donoghue, “Heaney, *Beowulf* and the Medieval Literature of the North” in ed. B.O'Donoghue, *The Cambridge Companion to Seamus Heaney*, Cambridge University Press, Cambridge 2009, p. 197. Al contrario il “long foray” del poeta nel passato alla ricerca di analoghi arcaici, pur senza fornire alcuna spiegazione adeguata della violenza, ha “restituito dignità” ad un popolo travolto dalla guerra, cfr. J.W.Foster, “Crediting Marvels: Heaney after 50” in ed. B.O'Donoghue, *op. cit.*, p. 213. L'ossimoro nella locuzione “long foray” (“North”, *North*, *op. cit.*, p. 11) prolunga nel tempo un'idea di poesia come esplorazione dei meandri più oscuri dell'io e della storia. Hall e Sacks sostengono che “Funeral Rites” può essere interpretata come un lamento per la scomparsa dei riti nella società moderna e un'esortazione al loro ripristino, cfr. P.Sacks, *The English Elegy. Studies in the Genre from Spenser to Yeats*, The John Hopkins University Press, Baltimore-London 1985, p. 300.

26 Situato lungo il fiume Boyne, il sito contiene i resti di circa quaranta tumuli e tombe a corridoio che testimoniano la presenza umana in quest'area. Newgrange è la tomba a corridoio più famosa d'Irlanda e risale al 3200 a. C. Se l'esterno è imponente, l'interno è quasi claustrofobico per le piccole dimensioni della camera e dello strettissimo corridoio di accesso. La leggenda narra che qui sia sepolto Aengus, dio celtico dell'amore.

un sommesso ronzio, “purring”, ad un rullio smorzato, “muffled drumming”, dunque inefficaci. È una liturgia tutta al maschile, mentre le donne, “somnambulant”, rimangono a casa per unirsi solo più tardi al “lento trionfo” di una processione che avanza placida e sinuosa come un serpente verso il luogo della tumultuazione. Il corteo è tanto lungo che la “coda” non avrà lasciato il “Gap of the North” (nella contea di Armagh, punto d'approdo storico degli invasori e centro di potere dell'Irlanda antica) quando la “testa” sarà invece già nel “megalithic doorway” di Newgrange. L'atmosfera generale della sezione evoca silenzio e lentezza anche attraverso i frequenti *enjambements* che riproducono al ritmo di un immaginario “adagio” il tranquillo snodarsi del corteo.

Sempre alla ricerca di una possibile *coincidentia oppositorum*, Heaney si interroga a lungo sul rapporto tra efferatezza e ritualità (“murder” e “ceremony”) nel timore che i suoi componimenti possano “abbellire” l'evento tragico, attenuandone l'impatto²⁷. In realtà il poeta intende affrontare ciò che ogni artista autentico non dovrebbe mai eludere: “the confrontation with the ineffable, the unspeakable thing for which 'violence' is our helplessly inadequate word”²⁸. Il fatto che questo confronto non sia indolore risulta evidente anche nei versi di “Exposure” dove il poeta mette a nudo la propria coscienza senza infingimenti: “I am [...] a wood-kerne // Escaped from the massacre, / Taking protective colouring / From bole and bark, feeling / Every wind that blows”²⁹.

Anche prima della violenza politica che infiamma il Nord Irlanda e della perdita di familiari e

27 Nell'eulogia scritta in memoria del cugino Colum McCartney Heaney descrive in un'immagine lirica di elevata intensità emotiva il gesto pietoso del narratore, suo *alter ego*, che si inginocchia a raccogliere gocce di rugiada per lavare l'uomo esanime, poi lo pulisce con muschio e intreccia delle canne da posare sul suo cadavere: “I [...] kneel in front of you in brimming grass / And gather up cold handfuls of the dew / To wash you, cousin. I dab you clean with moss / Fine as the drizzle out of a low cloud. / I lift you under the arms and lay you flat. / With rushes that shoot green again, I plait / Green scapulars to wear over your shroud”, S.Heaney, “The Strand at Lough Beg”, *Field Work*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1979, p. 10. La scena di serena armonia tra uomo e natura che apre l'elegia è bruscamente interrotta dalla brutalità della guerra che non risparmia persone come Colum, innocenti e del tutto estranee alle contese politiche. Oltre ad alludere allo stretto legame tra l'uomo e il suo habitat, “The Strand at Lough Beg” rivela la posizione di Heaney in merito all'assurdità di una guerra capillare che ha minato la comunità e le sue radici. Cinque anni più tardi il poeta, forse pentito di aver addolcito l'orrore della violenza settaria con immagini di sapore pastorale, immagina di incontrare lo spirito di Colum durante il suo percorso di catabasi e ne ascolta in silenzio le accuse: “The Protestant who shot me through the head / I accuse directly, but indirectly, you / who now atone perhaps upon this bed / for the way you whitewashed ugliness and drew / the lovely blinds of the Purgatorio / and saccharined my death with morning dew”, S.Heaney, “VIII”, *Station Island*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1984, p. 83.

28 S.Deane, *Celtic Revivals: Essays in Modern Irish Literature*, Faber & Faber, London 1985, p. 186.

29 S.Heaney, “Exposure”, *North*, op. cit., p. 68.

amici, Heaney si cimenta in componimenti di tono elegiaco. La propensione del poeta per questo genere emerge chiaramente nella scelta del titolo *Death of a Naturalist* per la prima silloge. Il potente sostantivo “death”, seppur segnando il senso di tutti i componimenti, non va interpretato in senso pessimistico, ma tenendo presente che il termine “morte” descrive un'esperienza finale che è sì decisiva e definitiva, ma al contempo annuncia un nuovo inizio³⁰.

In Irlanda, “one of the most funeral-conscious countries in the world”³¹, la comunità è solita riunirsi intorno ai familiari del defunto per esprimere solidarietà e scambiarsi “the conventional decencies”³², *formulae* quali “I'm sorry for your trouble”³³ che occupano, tra le pratiche rituali che seguono un decesso, un posto di rilievo. La Macintosh afferma che gli archivi del “Department of Irish Folklore” dell'università di Dublino testimoniano la persistenza di queste consuetudini fino alla metà del XX secolo, soprattutto nelle aree rurali del paese. La loro finalità è duplice: da un lato quella di rafforzare il senso di coesione all'interno di una comunità, seppur ristretta, e dall'altro la volontà di facilitare il passaggio del defunto dal mondo terreno all'aldilà³⁴.

Anche Heaney riconosce il valore delle *formulae*, a dimostrare che il microcosmo degli amici e dei vicini di casa trova compattezza nei momenti tragici che sollecitano espressioni di simpatia: “I was embarrassed / By old men standing up to shake my hand // And tell me they were 'sorry for my trouble’”³⁵. In “Mid-Term Break” il poeta rievoca la morte del fratello Christopher che nel 1953,

30 Cfr. J.Ramazani, *op. cit.*, pp. 335-6. A giudizio di Ramazani è il componimento eponimo che meglio esemplifica questa tesi: in “Death of a Naturalist”, ricordando le lezioni di scienze della maestra, Miss Walls, il poeta descrive una palude infestata da insetti ronzanti dove le rane si riproducono copiose. In classe i bambini osservano la trasformazione dei girini dopo averli raccolti in vasi di vetro. È un fenomeno naturale caricato di forti connotazioni negative che hanno lasciato nel poeta la percezione di un mondo violento e aggressivo pronto a sopraffarlo. Tuttavia l'artista sa di non poter ignorare gli aspetti brutali della realtà perchè soltanto a condizione di un'assoluta trasparenza la creazione poetica potrà esercitare pienamente la sua funzione di “redress”, una sorta di compensazione per gli afflitti, S.Heaney, *The Redress of Poetry*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1995, p. 8.

31 Cfr. F.Macintosh, *Dying Acts. Death in Ancient Greek and Modern Irish Tragic Drama*, University of Cork Press, Cork 1994, p. 30. L'*Irish Times* pubblica spesso i nomi dei partecipanti ai funerali, talvolta citando dall'omelia e riferendo le reazioni dei presenti. Anche Heaney racconta di aver presenziato alle esequie di amici e colleghi. In occasione della morte del poeta polacco Czeslaw Milosz si recò a Cracovia per onorarne la memoria e annotò un resoconto dell'esperienza: “I don't usually keep a diary, but this was something I didn't want to let pass”. In particolare, la funzione religiosa “functioned like a properly placed punctuation mark”, Heaney in D.O'Driscoll, *Stepping Stones*, *op. cit.*, p. 473.

32 S.Heaney, *The Redress of Poetry*, *op. cit.*, p. xv.

33 S.Ó Súilleabháin, *Irish Wake Amusements*, Mercier Press, Dublin-Cork 1967, p. 23; p. 26; F.Macintosh, *op. cit.*, p. 35.

34 F.Macintosh, *op. cit.*, p. 30.

35 S.Heaney, “Mid-Term Break”, *Death of a Naturalist*, Faber & Faber, London 1966, p.15. Il poeta stesso racconta

quando aveva soltanto quattro anni, fu investito da un'auto mentre attraversava una strada vicino a casa³⁶. Dopo l'incidente la famiglia si trasferì dalla fattoria di Mossbawn alla vicina proprietà The Wood anche per allontanarsi dal luogo della disgrazia e riprendersi dal trauma. Riporto qui le prime strofe per chiarezza.

I sat all morning in the college sick bay
Counting bells knelling classes to a close.
At two o'clock our neighbours drove me home.
[...]
The baby cooed and laughed and rocked the pram
When I came in, and I was embarrassed
By old men standing up to shake my hand

And tell me they were 'sorry for my trouble'.
Whispers informed strangers I was the eldest,
Away at school, as my mother held my hand³⁷

Nonostante il tentativo di tenere sotto controllo l'emozione per dare voce alla tenerezza e al crescente senso di responsabilità che le circostanze impongono ad un fratello maggiore, la tragedia è anticipata nel secondo verso dai termini “bells” e “knell”³⁸: “I sat all morning in the college sick bay / Counting bells knelling classes to a close. / At two o'clock our neighbours drove me home”³⁹. Il verbo “knell”, appropriato in un componimento incentrato sul tema della morte, introduce la solennità dei rintocchi a morto, sottolineando quanto questa giornata si differenzi da ogni altra mentre la campanella della scuola suona del tutto estranea all'atmosfera del lutto. L'allitterazione del fonema liquido /l/ e della plosiva /k/ contribuisce a rafforzare il tono mesto e a rallentare il ritmo,

che questo componimento autobiografico fu composto nel 1963, cfr. D.O'Driscoll, *Stepping Stones*, op. cit., p. 67. La medesima formula, “Who's sorry for our trouble?”, ricompare in “After a Killing”, “Triptych”, *Field Work*, op. cit., p. 4.

36 Cfr. D.O'Driscoll, *Stepping Stones*, op. cit., p. 21.

37 S.Heaney, “Mid-Term Break”, op. cit., p. 15. Più avanti Heaney si sofferma a descrivere con tenerezza il corpo del fratellino: “Paler now, / Wearing a poppy bruise on his left temple”. La similitudine della ferita “indossata” come un papavero, unica nota di colore sul viso ormai esangue, evoca la celebre immagine dal libro IX dell’*Eneide* dove Virgilio narra la morte di Eurialo: *lassove papavera collo / demisere caput pluvia cum forte gravantur*, vv. 436-7. Heaney ricorda in una trasmissione radiofonica che il libro IX dell’*Eneide* era parte obbligatoria dell’“A level syllabus” in Nord Irlanda, S.Heaney, *Seamus Heaney on his Relationship with the Ancient Roman Poet Virgil*, BBC Radio 4: Front Row’s Cultural Exchange, 28th May 2013 (si veda il capitolo “La tradizione classica in Irlanda”, n. 4).

38 I termini evocano l’elegia di Thomas Gray “Elegy written in a Country Churchyard”, dove, nel contesto tranquillo di un cimitero di campagna, il poeta inglese riflette sulla mortalità umana. A proposito dell’elegia di Gray si veda n. 56.

39 S.Heaney, “Mid-Term Break”, op. cit., p. 15.

nell'irreversibilità dell'accaduto. A testimonianza della coesione del microcosmo rurale, Heaney ricorda che sono i vicini a ricondurlo a casa da scuola, circostanza anomala che suscita nel giovane Seamus senso di paura e insicurezza. Non è tuttavia sulle “conventional decencies” dei vicini che la poesia è incentrata. Più interessato alla “imagined response” dell'arte e al suo potenziale rigenerativo che alla situazione contingente dello scambio di formalità, Heaney concentra l'attenzione su quella linea immaginaria che, a suo dire, separa la vita quotidiana dalla raffigurazione poetica della stessa. Al di là della dimensione sociale dell'esistenza, oltre “the frontier of writing”, il lettore si distacca dalla stereotipata saggezza della comunità per accedere ad una realtà altra “where an overbrimming, totally resourceful expressiveness becomes suddenly available”. È questa la condizione straordinaria della poesia che può trasformare una semplice “human existence” in “fuller life”⁴⁰.

Agli interrogativi sull'adeguatezza dell’“elegia” anche in un'epoca di scetticismo e sfiducia, Heaney risponde in un'intervista del 1991 nella quale ribadisce la funzione terapeutica del genere, capace di lenire l'angoscia facendo risorgere i morti “in a benign landscape [that] makes the dead walk again in a beautiful, freed way”⁴¹.

I componimenti di *Death of a Naturalist* non costituiscono il primo tentativo di poesia terapeutica, utile alla rielaborazione degli eventi drammatici che mettono gli uomini a dura prova e li costringono ad affrontare l'idea della precarietà umana⁴². All'inizio degli anni sessanta, poco dopo il conseguimento della laurea, Heaney pubblica su riviste letterarie alcune poesie elegiache che deciderà di non includere nella prima silloge né nei successivi *Collected Poems*. Tra queste, “Poor Man's Death” e “Birdwatcher” non meritano di essere liquidate come scarti di un artista alla costante ricerca di una sintesi tra “self-delighting inventiveness” da un lato e “representation of

40 S.Heaney, *The Redress of Poetry*, op. cit., pp. XVI; XVII.

41 M.Bragg, “Interview with Seamus Heaney”, *The South Bank Show*, 27th October 1991. L'intervista è disponibile sul sito http://www.dailymotion.com/video/xwazxv_seamus-heaney-the-south-bank-show_creation (ultimo accesso: 19/05/2015).

42 Nelle parole di una poesia “the blood and tears” della vita umana possono essere “riassorbite” e rivissute per neutralizzarne la tragicità, cfr. S.Heaney, *The Redress of Poetry*, op. cit., p. XV.

things in the world”⁴³ dall'altro. Possono invece essere collocate all'interno del percorso poetico come “stepping stones”, traguardi temporanei e perfettibili, fili di un ordito complesso e sempre *in fieri*⁴⁴, dove ogni componimento contiene già in filigrana i successivi.

Riporto il testo della poesia.

Poor Man's Death

Neighbours collected
Money for a coffin; he was buried
Without the dubious meed of duteous tears,
Sunk in the dirt, “Gone to rest at last.”
Then cattle bedded on his mattress straw
And the bedhead made a gate for our back garden.
Still, one does not lament; one just observes
Clay, conscripted and identified, now
Demobbed. Epitaphs are irrelevant
To a grassy grave that boasts no headstone⁴⁵.

Se in “Mid-Term Break” i vicini di casa offrono il conforto della loro presenza e mostrano solidarietà alla famiglia, seppur in maniera convenzionale, senza riuscire ad alleviare l'ansia del giovane Seamus, nel coevo “Poor Man's Death” la stessa comunità non si perde in convenevoli, del resto inutili vista l'assenza di parenti, ma si occupa dell'essenziale, “the necessary life” che gli uomini vivono nelle aree remote dell'isola⁴⁶.

Il primo verso si interrompe bruscamente dopo il predicato “neighbours collected”, lasciando intendere che la comunità dei vicini, alla quale forse il narratore appartiene, si raduna per esprimere cordoglio, mossa da commozione. Il secondo verso delude però l'aspettativa rivelando che i vicini si

43 S.Heaney, *The Redress of Poetry*, op. cit., p. 5.

44 Riprendo il titolo di un famoso articolo di A.Traina, “Poesia in fieri. Dalle carte del Pascoli latino”, in Id., *Il latino del Pascoli*, Bologna 2006, pp. 231-246, che studia, attraverso le prove, le variazioni, i rifacimenti, il cammino accidentato dell'autore fino alla forma definitiva.

45 S.Heaney, “Poor Man's Death”, *The Dubliner* 2, 1963, p. 54. La rivista, attiva dal 1961 al 1964, assunse il nome *Dublin Magazine* dal 1965 al 1969. Il testo di “Poor Man's Death”, fornito dalla National Library di Dublino, è citato e commentato, tra le numerose monografie dedicate al poeta, soltanto da Meg Tyler nel suo *A Singing Contest: Conventions of Sound in the Poetry of Seamus Heaney*, Routledge, New York-London 2005, pp. 20-25. A differenza del coevo “Mid-Term Break”, questo componimento non è stato oggetto di letture pubbliche, né di commenti da parte del poeta. La Tyler ipotizza che il motivo della mancata inclusione in silloge sia nel tono cinico dei versi “that is not typical of Heaney”, M.Tyler, “Last of the Jobs: Seamus Heaney, Early and Late”, *Literary Imagination* 16, pp. 117-121.

46 Nella poesia giovanile “Aran” Heaney descrive le isole Aran, lembi di terra rocciosa al largo della costa occidentale irlandese. Uno stile di vita primitivo, “the necessary life”, costringe gli abitanti a lottare tenacemente per la sopravvivenza, resa sempre incerta dall'assoluta dipendenza da un terreno povero, insufficiente e da un mare che, al contrario della terra, è molto esteso, vigoroso, ma anche avido di vite umane, S. Heaney, “Aran”, *Gorgon* 4, Queen's University Belfast, 1960, p. 7.

sono limitati a raccogliere il denaro necessario alle spese funebri⁴⁷. Il pover'uomo, uno sconosciuto al quale non viene dato neppure un nome, recupera il dovuto rispetto solo quando il gruppo cui apparteneva gli riconosce dignità e identità, forse tardivamente, attraverso il rito della sepoltura.

Al concetto di comunità Heaney dà rilevanza riservando al termine “neighbours” la posizione in *incipit*: esso definisce un insieme coeso, fisico, ma al tempo stesso trascendente in quanto capace di persistere oltre il corpo. L'idea di una collettività unita e solidale si riduce qui al bisogno di garantire a chiunque una degna cerimonia funebre affinché il ricordo perduri a dispetto della conclusione dell'avventura terrena. Nel terzo verso gli aggettivi “dubious” e “duteous”, associati fonicamente dall'allitterazione della consonante /d/ e dall'assonanza del fonema vocalico /ju:/ che producono il medesimo suono nella sillaba iniziale /'dju:/, sono anche semanticamente contigui: il poeta solleva dubbi sull'ambiguità dei riti convenzionali compiuti soltanto per senso del dovere⁴⁸. Il quarto verso si chiude con una delle formule tipiche dei funerali cattolici, “gone to rest at last”, a sottolineare l'effetto di spersonalizzazione causato dalla morte⁴⁹.

Dopo l'inumazione, “then”, le conseguenze di questa morte vengono cinicamente messe a fuoco: il materasso di paglia è riutilizzato come giaciglio per il bestiame, mentre la testiera del letto diventa un cancello per il giardino del narratore. I due oggetti, “mattress straw” e “bedhead”, non “muoiono” con il pover'uomo, ma rinascono a nuova vita, trasformati in strumenti per la “necessary life” della comunità, infine assorbiti nel *perpetuum mobile* della natura. In un microcosmo in cui i confini sono labili, il materasso mantiene inalterata la sua funzione e anche l'altro oggetto, un tempo

47 È tradizionalmente radicata nelle comunità rurali irlandesi l'abitudine di accantonare denaro per l'acquisto di una bara e per la cerimonia funebre. Nel XIX secolo la scrittrice Maria Edgeworth lo testimoniava nel glossario al romanzo storico *Castle Rackrent*: “even beggars when they grow old, go about begging for their own funerals; that is begging for money to buy a coffin, candles, pipes and tobacco”, M. Edgeworth, *Castle Rackrent*, 1800, p. 193, citato da P. Lysaght, “Hospitality at Wakes and Funerals in Ireland from the seventeenth to the nineteenth century. Some evidence from the written record”, *Folklore* 114, 2003, p. 409, disponibile sul sito <http://www.gutenberg.org/files/1424/1424-h/1424-h.htm> (ultimo accesso: 08/05/2015).

48 Il verso richiama l'elegia *Lycidas* dove Milton auspica che al giovane pastore non sia negato “the meed of some melodious tear”, J. Milton, *Lycidas*, v. 14. Il rimando intertestuale conferma l'influenza di varie tradizioni letterarie e culturali anche nelle opere degli esordi e, al tempo stesso, contribuisce a definire una comunità, in questo caso quella artistica, ampia e articolata, ben oltre quella locale.

49 Cfr. M. MacCurtain, “Writing Grief into Memory. Women, Language and Narrative”, in ed. P.A. Lynch, J. Fischer, B. Coates, *Back to the Present, Forward to the Past*, Rodopi, Amsterdam-New York 2006, p. 255-278. La MacCurtain sostiene che il lamento, genere presente in Irlanda a partire dall'VIII secolo, è parte integrante dei rituali funebri finalizzati ad attribuire ad un'esperienza personale di dolore una dimensione pubblica.

cornice dei sogni del povero, è riciclato come cancello, “another kind of entrance yet this time not into the liminal”⁵⁰. I due termini, uniti dalla funzione simbolica, incarnano la linea di demarcazione tra un *milieu* familiare fatto di semplicità e certezze e un mondo ignoto, un aldilà, oltre il letto e il giardino, un'incognita che entrambi, i vicini e il defunto, sono chiamati ad affrontare.

Nell'ultima quartina, introdotta dall'avversativo “still”, lo sguardo del poeta si sposta dal passato, il momento vissuto senza angoscia della sepoltura, al presente e alle reazioni provocate da questa morte. Il “poor man”, privo di un'identità definita, una sorta di “everyman”, archetipo della condizione umana, non suscita nei vicini la compassione necessaria al lamento⁵¹. L'impersonale “one” non solo proietta la vicenda dell'uomo in una dimensione universale, ma focalizza l'attenzione del lettore sul verbo “lament”. La stessa struttura della locuzione “one does not lament” si ripete in forma affermativa nel paratattico “one just observes”. L'osservare è l'unica azione di questa comunità dopo la formula laconica “Gone to rest at last” del quarto verso.

Una breve riflessione su questa espressione della liturgia cattolica⁵².

A differenza di “Funeral Rites” dove l'oggetto di attenzione è il defunto e in particolare le cure prestate alle sue spoglie nel rispetto dei dettami cristiani, qui il *focus* è sul termine “clay” che apre inaspettatamente il verso 8. Oltre al significato primario di “guardare”, il verbo “observe”, come riferisce l'OED, allude all'osservanza di codici di comportamento che regolano le dinamiche sociali anche nel rispetto dell'*ethos* religioso. Nella sua crudezza “clay” indica la materia essenziale, la

50 M.Tyler, *A Singing Contest*, op. cit., p. 21

51 Il verbo “to lament”, dal latino *lamentor*, riprende la tradizione del *lamentum* e del *threnos* greco, un canto finalizzato all'espressione del dolore, a tessere le lodi del defunto, a perpetuarne il ricordo.

52 Nonostante si sia allontanato dalla pratica religiosa, Heaney manda a memoria i versi “grant them eternal rest, O Lord, and let perpetual light shine upon them. May their souls and the souls of all the faithful departed rest in peace”. Fin dalla tenera età, confessa il poeta, “I dwelt in the womb of religion. My consciousness was dominated by Catholic conceptions, formulations, pedagogies, prayers and practices”. Sono rimasti impressi nella sua mente in particolare i rituali *post mortem*, ai quali non ha mai rinunciato, “the drama of last things, the melodrama and terror of them”, S.Heaney in D.O'Driscoll, *Stepping Stones*, op. cit., p. 471. In un articolo del 1978 Heaney spiega che la regione da cui proviene è intessuta di cultura cristiana, “in the mid-Ulster where I came to consciousness, people would describe themselves as “Christians” in order to make it clear they were not RCs”. Ammette inoltre che la sua religiosità atipica è strettamente connessa al senso di appartenenza al popolo nord irlandese, “my race or nationality or politics”. Si definisce al tempo stesso cristiano “because the Sermon of the Mount satisfies so much in me that pines consciously and unconsciously for appeasement” e pagano, “the poet will have to be standing with Oisín against Patrick, he will have to roost in the tree of his instincts with Mad Sweeney while Saint Moling stands ideologically in the cloister”, S.Heaney, “The Poet as a Christian”, *The Furrow* 29, 1978, pp. 603-606.

“creta umana”, dapprima plasmata a definire un'individualità, seppur vaga, “conscripted and identified”, poi ripristinata nella sua essenza originaria e impersonale, “demobbed”⁵³. I tecnicismi militari (tre participi passati in funzione aggettivale a indicare azioni concluse), in apparenza insoliti in questo contesto, descrivono metaforicamente la condizione umana: la vita terrena è breve, incerta, combattuta quanto la campagna di un soldato che, esaurita la propria missione, viene congedato senza lacrime né esibizione di sentimenti e ora, “now”, restituito alla realtà “vera”. Lo “shift” temporale segnato dall'avverbio “now” in clausola, in rispondenza a “then” in *incipit*, segna la frattura tra il passato dell'evento e il presente dell'osservazione e della poesia. L'esistenza del pover'uomo-“everyman”, personificazione dell'uomo comune, è dunque assimilata ad una spedizione militare, irta di pericoli, un intermezzo senza consolazioni, conclusa senza il conforto di “the dubious meed of duteous tears”. Negli ultimi due versi la frequenza delle fricative /v/, /f/, /s/ e della plosiva /d/, in un crescendo di sonorità dure, potenzia lo sguardo cinico del narratore: nessuna compensazione potrebbe venire da un epitaffio, anch'esso irrilevante quanto un pianto doveroso e un lamento convenzionale, entrambi negati al “poor man”. La sua morte, tuttavia, sarà ricordata nella poesia scritta in suo onore, un *in memoriam* ben più efficace delle parole incise su una lapide che, in ogni caso, quella tomba non avrà⁵⁴. Dunque la comunità dei “neighbours”, riunitasi per un gesto di pietosa solidarietà, ritorna alla vita familiare, “our back garden”, e lavorativa, “cattle bedded on his mattress straw”, al ritmo scandito dalle necessità quotidiane che non lasciano spazio a emozioni e a parole superflue (l'unica frase che pronunciano è la formula convenzionale “Gone to rest at last”). I vicini hanno dato il via ad un rito funebre senza portarlo a termine e senza rispettarne, quanto meno, le fasi intermedie che prevedono, nell’“elegia” come nella realtà, l'elogio

53 Il verbo “to demob” ricompare nella poesia pubblicata *post mortem* “In a Field”, composta nel 2013 per l'antologia *Focus on War* in occasione del centenario dallo scoppio della prima guerra mondiale. “In a Field” è ambientata nella campagna dell'infanzia e narra il ritorno di un reduce all'*omphalós* nativo. Ne risultano versi “above and beyond the poignant and the ordinary”, *The Guardian*, 25th October 2013.

54 Sull’“elegia” come espressione di dolore accompagnato da opportune scelte lessicali e foniche si veda tra gli altri P.Sacks, *op. cit.*, p. 2. Ogni elegia, sostiene Sacks, rappresenta un'opera compiuta e al tempo stesso una tappa nell'elaborazione di un'esperienza angosciosa. In questo senso essa acquista un valore simbolico le cui radici risalgono ad un fitto substrato di riti e cerimonie non strettamente letterarie. Dunque per Sacks l'elegia può essere vista come la trasposizione poetica di rituali sociali e psicologici.

del compianto e la rievocazione delle sue qualità⁵⁵. Il tema del passaggio dalla vita alla morte, dalla quotidianità ad una dimensione altra attraverso un simbolico cancello è al centro delle riflessioni del poeta.

Al pari del commiato, anche la tomba è essenziale, ricoperta di erba incolta, priva della lapide che, come suggerisce il verbo “boast”, rappresenterebbe un segno di vanto del tutto inappropriato per il “poor man” in questa “heartland of the ordinary”. La determinazione dei vicini ad assicurare all'uomo una sepoltura evoca la preoccupazione condivisa dai pastori per la tomba di Dafni nella quinta bucolica di Virgilio. Durante una contesa canora Mopso narra lo strazio della natura alla notizia della morte prematura di Dafni. Alla comunità dei pastori -anche qui si sottolinea il valore della collettività- spetta di onorare il compagno erigendo un sepolcro. Virgilio concede al famoso Dafni l'epitaffio che Heaney nega all'invece sconosciuto “pastore” contemporaneo: *tumulum fecite, et tumulo superaddite carmen: / Daphnis ego in silvis, hinc usque ad sidera notus, / formosi pecoris custos formosior ipse*⁵⁶. Sarà dunque un carne a perpetuare il ricordo di Dafni, mentre il “poor

55 Parenti e vicini di casa sono soliti organizzare veglie funebri che si trasformano in veri e propri “social gatherings” durante i quali “conversation, without the interference of television and radio, is the sole entertainment”. Al contrario di quanto si potrebbe pensare, non si tratta di occasioni dolorose, ai presenti vengono serviti thè, bevande alcoliche, cibo e tabacco. A questi eventi sociali partecipano protestanti e cattolici, uniti al di là delle divisioni politiche e religiose dalla condivisione del rituale funebre. La veglia tradizionale dura tre giorni, dalla morte alla sepoltura ed ha la funzione simbolica di accompagnare il defunto nel regno dei morti e dare conforto alla comunità assicurandone la sopravvivenza. I momenti di cambiamento nella vita umana, afferma Cashman, “are mediated by rituals”. I riti di passaggio si configurano come iniziazioni, “serving to remove one individual from one state [...] and to symbolically reconstitute him or her in another”. Quelle funebri sono le liturgie più complesse perché coinvolgono non soltanto i singoli individui ma la comunità di cui fanno parte. Inoltre quella della veglia è una fase liminale in cui vita e morte si sovrappongono e i due mondi si compenetrano. A dimostrarlo anche il fatto che le attività sociali non sono sospese ma si intensificano in questi momenti di straordinaria coesione. Una manifestazione tipica della solidarietà che anima i presenti alla veglia è l'ospitalità, frutto della condivisione di un patrimonio di valori quali “equalitarism, neighbourliness, modesty, and industry”. Nelle aree rurali, in modo particolare, la morte è vista come parte integrante della vita in grado di facilitare la ricomposizione fisica e ideale della comunità. Gli etnografi mostrano interesse per le conversazioni, i commenti, gli aneddoti che vicini e amici condividono durante le ore della veglia. Storie note o inventate *ad hoc* contribuiscono al processo che trasforma il defunto da “living member of a community into a characterizable type of person”. Diventati personaggi, i defunti partecipano, anche dopo la morte, alla vita della loro comunità. I racconti che animano la veglia finiscono per mantenere in vita chi si è spento dandogli un posto nella memoria collettiva locale. La commemorazione, dunque, si configura come un gesto laico corrispondente al rito religioso della messa funebre. Entrambi assicurano al defunto una forma di esistenza oltre la morte, la prima nel folclore locale, la seconda nell'aldilà, R.Cashman, “Dying the Good Death”, *New Hibernia Review* 10, 2006, pp. 9- 25. Si veda anche M.Crozier, “Powerful Wakes: Perfect Hospitality” in ed. C.Curtin, T.M.Wilson, *Ireland from Below*, Galway University Press, Galway 1989, pp. 70-91.

56 Verg., *ecl.* 5, 42-4. I due versi conclusivi contengono l'autoepitaffio di Dafni, presente anche in Teocrito, *id.* 1, 120-1. Virgilio, però, all'addio sostituisce la sopravvivenza attraverso il tumulo. La tradizione dell'autoepitaffio è ben documentata nelle biografie dei poeti: ben prima di Heaney e di Yeats fu Virgilio stesso a dettare il proprio nel celebre *Mantua me genuit*. Nell'elegia “Elegy written in a Country Churchyard” Gray riflette sulla vita degli umili che non è oggetto di attenzione da parte di storici e biografi. Invita perciò il lettore a non dimenticare i sacrifici di coloro che, avendo lavorato duramente nei campi per il sostentamento della famiglia, sopravvivono nel ricordo dei

man” rimarrà nella vita della comunità attraverso le sue umili cose, il materasso di paglia e la testiera del letto.

Nel 1963 Heaney dimostra di credere già, ripeto, nel principio di “getting started, keeping going, getting started again”, valido nell'arte e nella vita perché rappresenta “the essential rhythm not only of achievement but of survival”⁵⁷. La volontà di procedere oltre le convenzioni di genere che prevedono l'intonazione di un lamento tradizionale che tessa le lodi del defunto e dia sfogo all'angoscia di chi rimane, emerge in modo evidente nell'elegia giovanile “Poor Man's Death” dove l'accento è invece sulla coesione della comunità.

Sebbene non utilizzata nella sua veste tradizionale in distici, la scelta dell'elegia non sembra casuale in quanto genere caratterizzato da “connections between language and the *pathos* of human consciousness”⁵⁸. L'elegia di Heaney mantiene la funzione consolatoria e riparatrice attribuita tradizionalmente al genere. La morte del pover'uomo non è fatto eccezionale, nulla apprendiamo della vita né delle circostanze del decesso. Dunque l'evento, svuotato dell'intrinseca tragicità, viene assorbito nel ciclo ripetitivo della natura. Anche il gesto dei vicini rientra nel quadro vita-morte come un tassello rilevante in un insieme dinamico, in continuo divenire. Il tempo non si arresta a causa di questo episodio (“then” è infatti seguito da “now” a indicare il suo scorrere inesorabile), allo stesso modo la comunità, uomini e animali, sopravvive senza disperazione, valorizzando ciò che resta e che “imprints itself on the present”⁵⁹.

Pochi anni dopo la pubblicazione di “Poor Man's Death” il clima civile in Nord Irlanda si inasprisce. Fino al 5 ottobre del 1968, scrive Heaney, “a Catholic might believe in shades of grey”⁶⁰. Quel giorno, però, i cattolici sfilano nel centro di Derry per rivendicare i diritti della minoranza ad un equo trattamento in materia di occupazione e di politiche abitative. I poliziotti, zelanti secondo

loro cari: “Beneath those rugged elms, that yew-tree's shade, / Where heaves the turf in many a mold'ring heap, / Each in his narrow cell forever laid, / The rude forefathers of the hamlet sleep”, T.Gray, “Elegy written in a Country Churchyard”, vv. 13-16.

57 S.Heaney, “Commencement Address at the University of Carolina”, 12th May 1996, disponibile sul sito <https://www.ibiblio.org/ipa/poems/heaney/unc-commencement.php> (ultimo accesso: 10/05/2015).

58 P.Sacks, *op. cit.*, p. 2.

59 M.Tyler, *A Singing Contest*, *op. cit.*, p. 148.

60 S.Heaney, “Old Derry's Walls”, *The Listener*, 24th October 1968, p. 522.

alcuni, brutali a giudizio del poeta, caricano la folla. A Belfast gli studenti organizzano cortei di protesta ai quali Heaney partecipa nonostante la propensione innata alla moderazione e la volontà di evitare, per quanto possibile, “the old Orange and Green polarisation of public life”⁶¹. È questo il contesto drammatico della pubblicazione, la sola ad oggi, di “Birdwatcher” sulla rivista religioso-culturale *Everyman*⁶². Il poeta, “in these drastic conditions”, potrebbe cedere alla tentazione di isolarsi in un “crystal palace”. Al contrario, avverte Heaney, il suo compito, per quanto gravoso, è “to descend from its [poetry's] vantage point and creep among the nomads on the plain”. Non è frequentando i salotti delle avanguardie che l'artista può acquisire, a giudizio di Heaney, umanità e consapevolezza “of the triteness and tribulations of other people's lives”. Ciò che l'artista può offrire ai suoi contemporanei in un mondo desolato è soltanto “what has accrued to him through custom and ceremony, through civilisation”⁶³. Afflitto “by the atrociousness of the *saeculum*”⁶⁴, il poeta si aggrappa alle cerimonie tradizionali che sono diventate parte integrante del costume perchè ancora in grado di assicurare. Riporto qui il testo integrale del secondo componimento in esame.

Birdwatcher

When he died a congregation of owls
Dropped out of the air and the shires about:
The gables, the dormers, the ridge tiles
By the end of that day were feathered and capped.

Mourners making their way late up the drive
Were screened by eyes, unblinking and foreign.
All night then occasionally one would leave
For its deserted copse or empty barn.

Più ancora che in “Poor Man's Death”, in “Birdwatcher” l'accento è sui riti *post mortem*

61 S.Heaney, “*Old Derry's Walls*”, *op. cit.*, p. 522.

62 S.Heaney, “Birdwatcher”, *Everyman*, 1, 1968, p. 126. Il componimento non è stato pubblicato in silloge, né nei *Collected Poems*. L'unico commento alla poesia, per il resto ignorata dalla critica, è quello di M.Tyler, *op. cit.*, pp. 24-5. *Everyman*, poi denominata *Aquarius*, era una rivista annuale della congregazione dei Servi di Maria di Benburb nella contea di Tyrone attiva dal 1968 al 1974. I fondatori intendevano dar conto del fermento culturale, politico e religioso che caratterizzò l'Irlanda tra la fine degli anni sessanta e i primi anni settanta. Vi scrissero, oltre a Seamus Heaney, eminenti personalità del mondo artistico, tra i quali Brian Friel, Michael Longley, John Montague, John Hume, John D. Stewart, Emyr Estyn Evans. L'antologia *Creative Commotion* raccoglie le opere migliori comparse sulla rivista, cfr. ed. M. J. Farrell, *Creative commotion: The Everyman / Aquarius Anthology 1968-1974*, The Liffey Press, Dublin 2009.

63 S.Heaney, “In Gratitude for all the Gifts”, *The Guardian*, 11th Sept. 2004, disponibile sul sito <http://www.theguardian.com/books/2004/sep/11/featuresreviews.guardianreview25> (ultimo accesso: 11/05/2015)-

64 *Ibid.*

piuttosto che sulle circostanze del decesso. La locuzione temporale “when he died” in *incipit* riferisce in maniera laconica l’avvenuta morte di un uomo senza particolari sulla sua identità, età e condizione per porre l’attenzione invece sulle reazioni immediatamente successive all’evento. I riti convenzionali assumono connotazioni straordinarie quando una comunità intera di civette (il fatto che si tratti di tutti gli uccelli dello stormo si desume dall’ultimo verso: il boschetto è “deserted”, il fienile “empty”) compare sopra la casa in lutto. Il termine “congregation”, insolito in questo contesto, deriva dal latino *congregatio*, corrispondente al greco *ekklesia*. Nella sua accezione più comune indica una comunità religiosa, di fedeli o parrocchiani, ma può significare, come si legge alla voce 2 dell’OED, “a gathering or collection of people, animals or things”. La scelta del più ricercato “congregation” invece del consueto “parliament of owls” o dei comuni “flock”, “flight” può suggerire l’allusione ad un’appartenenza forse anche religiosa, ad un gruppo che si riconosce in un credo condiviso. L’uso di questi vocaboli fortemente connotati rimanda all’*imprinting* cattolico ricevuto dal poeta in famiglia e al St. Columb’s College di Derry. Heaney non nega che nel “cocoon” del collegio religioso gli alunni venivano indirizzati alla carriera ecclesiastica, “the ideal conclusion to such a schooling would have been entry into a seminary”⁶⁵. L’infanzia in un contesto imbevuto di cattolicesimo contribuisce ad una certa sfiducia nella vita terrena e nella felicità umana, “there’s a more elegiac and tragic view of life”. Gli irlandesi sono per questo, ammette il poeta, “less humanist; they’re less trusting in perfectibility”⁶⁶. Heaney aggiunge inoltre il senso di spaesamento generato da mutamenti culturali e antropologici radicali, “from a culture not unlike that of De Valera’s Ireland -frugal, nativist and inward looking, but still tuned to a supernatural dimension”, ad un mondo globalizzato, consumistico e desacralizzato, “devoid of any real sense of place or pastness”⁶⁷. Superata la spiritualità feticistica degli anni giovanili, un Heaney più maturo conferma però una fiducia immutata nei riti funebri come “stand against nothingness”⁶⁸.

65 Heaney in D.O’Driscoll, *Stepping Stones*, op. cit., p. 39.

66 Heaney in F.Kinahan, “Artists on Art: An Interview with Seamus Heaney”, *Critical Inquiry* 8, 1982, pp. 408-9.

67 Heaney in D.O’Driscoll, *Stepping Stones*, op. cit., p. 288.

68 *Ibid.*, p. 472.

Dopo le necessarie precisazioni sulle radici cattoliche del poeta, ritorniamo all'oggetto di questo capitolo. Come suggerisce il verbo “drop”, lo stormo di civette appare sopra la casa del defunto con un movimento discensionale; ne segue uno contrario alla fine della veglia, e del componimento, quando gli uccelli si allontanano per rientrare nei nidi. Come quelle di Heaney, anche le civette di Teocrito sorvolano la valle⁶⁹; non si tratta, però, di presenze reali, ma soltanto di animali evocati dal morente Dafni che prega per un totale capovolgimento dell'ordine naturale in risposta alla sua ingiusta fine. Nel caos raffigurato da Tirsi le civette, chiamate ad una paradossale contesa con i ben più melodiosi usignoli, li dovrebbero superare per soavità della voce. Le parole del pastore completano la descrizione della corallità del lutto: il mondo animale partecipa allo strazio del giovane interrompendo ogni attività per levare lamenti e gemiti che richiamano l'attenzione di pastori, mandriani, dèi ed eroi. È un esempio di “pathetic fallacy”, la natura tutta sembra raccogliersi intorno all'uomo sofferente. Se Dafni è il protagonista del canto pastorale e ciò cui assistiamo sono le reazioni al suo dolore e alle sue imprecazioni, nella prima quartina di “Birdwatcher” sono le civette a dominare la scena⁷⁰. All'uomo invece Heaney non riconosce

69 Teocrito, *id.* 1, 136.

70 “Cailleach”, civetta in lingua gaelica, deriva da “caillech”, velato, forma aggettivale di “caille”, velo, dal latino *pallium* (la «p» latina cambia in «c» in irlandese antico). L'immagine della civetta ricorre nella tradizione mitologica celtica, forse mutuata dal culto della dea greca Atena, raffigurata spesso con uno di questi uccelli appollaiato su una spalla. Si narra infatti che la civetta le sussurrasse all'orecchio verità imperscrutabili, inaccessibili ai più e che per questo potere fosse anche emblema di sapienza. Nella leggenda celtica di Bloudenwedd, il mago Gwydion crea una moglie per Llen, destinato a sposare una donna straordinaria. Bloudenwedd inganna il marito convincendolo a rivelare il segreto della sua mortalità per poi ucciderlo. Il mago ne vendica la morte trasformando Boudenwedd in civetta. Per questo l'uccello è simbolo di morte o sfortuna, il suo verso un presagio sinistro, associato a doti di chiaroveggenza e a pratiche magiche. Alcuni studiosi tra i quali il celtista Kuno Meyer ritengono che la poesia in irlandese antico “The Lament of the Old Woman of Beare” abbia come protagonista proprio la “cailleach”, intesa qui come donna anziana, <http://www.gutenberg.org/files/32030/32030-h/32030-h.htm> (ultimo accesso: 21/06/2015). Un'altra occorrenza del termine è nel “Lament over the Ruins of the Abbey of Teach Molaga”, solitamente attribuito a Seán Ó Coileáin, che lamenta la distruzione del monastero di Timoleague a Cork per mano degli inglesi nel 1642. Sotto le rovine degli altari la civetta ha costruito il nido dal quale lancia il suo grido sinistro, “The owl hoots all night long under the altar-stairs”, funesto presagio della morte di una civiltà e, con essa, dell'autore stesso che assimila il suo destino a quello della patria. Il lamento fu tradotto in inglese da James Mangan nel 1846, <http://www.ucc.ie/celt/published/T402579B/> (ultimo accesso: 21/06/2015). Nella tradizione classica la civetta ha una duplice connotazione che si riscontra anche nel tardo Medio Evo cristiano: è di buon auspicio perché sacra ad Atena, ma anche evocatrice di morte, malefici e disgrazie per la sua associazione all'imperscrutabilità delle tenebre. Insieme con altri animali notturni fu anche associata a streghe, maghi e terribili incantesimi. In *Macbeth*, atto IV, sc. 1, 17, ad esempio, le streghe mescolano nel calderone un terribile miscuglio che contiene anche un'ala di civetta. Siccome rimane in atteggiamento “pensoso” nel nido durante il giorno, pare abbia ispirato “l'emblema della meditazione nei monasteri”. Per questo viene talvolta ritratta appollaiata sui libri, A.Cattabiani, *Il Volario*, Mondadori, Milano 2000, p. 472.

un'identità definita e autonoma; compare nella quartina con la sola indicazione del pronome personale “he”, mentre il titolo lo connota più precisamente come amante della natura, degli uccelli in modo particolare. Questi ultimi sembrano dunque voler ricompensare l'interesse del “birdwatcher” (si noti la rilevanza della percezione visiva in entrambi i componimenti con “bird**watcher**” e “one **observes** clay” in “Poor Man's Death”) affollando i tetti dopo la sua morte e ricoprendoli delle loro stesse piume. La veglia funebre, prolungatasi per l'intera giornata come indica l'avverbiale “by the end of that day”, è tutta dominata dagli uccelli che riempiono la scena con i loro movimenti. La presenza umana è suggerita solo indirettamente con un elenco di elementi antropici, “the gables, the dormers, the ridge tiles”: alla fine della giornata tutti tradiscono la presenza massiccia delle civette che li hanno ornati con il loro piumaggio allestendo un rituale funebre non ortodosso e di grande impatto visivo. Dopo una quartina focalizzata sugli uccelli e sul loro cerimoniale, la seconda strofa introduce un'altra comunità che partecipa al lutto, quella umana che è in cammino verso il luogo del commiato. Se nell'idillio teocriteo il mondo naturale soffre per Dafni così profondamente da esserne sconvolto, tanto che sui ginepri fioriscono narcisi, dal pino nascono pere, il cervo sbrana i cani, nella parte conclusiva di “Birdwatcher” la morte di un amante degli uccelli non turba lo *status quo*, ma viene inglobata nel ritmo della vita quotidiana⁷¹. Le civette osservano con occhi indagatori, impassibili ed estranee a sottolineare che nulla di eccezionale e tragico è accaduto tra gli uomini. Il carattere straordinario delle loro reazioni, il loro accorrere sopra la casa del “birdwatcher”, somiglia alla drammatizzazione di una liturgia che si compie doverosamente sempre uguale, senza coinvolgimento emotivo. La veglia che si è protratta durante il giorno continua anche “all night” quando la comunità può sciogliersi e ad una ad una le civette rientrano nei rispettivi ripari, rimasti a lungo vuoti. Le rime imperfette di “drive” e “leave”, “foreign” e “barn”, pur senza seguire uno schema regolare, creano consonanze suggestive intese, afferma la Tyler, a riprodurre “the ebb and surge of dying and living”⁷². L'elegia di Heaney non

71 P.Sacks, *op. cit.*, p. 24

72 M.Tyler, *op. cit.*, p. 25.

immortala dunque un evento tragico in grado di sconvolgere il corso naturale della vita, né dà voce ad un *ululatus* paragonabile a quello delle prefiche classiche e a quello invocato da Dylan Thomas nei celebri versi “Do not go gentle into that good night, / Old age should burn and rave at close of day; / Rage, rage against the dying of the light”⁷³. D'altro canto alla morte uomini e animali non possono rimanere del tutto indifferenti come invece auspica Yeats nel suo testamento poetico quando invita ad evitare il dolore, a guardare con distacco la vita, la morte e a passare oltre, “cast a cold eye / On life, on death. / Horseman, pass by”⁷⁴.

Il tempo scorre seguendo il suo incessante flusso dal giorno della morte alla comparsa delle civette, poi alla notte della loro graduale partenza; l'evento occupa per un momento la scena, ma non interrompe il ritmo ciclico vita-morte, scandito qui dalle fasi della veglia e dalla partecipazione composta di animali e uomini.

Con “Poor Man's Death” e “Birdwatcher” Heaney si accosta all'elegia a partire dal lamento inserito da Teocrito nel primo idillio, contaminando i due generi e ri-creandoli in chiave moderna come strumento di compensazione per una comunità che esce rafforzata e ricompattata da un'esperienza dolorosa⁷⁵. Non esiste frattura tra il tempo del rito funebre e quello della poesia, due fasi del lutto strettamente collegate, senza soluzione di continuità, come affermerà il narratore di “The Fragment”: “Since when [...] are the first line and the last of any poem / Where the poem begins and ends?”⁷⁶. In entrambi i componimenti la morte di un uomo, uno sconosciuto, emblema dell'essere umano, acquista un senso nuovo, quello di un'opportunità per una comunità lacerata da conflitti interni perché “the essential professing that poets do usually comes about at moments of crisis in their lives”⁷⁷. Come un ricamatore di pizzo crea magiche trasparenze, trafori che lasciano intravedere lo sfondo, il poeta osserva l'evento da una nuova angolazione per tramutare l'assenza

73 D.Thomas, “Do not go gentle into that good night”, *Poems*, ed. it., trad. di A.Marianni, Einaudi, Torino, 2002, p. 230.

74 W.B.Yeats, “Under Ben Bulbin”, *The Collected Poems of W.B.Yeats*, Wordsworth Editions, London 2000, p. 301.

75 Questo è anche il senso della lettura psicoanalitica delle elegie mature di Heaney da parte di P.Sacks e J.Ramazani. In realtà si è dimostrato che le poesie giovanili contengono *in nuce* gli elementi innovativi che saranno pienamente sviluppati nei componimenti *in memoriam* presenti in *Field Work* e *The Haw Lantern*.

76 S.Heaney, “The Fragment”, *Electric Light*, op. cit., p. 57.

77 S.Heaney, *Finders Keepers*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2002, p. 74.

determinata dalla morte in uno spazio utile e inclusivo, una sorta di “design that is air, perforations and truancy”⁷⁸. In questi spazi vuoti, pause tra accadimenti drammatici, si profila la possibilità di ridefinire una comunità che rischia altrimenti di smarrirsi, “the space we stand around had been emptied / Into us to keep, it penetrated / Clearances that suddenly stood open”⁷⁹. Solo compiendo uno sforzo verso la coesione si potrà vedere nella morte e in ogni altro evento potenzialmente apocalittico e distruttivo un “bright nowhere”⁸⁰. Del resto la poesia è in grado, a giudizio di Heaney, se non di pacificare, almeno di ristabilire un equilibrio così che “for a moment the parallelogram of forces is just held”⁸¹. Nei due componimenti esaminati il poeta ha mostrato di voler esplorare nuove potenzialità del “genere elegiaco”, modificandolo dall'interno. Pur riconoscendo che in nessun caso la morte può essere ignorata o evitata, Heaney afferma il potere catartico della poesia, il suo essere un efficace “mode of redress” in ambito privato e pubblico. Le comunità locali che prendono parte al rito funebre si ritrovano alla fine consolidate nonostante la perdita, i legami personali rinsaldati a dispetto dell'esposizione alla fragilità umana.

A questo punto pare opportuno soffermarsi brevemente sul significato che le cerimonie tradizionalmente legate al lutto hanno avuto e mantengono tuttora in Irlanda. Alla loro importanza contribuisce senza dubbio l'influenza della dottrina cattolica e il suo radicamento nel tessuto sociale, in particolar modo nelle regioni rurali più arretrate e lontane dai centri urbani. La vena mistica che contraddistingue la cultura irlandese non è tuttavia una prerogativa esclusiva della comunità cattolica. Non bisogna sottovalutare a questo proposito il fatto che le ricerche in materia di folclore, concentrate sulle aree a forte incidenza cattolica, sono state condotte in prevalenza da etnografi protestanti anglo-irlandesi. In realtà, avverte la Macintosh, anche il protestantesimo irlandese mostra una propensione per il soprannaturale e l'occulto, sviluppata probabilmente in risposta o in competizione con “the well-established indigenous interchange with the Otherworld that the

78 S.Heaney, *Finders Keepers*, pp. 74-5

79 S.Heaney, “Clearances 7”, *The Haw Lantern*, op. cit., p. 82.

80 S.Heaney, “Clearances 8”, *The Haw Lantern*, op. cit., p. 84.

81 S.Heaney in M.Kinzie, “Deeper than Declared. Seamus Heaney”, *Salmagundi* 80, 1988, p. 21. Heaney prosegue affermando che la poesia non è che immagine, dunque non propone soluzioni, “to confuse the pacifications and appeasements and peace of art with something that is actually attainable in life is a great error”.

Catholic peasantry was able to conduct through the tradition of Celtic folklore”⁸². Nonostante la ben nota frammentazione culturale, il tema della morte suscita in Irlanda un interesse tale che la tomba è concepita come *locus* identitario. La tradizionale locuzione irlandese “a good death”, un analogo della “bella morte” dei greci⁸³, si contrappone alla tipica espressione inglese “he/she had a good life” perchè pone l'accento sull'importanza della morte in quanto evento pubblico. Lo dimostrano, ripeto, anche l'usanza del “coffin suit”, il “vestito buono” da conservare per il giorno delle esequie e la tradizione di accantonare denaro per il proprio funerale. Se a questo atteggiamento contribuisce in maniera sostanziale l'influenza della chiesa cattolica, è la storia travagliata del paese a far sì che la celebrazione dei riti funebri abbia una valenza politica soprattutto in relazione all'esigenza di definire con orgoglio i connotati dell'identità nazionale. La cerimonia di commiato è diventata un'occasione d'incontro sia per gli affiliati alla causa nazionalista che per i filobritannici, fino a rappresentare “a vital part of the political repertoire of Northern Ireland as a whole”⁸⁴. Nonostante il progressivo spopolamento delle campagne abbia influito sulle usanze funebri sottraendole, almeno in parte, alla sfera pubblica per relegarle all'interno di luoghi dedicati, molti rituali sono ancora largamente diffusi nel XX secolo⁸⁵. Proprio il fatto che in Irlanda la morte continui ad avere un forte

82 F.Macintosh, *op. cit.*, p. 29. Basti pensare all'interesse mostrato da Yeats per i fenomeni paranormali, cfr. R.F.Foster, “Protestant Magic: WB.Yeats and the Spell of Irish History”, 35th Chatterton Lecture on Poetry, British Academy, 5th December 1989. Foster mette in risalto la posizione di Yeats in una tradizione che include anche C.Maturin, B.Stoker e E.Bowen. L'intervento di Foster è disponibile sul sito <http://www.britac.ac.uk/pubs/proc/files/75p243.pdf> (ultimo accesso: 23/10/2014).

83 Nella Grecia classica vita breve e bella morte, *kalòs thánatos*, coincidono. Nell'ideale eroico non c'è bella morte senza vita breve, per questo l'eroe non esita a lanciarsi in battaglia e a mettere in gioco ogni giorno la propria *psyché* e la vita stessa. Fondamentale è anche il concetto di memoria funebre, per il quale il valore di Achille, ad esempio, sarà cantato di generazione in generazione, la sua gloria sarà imperitura. Per i greci è la vita umana ad essere sacra. Vernant spiega quanto ambivalente fosse il concetto di morte: solo per alcuni privilegiati, gli eroi, si traduceva nella possibilità di ottenere l'immortalità attraverso la conquista della gloria; quasi sempre, e per gli eroi più che per i comuni mortali, la morte era un avvenimento spaventoso e indicibile. Era la maschera della Gorgone, simbolo del terrore paralizzante che coglie l'uomo di fronte al sollevarsi del velo che separa il regno dei vivi dall'aldilà, cfr. J.P.Vernant, *La morte eroica nell'antica Grecia*, trad. ital. S.Regazzini, Il Melangolo, Genova 2001, pp. 24-6.

84 F.Macintosh, *op. cit.*, p. 30.

85 In Irlanda superstizioni, mondo soprannaturale e rituali *post mortem* tendono a sovrapporsi. I missionari cristiani, racconta Estyn Evans, faticarono a sradicare usanze ormai consolidate in una “simple society” quale quella irlandese. Tra queste il lamento funebre, “caoine”, risale agli albori della civiltà umana e rimanda alla difficoltà dell'uomo nell'affrontare il mistero della morte. Sono le donne a gestire l'espressione drammatica del dolore, siano esse parenti del defunto o professioniste. I documenti del folclore irlandese non consentono di individuare pratiche condivise in tutto il paese, tuttavia risulta evidente che il comportamento stravagante tenuto durante le veglie avesse una funzione catartica e fosse finalizzato a dissipare le tensioni sociali e soprattutto a rinsaldare i legami all'interno della comunità, cfr. E.Estyn Evans, *Irish Folk Ways*, Dover Publications, London 2000, pp. 289-94. Analoga funzione purificatrice è attribuita da Aristotele al genere tragico.

impatto politico e che liturgie cariche di significati simbolici persistano tuttora, dimostra le affinità con la cultura greca classica. Anche in questo caso è lo stesso Heaney ad individuare i punti di contatto tra antichità, tradizione irlandese ed *ethos* moderno.

Come già accennato, il 1968 segna una svolta nella storia dell'Irlanda e nella vita del poeta. È in quell'anno che Heaney partecipa a manifestazioni di protesta, “I remember us sitting in the street, having been halted by a cordon of police who were there because the main city square had been occupied by a counter protest organized by the Reverend Ian Paisley”. In quei giorni gli uomini di Paisley, “[his] law and order bully-boys”, dettano legge, “the police would fall into line and the rest of us could like it or lump it”. In quell'occasione Heaney, giovane professore universitario, si trova a contenere l'irruenza degli studenti assumendo il ruolo di “the academic Creon and restrain some students from making a charge at the police lines”. Questa esperienza ispira l'articolo “Old Derry's Walls” (già citato in n. 60) che si chiude con l'allusione a una canzone popolare dal titolo controverso, “The Derry Air” per i repubblicani, “The Londonderry Air” per gli unionisti, e con il saluto fiducioso “we shall overcome”. È nello stesso numero di *The Listener* che la tragedia *Antigone* “was finally sprung from her old place in the syllabus and took her place decisively in all future thinking about the developing political situation in Northern Ireland”⁸⁶. L'eroina greca, con tutto il suo potenziale simbolico, compare infatti in un articolo di Conor Cruise O'Brien, che il poeta definisce “of seminal importance”. L'irlandese O'Brien, professore di Studi Umanistici alla New York University, scrive che il gesto di Antigone genera reazioni di inaudita crudeltà, “the consequences of Antigone's non-violent action emerge in acts of violence”. Nella lettura del professor O'Brien, citato testualmente da Heaney, Antigone ha ispirato atti di ribellione (“civil disobedience”) in ogni angolo del mondo, dall'Asia all'Europa, fino al Nord Irlanda dove “the condition of Derry may be thought of as one of frozen violence: any attempt to thaw it out will release violence which is at present static”. La grave affermazione di O'Brien suona come una

86 S.Heaney, “Title Deeds: Translating a Classic”, *Proceedings of the American Philosophical Society* 148, 2004, p. 414. Le successive citazioni, quando non indicato diversamente, sono dal medesimo articolo.

premonizione e pone i cittadini di fronte ad un interrogativo ineludibile, lo stesso che turba Ismene: a quale prezzo gli oppressi, in questo caso la minoranza cattolica, otterranno il riconoscimento dei diritti che sono stati loro negati? Antigone, continua Heaney citando O'Brien, non si preoccupa delle conseguenze, "she's an ethical and religious force, an uncompromising element in our being"⁸⁷.

In questo contesto politico e culturale Heaney intraprende la rilettura della tragedia di Sofocle. Non si tratta più, però, della stessa *Antigone* affrontata anni prima come studente nelle aule della Queen's University. Le innumerevoli versioni moderne "ha[ve] become part of the play's meaning"⁸⁸, hanno lasciato tracce che contribuiscono al suo *status* di opera classica, alla sua sopravvivenza in un eterno presente. D'altro canto, ammette Heaney, Antigone è stata tradotta e adattata così tante volte, "has been coopted into so many cultural and political arguments", da essere diventata "less [...] a text from the theatrical repertoire and more [...] a pretext for debate". Per dimostrare quanto la tragedia sia diventata un pretesto per alimentare ogni tipo di dibattito, Heaney ricorda l'inaspettato cambiamento del professor O'Brien che nel 1972 pubblica una revisione della precedente interpretazione dove raccomanda ai nord irlandesi di non seguire l'esempio dell'eroina ma quello della più cauta Ismene⁸⁹.

Sono questi gli anni caotici in cui almeno sedici persone del nord vengono prelevate dall'IRA e condotte al sud per essere uccise. Le cronache recenti della BBC raccontano che solo decenni più tardi furono ritrovati, non di tutti, i resti; la maggior parte non ebbe una cerimonia funebre, proprio come Polinice nella tragedia sofoclea. Soltanto nel 1999 l'IRA ammette ufficialmente di avere assassinato nove "spie" e di averle sepolte in località segrete⁹⁰.

Intanto, continua Heaney, nel Nord Irlanda sono iniziate le trattative per avviare il processo di pace e *Antigone*, pur non avendo perso il suo speciale *appeal*, non rappresenta più un'allegoria adeguata a descrivere la nuova situazione. Dal 1990 pare che le barricate siano state rimosse, gli

87 S.Heaney, "Title Deeds: Translating a Classic", *op. cit.*, p. 415.

88 *Ibid.*, p. 413.

89 Lasciata la cattedra di studi umanistici a New York, O'Brien fa ritorno a Dublino per diventare ministro nel governo irlandese, decisione da molti, verosimilmente anche da Heaney, interpretata come "a U-turn from the front line of protest to the back room of Creon's palace", *ibid.*, p. 416.

90 Cfr. <http://www.bbc.com/news/uk-northern-ireland-10814888> (ultimo accesso: 15/07/2015).

scontri somigliano più a “a squabble in the agora” che a “a confrontation at the barricades”. Per contro, la situazione globale si è deteriorata. Nel mondo molte democrazie liberali sono in pericolo, le fazioni in lotta affrontano la sfida sintetizzata da Yeats nel verso “to hold in a single thought reality and justice”⁹¹. In questo clima avvelenato il tema della dignità, del “dúchas” e della scandalosa “supremacy of the supreme” che *Antigone* mette in scena tornano più che mai attuali.

Ricordo che Heaney scrive *The Burial at Thebes* nel 2004, dopo gli attentati terroristici alle Torri Gemelle che hanno scosso l'opinione pubblica a livello planetario. In questo momento la tragedia di Sofocle mostra, a giudizio del poeta, la sua attualità, “in the midst of the after-shocks running through the post-September world his [Sophocles'] play functions [...] as the imagination pressing back against the pressure of reality”, anche se gli pare troppo apollinea per ritrarre gli eventi apocalittici che turbano il mondo moderno. Meglio di Sofocle sarebbe, continua Heaney, il pittore Goya con le sue raffigurazioni sconcertanti dei disastri dell'invasione napoleonica. Non sono tuttavia le considerazioni sulla “resistance” di *Antigone* che convincono Heaney, nel 2004, ad accettare l'incarico dell'Abbey Theatre di scriverne una nuova versione. Il poeta è attratto dai risvolti antropologici e culturali della vicenda: “When Antigone refuses Creon's ruling and performs the traditional rites, her protest is [...] a gesture that is anthropological as it is political”⁹².

È dunque questa la chiave di lettura che il capitolo adotta, in particolare concentrandosi sul rispetto dei defunti e sui riti funebri che ispirano la ribellione della giovane tebana. Agli occhi del poeta nessun'altra opera, antica o moderna, esemplifica meglio di *Antigone* i precetti aristotelici di terrore e pietà, veicoli fondamentali della catarsi cui la tragedia deve tendere. Dopo molte titubanze, Heaney decide di accettare la proposta quando alla sua mente si affaccia il ricordo di un episodio “solenne e pericoloso” avvenuto a Toomebridge, nei pressi della nativa Castledawson nel 1981.

Il toponimo Toome è carico di valenze simboliche. Dall'irlandese “tuaim” con la stessa radice del latino *tumulus*, indica in entrambe le lingue un luogo di sepoltura posto su un'altura, “and in the

91 Yeats citato da Heaney in “Title Deeds”, *op. cit.*, p. 417.

92 S.Heaney, “Title Deeds”, *op. cit.*, p. 417.

circumstances that meaning was most appropriate”. Oltre al nome anche l'ubicazione è significativa: il villaggio Toome, detto anche Toomebridge, sorge a nord ovest del lago Neagh sulla sponda est del fiume Bann (quello della “Bann Valley Eglogue”, il Mincio irlandese) dove un ponte collega le contee di Antrim e Derry. Nel 1981 molte persone di Derry attraversano il confine tra le due regioni per accogliere il feretro di Francis Hughes, “a well-known Co. Derry figure”⁹³ e accompagnarlo nella casa dei genitori dove si tiene una veglia “in traditional style by family and neighbours”. Heaney è molto esplicito riguardo alla presenza di tante persone a Toome: “they had come to Toome to observe custom and to attend that part of the funeral rite known in Ireland as 'the removal of the remains’”. L'attenzione del poeta è interamente concentrata sui risvolti culturali dell'evento piuttosto che sulla sua risonanza politica, sebbene non sottovaluti le conseguenze della morte di dieci attivisti dell'IRA rinchiusi a Long Kesh in seguito allo sciopero della fame⁹⁴. Per quanto nobile il sacrificio di quei giovani, Heaney decide di non esprimere pubblicamente il suo sostegno alla causa nazionalista allo scopo di evitare il rischio di facili strumentalizzazioni. Durante la lunga prigionia i detenuti affiliati all'IRA hanno trasformato il loro corpo in un testo sul quale “leggere” forme diverse di violenza, perpetrata dagli oppositori o autoinflitta e in ogni caso devastante⁹⁵. La chiave

93 S.Heaney, “Title Deeds”, *op. cit.*, p. 411. Heaney afferma di non aver conosciuto personalmente Hughes, ma di aver frequentato gli stessi luoghi e di aver lavorato insieme al padre. Figlio di un vicino di casa, Francis Hughes “was also a hit man and his protestant neighbours would have considered him involved in something like a war of genocide against them rather than a war of liberation against the occupying forces of the crown”. Come negli anni ottanta in Nord Irlanda, anche agli inizi del XX secolo opposte fazioni rivendicano di agire in nome di Dio, gli stessi uomini sono terroristi per una parte, martiri per l'altra. I conflitti tendono a polarizzarsi sempre più, le dispute diventano esplosive, “none of these complicating realities has gone away”. Heaney confessa di non simpatizzare per l'IRA, né di approvare il fatto che uomini come Francis Hughes siano dipinti come liberatori, “freedom fighters”, ma al tempo stesso non condivide la “too brutal simplicity” del governo inglese di Margaret Thatcher. Il poeta racconta di aver partecipato anche alla veglia funebre per Thomas McElwee, cugino di Hughes, l'ottavo uomo a morire per sciopero della fame a Long Kesh. “Paying the last respects” è un rituale tradizionale che dà conforto ai partecipanti, S.Heaney in D.O'Driscoll, *Stepping Stones*, *op. cit.*, p. 260.

94 Heaney spiega che lo sciopero fu indetto per protestare contro il mancato riconoscimento dello *status* di prigionieri politici. Da parte sua il governo di Margaret Thatcher fu inflessibile nel negarlo e li definì invece comuni criminali. Il drammatico risultato del braccio di ferro furono, rammenta il poeta, dieci cadaveri emaciati “from the gates of the prison and repeated processions of miles long funeral crowds through the gates of cemeteries, S.Heaney, “Title Deeds”, *op. cit.*, p. 411. In *The Cure at Troy*, traduzione del *Filottete* di Sofocle, è già presente un riferimento all'attualità drammatica degli scioperi della fame nel carcere di Long Kesh: “A hunger-striker's father / Stands in the graveyard dumb. / The police widow in veils / Faints at the funeral home”, S.Heaney, *The Cure at Troy*, Faber & Faber, London 1990, p. 77.

95 Per un'analisi antropologica degli scioperi della fame a Long Kesh si veda H.Donnan, T.M.Wilson, *The Anthropology of Ireland*, Berg, Oxford 2006, in particolare il capitolo “Controlling Bodies”, pp. 43-68. Lo sciopero è interpretato dagli autori non come atto catartico, bensì come una vera e propria campagna militare in cui le armi sono i corpi stessi dei prigionieri, tanto macilenti da evocare l'immagine del Cristo agonizzante.

di lettura che il poeta propone vede negli scioperi della fame “an occasion for sacred drama”, la messa in scena di una liturgia al limite fra sacro e profano. Questo è il contesto nel quale una folla, tra cui il poeta, attende l'arrivo della salma di Francis Hughes a Toomebridge, parenti, amici, sostenitori politici, vicini di casa, tutti ugualmente indignati quando le forze di polizia, inglesi, creano un cordone di sicurezza intorno al corpo, mettendo in atto quello che Heaney definisce “the hijacking of the body”. Toomebridge diventa il teatro, aggiunge il poeta, dello scontro fra le categorie hegeliane dell'amore istintivo, familiare da un lato e degli dèi della vita politica e sociale dall'altro. L'ira della folla di fronte alla polizia non è dunque di natura ideologica, “it sprang [...] from a sense that something inviolate had been assailed by the state”. L'intrusione del potere politico nella sfera inviolabile degli affetti costituisce una lesione del “dúchas”, ancora ben radicato nell'Ulster del XX e XXI secolo. Heaney ricorda che il termine è di difficile traduzione quanto il latino *virtus*, ma può riassumere i concetti di “inheritance, patrimony; native place or land; connection, affinity or attachment due to descent or long-standing; inherited instinct or natural tendency”. Concentrando in sé tutti questi principi, afferma Heaney, il “dúchas” irlandese li eleva a ideale dello spirito, in grado di resistere nel tempo⁹⁶. È questo il termine che meglio descrive i sentimenti che ispirano l'eroina di Sofocle, animata nel suo folle proposito da un forte attaccamento ai vincoli familiari e ai valori tradizionali. Quanto accaduto lungo una strada di Toomebridge nel 1981 ripropone, attualizzandolo, l'antagonismo incarnato da Creonte e Antigone fra la legge umana, “the daylight gods of free and self-conscious, social and political life” e quella divina, “the Instinctive Powers of Feeling, Love and Kinship”. Queste analogie determinano la scelta del titolo, *The Burial at Thebes*, che pone decisamente l'accento sul tema centrale dell'inumazione. La decisione scaturisce dalla convinzione che la tragedia originale “centres on burial”, il seppellimento negato a Polinice, rivendicato da Antigone e inflitto all'eroina stessa per aver trasgredito la legge del tiranno, il *nomos*, l'idea del bene comune.

Mi soffermo brevemente sulla vicenda dei Labdacidi raccontata da Sofocle intorno al 442 a.C.

96 S.Heaney, “Title Deeds”, *op. cit.*, p. 412.

e da Heaney nel 2004, ben sapendo che molte sono state le versioni più o meno libere del dramma originale, anche in Irlanda⁹⁷. Com'è noto il crimine di Antigone è quello di seppellire il fratello Polinice dopo che Creonte, suo zio e nuovo re di Tebe, ha emanato un editto che lo proibisce. Al comando di un esercito nemico, Polinice attacca il regime tebano per conquistare il posto che gli spetta di diritto in quanto, come Eteocle, legittimo erede al trono dopo la morte del padre Edipo. Polinice e Eteocle si danno reciprocamente la morte e Creonte, ritenendo il primo un traditore, vuole che gli sia negato l'onore di un funerale, anzi, ordina che il suo cadavere sia abbandonato, oggetto di disprezzo, alla mercè di cani e uccelli. Antigone sfida il potere del re seppellendo il fratello due volte, per essere infine colta sul fatto dalle guardie. Condannata ad essere sepolta viva in una grotta, Antigone si toglie la vita, seguita nel gesto estremo dal fidanzato Emone, figlio di Creonte, e da Euridice, madre di Emone e moglie del tiranno.

Gli antichi, chiosa Heaney nel saggio "Title Deeds", avrebbero potuto intitolare la tragedia a Creonte perché la sua sofferenza è profonda quanto quella della protagonista. La traduzione non è impresa facile per il poeta che ammette di aver dovuto superare molte difficoltà prima di trovare un approccio adeguato al testo classico, finché "the eye of the needle I passed through in order to re-enter the kingdom of Thebes was an Irish one". La svolta è rappresentata non dalle traduzioni inglesi del dramma cui Heaney si affida, quella vittoriana di Richard Claverhouse Jebb e quella più recente di Hugh Lloyd-Jones, entrambe in prosa, rispettose della fonte, ma prive della passione

97 Sono proprio le inesauribili possibilità di lettura a fare dell'opera di Sofocle, definita da Heaney "the most accomplished of all aesthetic works of the human spirit", un classico senza tempo, Heaney in M. Vickers, "A Legend of Wild Beauty: Sophocles' *Antigone*", *Classics Ireland* 14, 2007, p. 47. Nel 1984 in Irlanda quattro autori realizzano altrettanti adattamenti, come riferisce l'archivio APGRD di Oxford. Pare non esista una metafora più adeguata del conflitto civile che dilania il Nord: Tom Paulin scrive *The Riot Act*, Pat Murphy dirige il film *Anne Devlin*, mentre Aidan Mathews e Brendan Kennelly mantengono per i loro rifacimenti il titolo originale. Le ragioni di tanto interesse sono da ricercarsi probabilmente nelle aspre vicende che hanno segnato la storia dell'isola. Inoltre è questo l'anno del "New Forum Report" (testo disponibile sul sito <http://cain.ulst.ac.uk/issues/politics/nifr.htm>, ultimo accesso: 12/09/2015), fortemente voluto dal laburista John Hume per discutere dell'assetto politico dell'isola e della situazione del Nord. Tre alternative furono ipotizzate: uno stato unitario, una federazione e un governo anglo-irlandese. Margaret Thatcher le respinse tutte nel discorso poi divenuto celebre come "the out, out, out speech". L'anno precedente, il 1983, il referendum sull'aborto ha un esito negativo, mentre nel 1985 fallisce quello sul divorzio, decretando la clamorosa sconfitta dei liberali. Per tutte queste ragioni "1984 [...] was an appropriate year for Antigone to walk forth and state her *non serviam* to the Irish establishment", K. Younger, "Irish Antigones", *Colloquy* 11, 2006, p. 153. Gli eventi che hanno reso il 1984 una data memorabile nella storia d'Irlanda sembrano giustificare una visione apocalittica della realtà politica e sociale sia della repubblica che della "semi-colonia" britannica del Nord.

vibrante che l'artista intende far emergere. È un poema irlandese a risolvere le sue perplessità. Riporto qui le parole del poeta che a più riprese ritorna sul momento in cui, caduta ogni riserva, accetta la proposta dell'Abbey Theatre: “the sense conveyed by both translators (sopra citati) is the same; [...] yet the anxiety and panic are not there in either the pace or the diction or the rhythm of the prose. [...] verse drama -even in translation- surely needs the meaning to be transformed into a metrical and musical register: unless I could get the panic into the pace of the speeches, I felt I could not proceed”. Dunque l'ambizioso progetto non si esaurisce nella semplice trasposizione del contenuto, “a mere purveyor of meaning”, ma mira a rendere le emozioni sottese al testo e per farlo deve necessariamente servirsi del linguaggio poetico, il solo che con un sapiente gioco di sonorità e polifonie, può rendere l'originale meglio della prosa, troppo piatta e monocorde⁹⁸. È la lingua irlandese a fornire la “nota” giusta, “a tuning fork”, in cui “theme and tune coalesced”. A innescare l'ispirazione del poeta sono i versi d'apertura di un celebre poema gaelico del XVIII secolo, *Caoineadh Airt Uí Laoghaire*, in inglese *Lament for Art O'Leary*. In realtà, non soltanto il registro e la musicalità sono in sintonia con la tragedia sofoclea, anche la storia ha molti punti di contatto con quella di Antigone. L'eroina irlandese, Eibhlín Dubh Ní Chonaill, esprime la sua rabbia e disperazione per la morte del marito Art ucciso e lasciato solo e sanguinante lungo una strada nella contea di Cork. Le reazioni della protagonista irlandese sono in tutto simili a quelle di Antigone, così come le circostanze che assimilano il villaggio settecentesco all'antica Tebe e il destino di Art a quello di Polinice. Le voci delle due donne si levano con uguale forza “because the lament was for a beloved left lying without the last rites”. Anche in questo caso (si veda il capitolo dedicato al poemetto “Mycenae Lookout”) un filo ideale unisce la Grecia del V secolo, l'Irlanda del settecento e quella contemporanea per affinità di circostanze storiche, passioni umane e liturgie rituali⁹⁹. Dunque

98 Il termine “panico”, dal greco *panikon*, è inteso nella sua accezione etimologica legata al mito del dio dei boschi Pan che si diceva emettesse suoni misteriosi fonte di ansia e paura in uomini e animali.

99 Cfr. H.Stein, “Antigone Revisited”, *Arion* 16, 2008, pp. 177-188. A testimoniare il persistente interesse per il tema della morte e delle cerimonie ad essa correlate anche il film documentario *Talking to the Dead* del 2000 ispirato al libro di Pat Sheeran e Nina Witoszek dove si esamina il ruolo della morte e la tradizione del funerale nella storia irlandese fino ad oggi. Attraverso interviste a Mary Holland, Eoghan Harris, Pat Sheeran, Christy Kenneally, Declan Kiberd e Patricia Lysaght, gli autori esplorano l'arte del lamento e le antiche figure ad esso legate come la “banshee”. Il film prodotto dall'Irish Film Board è visionabile sul sito <http://harvestfilms.ie/talking-to-the-dead>

il poeta vede riflessa in Eibhlín Dubh “the figure of the stricken woman as mourner and woman as avenging fury, a woman fierce in her devotion to a beloved [...], dead without the last rites”¹⁰⁰. Rileggendo il poema Heaney scopre nel ritmo del lamento, ripeto, la “nota” giusta che può rendere il *pathos* di *Antigone*: il trimetro irlandese è appropriato per la *rhexis* tra le due sorelle, viste le evidenti analogie tra lo strazio di una giovane che affronta da sola il tiranno di Tebe e quella di una moglie che un usurpatore moderno priva del marito non in guerra, ma in un vile agguato lungo la strada di Carriganimmy nella contea di Cork. Il ricorso ad un classico della letteratura irlandese rappresenta un esempio paradigmatico dell'intervento che la Hardwick codifica come “hybrid intervention”, ovvero la fusione di materiale tratto anche da fonti classiche allo scopo di “create a political, social or aesthetic critique of the receiving society”¹⁰¹. Al fine di comprendere il processo di ibridazione operato da Heaney, riporto per comodità del lettore i versi iniziali del *Lament*, nella versione inglese.

I clapped my hands quickly
and started mad running
as hard as I could,
to find you there dead
by a low furze-bush
with no Pope or bishop
or clergy or priest

to read a psalm over you
but a spent old woman
who spread her cloak corner
where your blood streamed from you,
and I didn't stop to clean it
but drank it from my palms¹⁰².

In poesia, sostiene Heaney, “we only believe what we hear”¹⁰³, per questo decide di adottare un metro diverso a seconda del personaggio che parla: dopo il “three-beat line to make the love and panic of the two sisters pulse with a certain ritual force”, il poeta sceglie il tetrametro di ascendenza anglosassone per il coro, adeguato all'enunciazione di “proverbial wisdom and the invocation of gods” e il tradizionale pentametro giambico per Creonte. Heaney è determinato, in ultima analisi, a restituire alla tragedia tebana la musicalità, la potenza espressiva e le sonorità che secoli di

(ultimo accesso: 16/08/2015).

100 S.Heaney, “Me as in Metre: On Translating Antigone”, in ed. J.Dillon, S.E.Wilmer, *Rebel Women. Staging Ancient Greek Drama Today*, Methuen, London 2005, p. 172.

101 L.Hardwick, *Reception Studies*, Oxford University Press, Oxford 2003, p. 9.

102 Il testo integrale del “Lament for Art O'Laoghaire” è disponibile nella traduzione di T.Kinsella sul sito <http://www.irishcultureandcustoms.com/Poetry/NiChonail.html> (ultimo accesso: 12/10/2014).

103 S.Heaney, “Title Deeds”, *op. cit.*, p. 419.

commenti critici e di traduzioni in prosa le hanno tolto. La sua versione si propone come “as much musical score as dramatic script”, facile per gli attori da interpretare su un palcoscenico del XXI secolo, ma al tempo stesso rispettosa della “ritual formality of the original”¹⁰⁴.

E non solo. *The Burial at Thebes* diventa il *locus* di un'interazione dialettica fra storia e mito, passato e presente, fra Antigone, Eibhlín e la folla in lutto per Francis Hughes. Con la scelta del termine “burial” per il titolo il poeta intende segnalare al pubblico il nodo nevralgico del dramma di Sofocle, enucleato in queste parole: “the solemnity of death, the sacredness of life and the need to allow in every case the essential dignity of the human creature”¹⁰⁵. La sua traduzione, scrive McDonald, ha il valore di una conferma culturale, non sfida né sovverte le certezze dei contemporanei, come invece si proponeva di fare Yeats¹⁰⁶.

Non intendo in questo capitolo prendere in esame la complessa densità contenutistica della tragedia, ma limitarmi a quei passi (prologo, primo episodio, secondo episodio, secondo stasimo nella suddivisione greca) che meglio illustrano la posizione di Heaney riguardo al tema del rispetto dei morti e dell'osservanza dei riti funebri tradizionali. Per il duro scambio verbale fra Antigone e Ismene Heaney opta, come ho già osservato, per “the note of Eibhlín Dhubb's three beat line”, inoltre, per mantenere la sintassi parlata del personaggio greco e contemporaneamente il linguaggio aulico di Sofocle, ricorre alla *geminatio* e ad altri artifici retorici in grado di mettere in risalto il *pathos* che anima la giovane condizionandone l'espressione. Riporto alcuni passi per comodità del lettore.

Antigone
Ismene, quick, come here!
What's to become of us?
Why are we always the ones?

Faced with a death decree-
Women, defying Creon?
It's not a woman's place.
We are weak where they are strong.
Whether it's this or worse,

104 S.Heaney, “Title Deeds”, *op. cit.*, p. 419.

105 Nel 1990 Heaney diede un titolo originale alla traduzione del *Filottete*, opera poco nota in Irlanda. Scelse *The Cure at Troy* perchè l'idea “of a miraculous cure is deeply lodged in the religious subculture”. Nel 2004 il problema non si pone: il pubblico irlandese è “overfamiliar” con la storia dell'eroina sofoclea. Il titolo nasce dalla volontà di dare rilievo ad un tema caro agli irlandesi almeno quanto quello della “cura”, “one big anthropological concern that's central to the action”. Inoltre la sonorità di *The Burial at Thebes* rappresenta un “nice parallel” del titolo scelto per il *Filottete*, S.Heaney in D.O'Driscoll, *Stepping Stones*, *op. cit.*, p. 422.

106 P.McDonald, “The Greeks in Ireland: Irish Poets and Greek Tragedy”, *Translation and Literature* 4, 1995, p. 191.

There is nothing, sister, nothing
Zeus hasn't put us through
Just because we are who we are-
The daughters of Oedipus.
And because we are his daughters
We took what came, Ismene,
In public and in private,
Hurt and humiliation-
But this I cannot take.

No, wait.

Here's what has happened.
There's a general order issued
And again it hits us hardest.
The ones we love, it says,
Are enemies of the state.
To be considered traitors-
[...]
Creon has made a law.
Eteocles has been buried
As a soldier, with full honours,
So he's gone home to the dead.
But not Polyneices.
Polyneices is denied any burial at all.

Word has come down from Creon.
There's to be no laying to rest,
No mourning, and the corpse
Is to be publicly dishonoured,
His body to be dumped,
Disposed of like a carcass,
Left out for the birds to feed on.
If you so much as throw him
The common handful of clay
You'll have committed a crime.

This is law and order
In the land of good king Creon.
This is the edict for you
And for me, Ismene, for me!
And he's coming to announce it.
"I'll flush them out," he says.
"Whoever isn't for us
Is against us in this case.
Whoever breaks this law,
I'll have them stoned to death".

I say,
He has put it to us.

We must do as we are told.

In the land of the living, sister,
The laws of the land obtain:
And the dead know that as well.
The dead will have to forgive me.
I'll be ruled by Creon's word.
Anything else is madness.

Antigone
You and the laws of the land! [...]
I will bury him myself.
And if death comes, so be it.
There'll be glory in it. I'll go down to the
underworld
Hand in hand with a brother.
And I'll go with my head held high.
The gods will be proud of me.

The land of the living, sister,
Is neither here nor there.
We enter it and we leave it.
The dead in the land of the dead
Are the ones you'll be with longest.
And how are you going to face them,
Ismene, if you dishonour
Their laws and the gods' law?

Ismene
Dishonour them I do not.
But nor am I strong enough
To defy the laws of the land.

Antigone
Live, then; and live with your choice.
I am going to bury his body.
[...]

Creon
[...] And equally to blame
Is anyone who puts the personal
Above the overall thing, puts friend
Or family first. But rest assured:
My nerve's not going to fail, and there's no
threat
That's going to stop me acting, ever,
In the interests of all citizens. Nor would I,
Ever, have anything to do
With my country's enemy. For the patriot,

I say,
 It's a test you are facing,
 Whether you are who you are,
 True to your seed and breed
 And generation, or whether-
 [...]
 His body ... Help me to lift
 And lay your brother's body.

Ismene
 And bury him, no matter ...?

Antigone
 Are we sister, sister, brother?
 Or traitor, coward, coward?

Ismene
 But what about Creon's order?

Antigone
 What are Creon's rights
 When it comes to me and mine?

Ismene
 [...]
 Are you and I to be next?
 How do you think they see us?
 How do you think we'd fare
 If we went against the order?
 Two women on our own

Personal loyalty always must give way
 To patriotic duty.

Solidarity, friends,
 Is what we need. The whole crew must close
 ranks.

The safety of our state depends upon it.
 Our trust. Our friendships. Our security.
 Good order in the city. And our greatness.
 [...]

This ordinance is binding.
 Concerning the sons of Oedipus:
 Eteocles, who fell in our defence,
 Eteocles will be buried with full honours
 As a hero of his country.
 But his brother Polyneices, an exile who came
 back

To visit us with fire and sword, a traitor,
 An anti-Theban Theban prepared to kill
 His countrymen in war, and desecrate
 The shrines of his country's gods, hear this
 About Polyneices:

He is forbidden
 Any ceremonial whatsoever.
 No keening, no interment, no observance
 Of any of the rites. Hereby he is adjudged
 A carcass for the dogs and birds to feed on.
 And nobody, let it be understood,
 Nobody is to treat him otherwise
 Than as the obscenity he was and is.

This is where I stand when it comes to Thebes:
 Never to grant traitors and subversives
 Equal footing with loyal citizens,
 But to honour patriots in life and death¹⁰⁷.

Apprendiamo così che “there's a **general order** issued”, poi “Creon has made a **law**”, “**word** has come down from Creon” e ancora “this is **law and order**”, infine “whoever breaks this **law**, / I'll have them stoned to death” (grassetto mio). Il qualificativo “general”, “affecting most people”, richiama il significato del sostantivo inteso come “comandante militare” ed è verosimile che Heaney volesse mettere in risalto la valenza polisemica del termine dato che nella traduzione in prosa di cui si è servito compare per il suo “a general order issued” il più neutro “this proclamation the general has lately made”¹⁰⁸, dove “general” figura in funzione nominale. Creonte, che ha

107 S.Heaney, *The Burial at Thebes*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2004, pp. 5; 6; 7; 8; 10; 11; 12; 16; 17.

108 Sofocle, *Antigone*, trad. H.Lloyd-Jones, Loeb, Harvard University Press, Cambridge 1999, p. 5.

imposto questa legge, è dunque generale, non re, un uomo forte che gestisce il potere nella *polis*. Antigone vede nel suo antagonista un individuo al quale non spetta di diritto il trono, ma che se ne è impadronito con la forza. Il riferimento intertestuale è qui al lamento irlandese: chi ha ucciso Art è un usurpatore, inglese, che ha emanato leggi inique, le “Penal Laws”, lesive dei diritti della minoranza¹⁰⁹.

Nella *rthesis* d'esordio i termini del lessico militare utilizzati da Antigone, “general”, “enemies”, “traitors” in opposizione a “the ones we love”, sottolineano con vigore lo scontro aspro tra due personalità contrapposte che incarnano valori altrettanto antitetici. “Traitors” non figura nella trasposizione letterale di Lloyd-Jones ed è, afferma Heaney, “a faintly old-fashioned word within the acoustic of English”, mentre è di uso comune nel “Northern Orange idiom”. Si tratta infatti, afferma il poeta, di “a great Paisley word. It's loaded with a big voltage”¹¹⁰. Questa scelta lessicale, al pari di altre che illustrerò più avanti, colloca chiaramente la tragedia in ambito irlandese, lasciando trasparire una complessa trama di allusioni e rimandi con questi riferimenti alla retorica politica dell'Ulster del XX secolo. Nell'esordio di Antigone il nome Ismene in *incipit* è in rispondenza a “traitors” in *explicit* ad anticipare il rifiuto opposto da Ismene al “test” della sorella, una sorta di tradimento, un gesto pusillanime, come più avanti suggerisce l'associazione di “traitor” a “coward”, “Are we sister, sister, brother? / Or traitor, coward, coward?”. Antigone spiega alla sorella che Eteocle, ritenuto degno del trattamento conforme al *nomos*, è stato seppellito “with full honours” e può dunque fare il suo ingresso nel regno dei morti. Ma non altrettanto Polinice, “Polyneices is denied any **burial** at all” (grassetto mio). Come Sofocle, Heaney sottolinea con insistenza i concetti di osservanza del diritto (“the right observance”), “law”, e della consuetudine, “customs”, due parole chiave su cui è incentrato il dramma. La solennità del funerale coincide quindi con l'adesione alla giusta usanza del rito funebre, come ribadisce la giovane nel corso del

109 A proposito delle “Penal Laws” si veda n. 75 nel capitolo “La tradizione classica in Irlanda”.

110 S.Heaney in TCD Seminar, March 2nd 1995, citato in H.Denard, “Sophoclean Revisions. Seamus Heaney, Colonialism and the Cure”, *PAJ* 22, 2000, p. 153. Il reverendo Ian Paisley è stato per lungo tempo il leader del Democratic Unionist Party.

duro confronto con Creonte, unico responsabile della *kataskaphe*: “Religion dictates the burial of the dead” (qui Heaney sostituisce all’ade di Sofocle il più inclusivo “religion”). Opportune scelte lessicali contrappongono il soldato Eteocle al traditore Polinice, al quale sono negati i “full honours”, l’inumazione, “no laying to rest”, la veglia dei parenti, “no mourning”, affinché sia esposto al disonore pubblico, “publicly dishonoured”. Sono macabri i particolari dell’editto regale sui quali Antigone si sofferma: “the corpse / Is to be publicly dishonoured. / His body is to be dumped / Disposed of like a carcass, / Left out for the birds to feed on”. Si delinea così una delle condanne più terribili previste dal codice greco e dall’*ethos* moderno: non ottenere sepoltura e finire in pasto agli uccelli. È questa la pena peggiore che possa essere inflitta come sottolinea la presenza di numerose negazioni, “denied any burial, “no mourning”, dishonoured”, una condanna che non cessa con la morte ma si estende oltre la morte stessa, contravvenendo alla legge non scritta della *pietas* che prevede le esequie, il pianto dei cari, il segno tangibile della tomba, quella negata ad Art O’Leary e concessa invece all’anonimo “poor man” di “Poor Man’s Death” da una solidale comunità. Nella Grecia antica come nell’Irlanda moderna la morte azzera le disparità, rende uguali i colpevoli e gli innocenti: perseverare nella persecuzione è barbaro e incivile. Intorno a questo principio sacrosanto gravita lo scontro fra Antigone e Creonte e quindi l’intera tragedia. Antigone insiste nel sottolineare il valore normativo dell’editto del tiranno, il termine “law” compare tre volte, una volta i sinonimi “word” e “edict”, rivolti a Ismene e a lei stessa (“for me” in anafora a p. 7, v. 32 nell’originale greco). Nel discorso della protagonista l’accento cade anche sul valore dell’appartenenza evidenziata dalla rima interna “seed and breed”; Ismene deve affrontare una scelta decisiva, un *aut aut* quasi impronunciabile (a questo proposito si noti la brusca interruzione del verso), “whether you are who you are [...] or whether -” tra la lealtà alla famiglia, ai valori umani tradizionali e l’osservanza di una legge “ingiusta”. Quella tra le due sorelle non si presenta come un’interazione dialettica, suona piuttosto come una sfida, un “test” con il quale Ismene sembra non essere in grado di misurarsi: ella pone infatti domande retoriche che confermano la determinazione

di Antigone. Quest'ultima prosegue il proprio monologo inserendo in ogni battuta la scelta fra due lealtà e due individualità contrapposte, “You can help **me**”, “Help **me** [...] and lay your brother's body”, “Are **we** sister”, “What are **Creon's** rights / When it comes to **me** and **mine**” (grassetto mio). Mentre Ismene sceglie di sottomersi a “those in authority” e invoca il perdono e la comprensione di “those beneath the earth”, Antigone si prepara a commettere “a crime that is holy”¹¹¹, seppellirà Polinice e onorerà la sua memoria. Per rendere l'idea dell'autorità incarnata da Creonte, Heaney usa la locuzione “the land of the living”, quella che per Antigone è “neither here nor there”, la terra dei vivi dove vigono leggi note anche ai morti e la contrappone a “the land of the dead” che ospita gli esseri umani più a lungo, “longest”. Il poeta accentua le antinomie che affliggono da secoli la comunità irlandese, anche tramite l'uso delle coordinazioni negative “**neither** here **nor** there”, “But **nor** am I strong enough” (grassetto mio) per comunicare il senso di una scelta obbligata e fatale per le sorelle. Dal canto suo Ismene rifiuta la sfida e decide di non spingersi oltre “the laws of the land”, si dice non abbastanza forte per osare tanto, accetta dunque il “woman's place” e la passività propria di un ruolo sociale marginale. La colpa di Antigone, l'azione che la conduce ineluttabilmente alla morte, la sua e quella di tutti coloro che la circondano, risiede nella convinzione di poter agire oltre la sua natura di giovane donna, di sottomessa. Il suo *non serviam*, “I will bury him myself”, ribadito in “I'm going to bury his body”, è al tempo stesso giusto, perché mosso dal vincolo eterno del sangue e ingiusto nel costringerla ad un gesto fatale di *hybris*. Per definire il proposito di Antigone Heaney non propone l'ossimoro “a crime that is holy”¹¹², ma ribadisce la contrapposizione fra “the land of the living” e “the land of the dead”, l'una rappresentata da Creonte e dal *nomos*, la legge della *polis*, l'altra dalla giovane ribelle e dal *ghenos*, la sfera del sacro che è connessa all'ambito familiare. Il re enuncia in maniera esplicita il suo pensiero sul conflitto fra interessi privati e bene comune e lo fa usando parole contrarie a quelle di Antigone: “him who rates a dear one higher than his native land, him I put nowhere”¹¹³. In *The*

111 Sofocle, *Antigone*, trad. H.Lloyd-Jones, *op. cit.*, p. 11.

112 *Ibid.*, p. 11.

113 *Ibid.*, p. 21.

Burial at Thebes Heaney ripropone quasi letteralmente l'originale: “equally to blame / Is anyone who puts the personal / Above the overall thing, puts friend / or family first”¹¹⁴ (in greco compare solo il termine amico, Heaney insiste sul personale e la famiglia). Secondo l'editto Eteocle è degno di tutti gli onori riservati agli eroi caduti nel difendere la patria, mentre Polinice è il consanguineo reo di insubordinazioni contro la *polis* e l'interesse “of all citizens”. Nella versione di Heaney maggiore è rispetto all'originale l'insistenza sul potere assoluto di un uomo solo al comando, come dimostra oltre all'iterazione del pronome di prima persona singolare, il possessivo “my” in *incipit* in rispondenza a “I” in clausola. Notevole anche l'enfasi su polarità contrapposte, in particolare “patriot”, il derivato “patriotic” (tre volte), “hero” e “loyal” in opposizione a “enemy”, “traitor”, fino alla drastica definizione di Polinice “an anti-Theban Theban”¹¹⁵, secondo lo stile della retorica nord irlandese dei “Troubles” (vedi *supra*). Anche al contenuto del proclama Heaney dà maggiore rilievo. Al verso 204 Sofocle usa due congiunzioni negative, μήτε μήτε, mentre tre volte compare in *The Burial at Thebes* il categorico “no”: “**no** keening, **no** interment, **no** observance / of any of the rites”, dove “no observance” riassume, riproponendoli, i due divieti precedenti. Dopo la perentorietà delle sue prescrizioni, Creonte prosegue con l'immagine agghiacciante del cadavere insepolto lasciato in pasto agli animali, “a carcass for the dogs and birds to feed on”. Al più neutro “body” di Lloyd-Jones Heaney preferisce la crudezza di “carcass”, di norma utilizzato per il corpo di animali morti. Polinice è dunque assimilato ai cani e agli uccelli che profaneranno le sue spoglie.

È proprio per evitare che le fiere profanino il cadavere del marito che la vedova di Art O'Leary accorre, ripeto, a Carriganimmy, poi provvede al rito funebre secondo la tradizione del XVIII secolo. Le sue parole, “you there dead with no Pope or bishop / or clergy or priest / to read a psalm over you / but a spent old woman / who spread her cloak corner / where your blood streamed from you”, risuonano come una risposta personale al tragico incidente nel rispetto di uno schema convenzionale che prevede la partecipazione al lutto della comunità familiare e locale. Un'adeguata

114 S.Heaney, *The Burial at Thebes*, op. cit., p. 16.

115 *Ibid.*, pp. 16-17.

sepoltura è nell'Irlanda di ieri e di oggi, come nella Grecia classica, un “public duty, one that is redolent of the political, religious and cultural antagonisms and tensions of eighteenth century Ireland and concerned, too, with the cosmic significance of death”¹¹⁶. Come Antigone, Eibhlín è mossa da sentimenti di rabbia, dolore, compassione e soprattutto dalla determinazione ad onorare il defunto. Anche la giovane vedova irlandese non rinuncia all'usanza della liturgia funebre, né accetta passivamente l'affronto dello sceriffo Morris lasciando il corpo del marito lungo una strada. Entrambe assumono il ruolo archetipico della donna in lutto, preda di una sorta di follia (di questo Ismene accusa la sorella) che le spinge verso una condizione liminale, uno *status* tra la vita e la morte ben rappresentato dal gesto insano di Eibhlín che non esita a bere il sangue dell'eroe¹¹⁷ e dalla serena accettazione della morte da parte di Antigone, “if death comes, so be it”. Dopo l'iniziale sconcerto Antigone, come Eibhlín, elabora un piano e, senza l'aiuto di Ismene, lo mette in atto sottraendo il cadavere all'infamia e allo scempio per ridargli dignità e onore.

La loro azione è tutta concentrata sul trattamento del cadavere, tema anche oggi ampiamente dibattuto, “no age is more fixated with corpses than the present; no age more preoccupied with the dignities and indignities of their disposal”¹¹⁸. La convenzione di Ginevra stabilisce, ad esempio, che le vittime di guerra siano “onorevolmente inumate, possibilmente secondo i riti della religione cui appartenevano” e che le loro tombe “siano rispettate”¹¹⁹. Dunque l'editto di Creonte contravviene al principio tuttora valido della dignità di ogni individuo e al dovere morale di osservare i riti che prevedono la sepoltura e la partecipazione della comunità (è questo, ripeto, l'oggetto dell'editto reale: “no keening, no interment, no observance of the rites”). Lo scempio del cadavere, il contrario della “belle mort”, concepita dagli antichi come la morte eroica, gloriosa, quella, per intenderci, di Ettore nell'*Iliade* e dell'invincibile Achille narrata nell'*Eneide*, è “l'oltraggio che si vuole infliggere

116 P.Lisaght, “Caoineadh os Cionn Coirp: The Lament for the Dead in Ireland”, *Folklore* 108, 1997, p. 73.

117 Nella mitologia celtica si racconta che Emer abbia bevuto il sangue di Cuchullain e Deirdre quello di Naoise.

118 B.Morrison, “Femme Fatale”, *The Guardian*, 4th October 2003. Disponibile online sul sito <http://www.theguardian.com/stage/2003/oct/04/theatre> (ultimo accesso 10/07/2015).

119 Il testo integrale della Convenzione di Ginevra siglata nel 1949 è disponibile online sul sito <https://www.admin.ch/opc/it/classified-compilation/19490187/> (ultimo accesso 08/07/2015).

ai nemici perché non divengano memorabili, per lasciarli marcire”¹²⁰. Prolungando la condanna oltre la morte, Creonte priva il presunto traditore Polinice della pietà universale della sepoltura e lo espone al disonore di vedere un corpo devastato, non onorato: questo è il nodo centrale della tragedia che rispecchia il dibattito ateniese dell'epoca¹²¹.

Il dialogo tra Creonte e il coro è interrotto dall'arrivo del *phylax* che irrompe sulla scena recando la notizia sconcertante dell'avvenuta sepoltura del cadavere di Polinice. Heaney traduce quasi alla lettera : “the corpse. Somebody has as good as buried it. Somebody is after attending to it right. Casting the earth on it and all the rest”. La colpevole Antigone viene condotta al cospetto di Creonte dalla guardia che racconta di averla colta sul fatto, “covering up the corpse”. La gravità del crimine è sottolineata dall'iterazione del verbo “bury” e del suo sinonimo “inter”: “At her work, for all to see, interring Polyneices” e ancora “I saw her burying the body you said / Nobody was to bury”. Il *phylax* descrive con realismo il rito inverso compiuto dalle guardie per cancellare la sepoltura. Il sottile velo di terra viene spazzato via e il cadavere, ormai in decomposizione e maleodorante, rimane nudo. Heaney riprende l'originale greco soffermandosi sui particolari: “we approached the corpse again and cleaned it down / And peeled away the clothes. It was going off”. Implicitamente è qui che culmina l'*agos*, l'atto sacrilego. L'inumazione era, ed è tuttora, un modo per strappare il corpo alla natura e nobilitarlo dandogli una dignità che solo questi riti conferiscono. Antigone non ha eretto un tumulo, ha ricoperto i resti con un sottile strato di terra perché empio era presso gli antichi non gettare almeno un granello di sabbia su un cadavere insepolto¹²². Il corpo del

120 J.P.Vernant, *op. cit.*, pp. 30-1.

121 L'Atene del V secolo, quella periclea che sottende la tragedia di Sofocle, è una *polis* in cui la partecipazione sociale e civile è un dato di fatto, la convivenza è regolata da leggi e magistrature e la necessità di arginare la personale ricerca di onore è fondamentale per il mantenimento della pace. Duelli, vittime e bottini di guerra erano confinati alle letture pubbliche di Omero e alle rappresentazioni drammatiche. Atene è la città che con Pericle ha posto dei limiti all'arbitrio esercitato dagli aristocratici e ha istituito magistrati elettivi che legiferano e amministrano la giustizia, sottraendola al controllo delle grandi famiglie che si ritenevano al di sopra del *nomos*. In questo contesto storico il gesto di Antigone, causando una lunga catena di morti, costituisce “il motivo” della dialettica tragica, cfr. G.Sandrolini, “Introduzione”, *Antigone*, Barbera, Siena 2010, pp. IX-LIX.

122 Cfr. G.Sandrolini, *op. cit.*, p. 134. Secondo Hegel i Greci attribuiscono un senso alla morte, di per sé negazione assoluta, attraverso l'azione umana della sepoltura che sottrae l'evento tragico alle forze naturali per dargli spiritualità. Ecco perché nella visione del filosofo, le fiere, la natura in quanto tale, devono essere almeno arginate e non perché si prepari l'estinto a un aldilà del quale i Greci non hanno alcuna nozione nella prospettiva salvifica cristiana.

povero Polinice “was going off”, è in disfacimento, la natura se ne sta riappropriando, facendo imputridire la carne e diffondendo un cattivo odore che costringe le guardie a porsi sottovento, “at points around the hill – Out of the wind [...] because of the smell”, su un'altura da cui dominano la pianura. Da lì avvistano Antigone che, in preda a un dolore lacerante, ricopre nuovamente il fratello.

Dall'originale Heaney riprende la similitudine che assimila la giovane ad un uccello, “a wild bird round an empty nest”, in un'immagine commovente di sofferenza, nota ai moderni soprattutto per la centralità che assume nella poetica pascoliana¹²³. Il *phylax* sovrappone al nido vuoto la stirpe straziata di Edipo, in particolare Polinice, ingiustamente privato di quel “nido” eterno che è la tomba, dove finalmente il *ghenos* maledetto dei Labdacidi può ricomporsi. La traduzione di Heaney restituisce il *pathos* della scena soffermandosi sulla cura con cui Antigone compie il rito più che sulle sue tristi imprecazioni contro coloro che hanno profanato la sepoltura: “she lifted dust in her hands and let it fall. / She poured the water three times from her urn, / Taking care to do the whole thing right”. La liturgia è descritta con gli stessi particolari nella fonte e nella versione irlandese. Antigone si serve di un'urna per versare acqua sul corpo dopo averlo cosparso di terra con le mani, attenta all'osservanza della *praxis* tradizionale, come il *phylax* ripete due volte, “observing all the customs”, poi “taking care to do the whole thing right”¹²⁴. La paratassi scelta dal poeta per il resoconto della guardia fotografa i momenti del cerimoniale e ne restituisce la sequenza rendendo anche palpabile l'angoscia da cui, tuttavia, Antigone non si lascia sopraffare. L'uomo, nonostante tutto, è colpito dallo strazio della giovane e lo ammette esplicitamente: “I felt a sadness coming over me”. Creonte, sicuro di saper dirimere il bene dal male nella sua qualità di *princeps*, non tollera che alla prima *hybris* ne sia seguita una seconda, aggravata dall'insolenza. Per rendere il “crimine” di Antigone che ha sfidato il potente prima trasgredendo i suoi ordini (ricompaiono qui i termini sopra commentati “she defied the general order”), poi compiacendosi del proprio gesto,

123 L'immagine dell'uccello che emette suoni patetici è frequente nella poesia classica (nelle *Fenicie* è sempre Antigone, in lacrime davanti al corpo di Polinice, ad essere paragonata ad un uccello straziato dalla morte dei suoi piccoli) e contiguo all'idea di metamorfosi.

124 Nell'*Odissea* apprendiamo che le tre libagioni prevedevano che si versassero idromele, acqua e vino, *Odissea* X, 319; in *Edipo a Colono* il corifeo indica a Edipo come compiere le libagioni, *Edipo a Colono*, 479.

Heaney sceglie un'espressione carica di implicazioni simboliche: “flaunting it in my face / Puts her beyond the pale”. Dal latino *palus*, il sostantivo “pale” indica per estensione una zona delimitata da confini ben definiti. Il suo significato va però ben oltre. Con la locuzione “beyond the pale” il poeta colloca decisamente la tragedia in ambito irlandese. Nel XV secolo con “English Pale”, altrimenti detto “the land of peace”, s'intendeva un'area di circa cinquanta miglia intorno a Dublino, sotto la giurisdizione inglese prima della conquista dell'intera isola da parte di Elisabetta I. Il territorio “beyond the pale” era “the land of war”, l'Irlanda gaelica che, nonostante quattro secoli di presenza inglese, era percepita come una realtà selvaggia, estranea ai *mores* europei, abitata da uomini pericolosi e incivili¹²⁵. Se in senso figurato “beyond the pale” indica l'inaccettabile che va oltre i limiti, un non luogo dove Antigone decide di collocarsi, Heaney intende dare una coloritura nazionale, rendendo la presunta colpa di Antigone di immediata comprensione per il pubblico irlandese.

Il poeta affronta spesso il tema spinoso del difficile equilibrio tra fedeltà e attualizzazione di un “sacred text” quale l'*Antigone* di Sofocle. In questo caso la regola che afferma di seguire è il semplice “less is more”, il minor numero possibile di riferimenti alla situazione contemporanea.

Per esigenze teatrali, spiega Heaney, il drammaturgo deve rispondere a “questions about the play's contemporary relevance” e per questo redige note, rilascia interviste, subisce la macchina pubblicitaria imposta dal produttore per poi inevitabilmente finire con il “mediating between the otherness of the thing itself and the mood of the moment”¹²⁶. In realtà con la locuzione “beyond the pale” Heaney esprime molto più degli umori del momento. Il termine “pale” evoca infatti il ricordo dell'atavica sottomissione del popolo irlandese ai colonizzatori, usurpatori incuranti dei *mores* locali, convinti di agire in nome di un concetto assoluto di civiltà e giustizia. Questo il *fil rouge* che unisce l'Atene del V secolo all'Irlanda, la ribelle Antigone all'indomita Eibhlín e a chi, anche nel XX

125 Per approfondire il significato del termine “Pale” si vedano R.F.Foster, *The Oxford History of Ireland*, Oxford University Press, Oxford 1989; ed. S. J. Connolly, *The Oxford Companion to Irish History*, Oxford University Press, Oxford 2007; T.Bartlett, *Ireland. A History*, Cambridge University Press, Cambridge 2010.

126 Heaney in D.O'Driscoll, *Stepping Stones*, op. cit., p. 423.

secolo, è pronto a rischiare la vita per difendere un diritto.

Nell'aspro scambio di battute fra la giovane e il re, Heaney ripropone il *leit motif* della sepoltura, atto necessario secondo le leggi non scritte che governano le azioni dei giusti, “Justice dwelling deep / Among the gods of the dead” e che definiscono un codice d'onore, “I never did a nobler thing than bury / my brother Polyneices” e ancora “Religion dictates the burial of dead”. Si tratta di principi senza tempo, vincolanti, “immemorial and binding for us all”. Per restituire il senso della *dike* greca Heaney usa un'ampia gamma di termini, in gran parte afferente all'ambito della legge, oltre a “justice”, anche “statutes utter and immutable – unwritten, original, god-given laws” e, più avanti, “religion” che il poeta intende nella sua accezione etimologica dal latino *religo*, nel senso di legame stretto con le origini, familiari e culturali.

Con la sua traduzione Heaney riesce a rendere universale una situazione particolare, quella irlandese, in un'opera dal forte impatto emotivo, capace di evocare in maniera sottile la realtà politica contingente, un'opera ricca di cadenze tragiche magistralmente orchestrate intorno al tema delicato del diritto di ogni uomo, seppur colpevole, al rispetto e alla dignità di una giusta sepoltura. D'altro canto *Antigone* è stata rivisitata così spesso da essere ormai del tutto integrata nel substrato storico-letterario irlandese, grazie anche alla duttilità della sua *texture* tematica.

The Burial at Thebes mette in scena la ricerca tipicamente irlandese della vena drammatica come chiave di lettura di un contesto storico conflittuale e lo fa dimostrando, infine, come le circostanze particolari di un luogo, l'Irlanda, in un'epoca ben definita, siano paradigmatiche di una condizione umana che è *semper eadem*.

CAPITOLO V

Vergilius redivivus

“It can sometimes happen that a civilization becomes imprisoned in a linguistic contour that no longer matches the landscape of fact”¹.

Come il personaggio di Brian Friel, Virgilio visse il conflitto tra l'adesione ad una forma poetica i cui contorni erano stati fissati da Teocrito e la consapevolezza di una nuova realtà di cittadini espropriati ed esiliati dalle terre che cambiarono proprietari “at sword point”². Con questa osservazione Heaney introduce la propria riflessione sul genere bucolico e sulla sua presenza nella letteratura moderna, nonostante i ripetuti tentativi di derubricarlo a mera convenzione decorativa. La vitalità della pastorale, come di ogni altra forma letteraria, dipende dalla sua capacità di misurarsi con le nuove sfide del mondo attuale. È proprio da Virgilio che Heaney parte per dimostrare le qualità che garantiscono anche oggi la “resistance” del genere. Virgilio è per lui un “hedge-schoolmaster”, uno di quegli insegnanti itineranti che, per vocazione, nutrivano le menti dei più poveri, di solito cattolici, esclusi dalle sedi ufficiali dell'educazione. E di siepi, osserva Putnam, è costellata la poesia pastorale³, siepi che separano e insieme spesso anche proteggono: nella prima

1 B. Friel, *Translations*, Faber & Faber, London 1981, p. 43. Il dramma di Friel è ambientato a Baile Beag, poi anglicizzato in Bally Beg, un villaggio rurale della contea di Donegal, nel 1833. Il protagonista Hugh è un maestro di “hedge-school”, una delle scuole di campagna allestite clandestinamente in Irlanda per contrastare l'imposizione della lingua inglese nelle istituzioni statali. Mettendo in scena uno degli ultimi avamposti della cultura gaelica e di quella classica, anch'essa minacciata dalle politiche inglesi in materia di istruzione, Friel intende dimostrare l'inferiorità delle lingue moderne, incapaci di rappresentare l'essenza della spiritualità umana. La tesi del drammaturgo è che la ricchezza della lingua gaelica compensi il progressivo assottigliarsi della popolazione in grado di parlarla correntemente. A giudizio di Hugh i miti della tradizione gaelica possono ridare vigore ad una popolazione sottomessa e umiliata dai colonizzatori inglesi. Non su fatti storici del passato si fonda l'identità irlandese, bensì sulla lingua e sulle immagini cui essa dà corpo. Tuttavia permane il dubbio se l'equilibrio tra passato e presente sia veramente raggiungibile *malgré* l'invasione e Baile Beag viene rappresentata come l'analogo moderno della *urbs antiqua* virgiliana, anch'essa destinata a soccombere.

2 S.Heaney, “Eclogues in extremis: On the Staying Power of Pastoral”, *Proceedings of the Royal Irish Academy*, 103C, 2003, p. 6.

3 Cfr. ad es. M.C.J.Putnam, “Vergil and Seamus Heaney”, *Vergilius* 56, 2010, p. 12.

egloga la siepe⁴, *vicino ab limite saepes*⁵, serve ad impedire “potential sources of negativity from entering the realm of words and song”⁶.

Nelle *Bucoliche* Virgilio riprende il canone teocriteo⁷ per verificarne l'adeguatezza al contesto romano e ai sovvertimenti sociali in corso⁸. L'ambiente è naturalmente agreste, ma si tratta di una campagna “disrupted by the aftermath of civil war”⁹. Secondo Putnam Virgilio fu il primo poeta a creare “an Arcadia of the imagination as the province of pastoral”¹⁰. La creazione di un microcosmo popolato di pastori immaginari, che potremmo definire “maschera bucolica”, è il “touchstone”, uno di quelli che Heaney chiama “high points of imaginative experience, those recollections which are our standards and our beacons”¹¹ che utilizzeremo qui per definire il genere. È tuttavia noto che in Virgilio i riferimenti ad Arcadi e Arcadia (contenuti nelle ecloghe 4, 7, 8, 10) si limitano ad evocare uno stile di vita semplice, essenziale, a stretto contatto con la natura, scandita da pascoli, amori e canto. “Soltanto per estensione di significato”, precisa Cucchiarelli, “si può parlare, in Virgilio, di dimensione bucolica idealizzata”¹². Dalla comprensione profonda del mondo naturale in tutte le sue

4 Le siepi sono anche un elemento tipico e storicamente significativo del *rus* irlandese. Fin dall'antichità le proprietà terriere in Irlanda erano molto piccole. La loro recinzione è una pratica relativamente recente, propria della rivoluzione agraria che coinvolse il paese a più riprese dal 1750 al 1850. La tecnica dell’“open field” prevedeva che i campi non fossero recintati per consentire la rotazione delle coltivazioni e la condivisione del lavoro e dei raccolti tra i vicini. A differenza degli inglesi, gli irlandesi non amavano occuparsi della cura delle siepi che crescevano piuttosto incolte. “The few starved ashes, sycamores or stunted beeches compare very unfavourably with the great oaks and elms of the English Midlands”: proprio i frassini, i sicomori e i faggi popolano la pastorale moderna di Heaney, cfr. E.Estyn Evans, *Irish Folk Ways*, Dover Publications, London 2000, p. 20; p. 111. Un dato biografico: anche l'amato “cocoon” di Heaney aveva una folta siepe spinosa di fronte alla casa, S.Heaney, *Preoccupations*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1980, p. 18.

5 Verg., *eccl.* 1, 53.

6 M.C.J.Putnam, *op. cit.*, p. 12.

7 Teocrito è riguardato come capostipite del genere bucolico (da *boukolos*, pastore) e di quello idillico (da *eidúllion*, immagine, bozzetto). La descrizione poetica del mondo pastorale ha un antecedente nel XVIII canto dell'*Iliade* dove Omero riferisce di competizioni canore tra pastori e mandriani. Anche Esiodo in *Le Opere e i Giorni* celebra il lavoro agricolo e la generosità della natura. È con il poeta di Siracusa però che il genere assume una più definita connotazione e una sua autonomia. Tuttavia Teocrito, a differenza di Virgilio, non crea un'opera unitaria ma dissemina i temi pastorali in vari componimenti, cfr. M.C.J.Putnam, *op. cit.*, p. 4. A Virgilio si deve la fortuna della poesia bucolica nelle letterature antiche e moderne. In una corrispondenza privata con il critico Henry Hart, Heaney dichiara di aver letto Teocrito quando era già un poeta affermato, cfr. H.Hart, *Seamus Heaney. Poet of Contrary Progressions*, Syracuse University Press, New York 1982, p. 10.

8 *Ibid.*, p. 3.

9 P.Alpers, *What is pastoral?*, University of Chicago Press, Chicago 1996, p. 24.

10 M.C.J.Putnam, *op. cit.*, p. 4.

11 S.Heaney, *Preoccupations*, *op. cit.*, p. 136.

12 A.Cucchiarelli, “Introduzione” a Virgilio, *Le Bucoliche*, Carocci, Roma 2012, p. 22. Cucchiarelli chiarisce che la concezione attuale di Arcadia come utopia pastorale è una re-invenzione moderna da ricondursi a Sannazzaro. Il

manifestazioni nasce il fascino imperituro della poesia virgiliana: “his closeness to the life of the land, what it feels like to be a ploughman opening furrows under a shower of rain”¹³. È proprio questa intimità con la terra che Heaney sente di condividere più di ogni altra cosa con l'*auctor* latino. Ma non solo. Non sfugge al poeta cresciuto nel nord Irlanda un altro elemento che sostanzia l'*oeuvre* di Virgilio: “his raw awareness of what *arma virumque* entails, the brutality of war, the reality of cruelty and bloodshed”, accanto al mondo naturale con greggi, stormi di uccelli, colline verdeggianti e campi coltivati con perizia, la ferocia della guerra, il trionfo delle armi, gli abusi dei potenti. Nel mondo descritto dallo “schoolmaster” fin dalla prima egloga la violenza dei tempi “is refracted through the crystalline sphere of his style”¹⁴. La bellezza dell'elocuzione virgiliana e il sogno di una realtà arcadica incontaminata non mirano ad edulcorare né ad attenuare minimamente il fatto che le egloghe appartengono ad un momento storico-politico turbolento al quale Virgilio e i suoi contemporanei sono sopravvissuti. Per politica s'intende in questo caso, come correttamente osserva Putnam, “the time-ridden realms of governmental strength and the force of arms”¹⁵. Heaney individua ovviamente nelle egloghe prima, nona e, in misura minore, nella quarta, il tema più o meno esplicito delle guerre civili iniziate quando Giulio Cesare attraversò il Rubicone e proseguite fino alla vittoria finale di Ottaviano ad Azio. Non è quindi un caso che questi siano i tre componimenti su cui l'irlandese concentra la propria attenzione. Lo dichiara egli stesso a Mantova sottolineando quanto sia fragile il processo di pace avviato nella sua terra: “These particular

motivo per cui Virgilio diede tale rilevanza all'Arcadia rimane oscuro. Certe sono invece le analogie tra la ricostruzione di Virgilio e l'immagine degli Arcadi tramandata dalle fonti antiche: popolo montano, perciò isolato, dedito alla pastorizia. Non si arresero mai alla dominazione spartana, anzi mantennero nel dialetto numerosi tratti arcaici. Non erano tuttavia rozzi e primitivi, ma amavano il canto e la musica. Antichi progenitori dei popoli italici, inclusi i Romani, gli Arcadi sono antenati elettivi ideali degli irlandesi con cui condividono l'amore per le arti e soprattutto la strenua difesa dell'identità.

13 S.Heaney in G.Bernardi Perini, *Seamus Heaney, Virgilio nella Bann Valley*, Tre Lune Edizioni, Mantova 2013, p. 32. La natura in tutte le sue manifestazioni, cui Heaney attinge a piene mani come *primum mobile* dell'immaginazione poetica, non è oggetto di esperienza panica, né di pura contemplazione meravigliata, né di curiosità e studio fine a se stessi. È invece una strada, impervia e piena di ostacoli, che lo porta infine all'interno di se stesso, della propria storia individuale e di quella collettiva. Scrive infatti il poeta: “I rhyme / To see myself, to set the darkness echoing”, S.Heaney, “Personal Helicon”, *Death of a Naturalist*, Faber & Faber, London 1966, p. 44.

14 G.Bernardi Perini, *Seamus Heaney, Virgilio nella Bann Valley*, op. cit., p. 34.

15 M.C.J.Putnam, op. cit., p. 4.

eclogues could not but appeal to me in the late 1990s, given the violence that had been shaking our own home ground in Northern Ireland for decades”¹⁶. Il mondo rurale viene turbato in vari modi dalla metropoli ostile (*ecl.* 1, 19-25) e da tutto ciò che corrompe l'incanto di questo regno immaginario, oasi ideale della creatività. Nel caso di Virgilio il sereno microcosmo dei pastori è in balia del potere di Roma che a volte si limita a minacce vaghe (*ecl.* 9, 2-6), a volte penetra prepotentemente con incursioni violente. Non stupisce dunque che Heaney sia stato colpito dalla “aura and attraction”¹⁷ della prima silloge di Virgilio: vissuto nel Nord Irlanda al tempo dei “Troubles”, egli individua molte affinità tra la sua terra e la Roma pre-augustea. Dal confronto tra grandi realtà a noi lontane e situazioni più familiari, osserva il poeta, “we can discover important meanings for ourselves by gazing with attention into the deep, clear mirror of analogy” e lo specchio migliore è la poesia, in grado di riflettere “a public arena”¹⁸.

È senza dubbio utile approfondire qui l'influenza della poesia di Virgilio, un maestro che più di ogni altro, classico o moderno, ha sostenuto Heaney nel suo percorso “at different critical moments over the last thirty years”¹⁹. Heaney ha trovato in lui il suo “subjective correlative”²⁰.

Il poeta dichiara che le radici rurali lo rendono più sensibile alla musa pastorale che a quella epica, alle enclavi letterarie preferisce le strade di campagna e conversa più volentieri con allevatori incolti che con *litterati* raffinati. Il paesaggio rassicurante della nativa Mossbawn e della valle del Bann somiglia alle sponde del Mincio e alla pianura mantovana, quella in cui Titiro, *lentus in*

16 G.Bernardi Perini, *Seamus Heaney, Virgilio nella Bann Valley*, op. cit, p. 34. A proposito del travagliato processo di pace in Nord Irlanda si veda S.Heaney, *Finders Keepers*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2002, pp. 48-50.

17 S.Heaney, “Seamus Heaney on his relationship with the ancient Roman poet Virgil”, BBC Radio 4, Front Row's Cultural Exchange. Disponibile sul sito <http://www.bbc.co.uk/programmes/p019bpl5> (ultimo accesso: 11/04/2013).

18 S.Heaney, “Us as in Versus. Poetry and the World”, in ed. R.Curtis, *When Hope and History Rhyme*, The NUI, Galway Millennium Lecture Series, Four Courts Press, Dublin 2002, p. 50. Per approfondimenti sul periodo dei “Troubles” si veda, tra gli altri, il testo al quale anche Heaney rimanda: T.P.Coogan, *The Troubles: Ireland's Ordeal and the Search for Peace*, Palgrave Macmillan, London 2002. Per una lettura sociologica del conflitto si veda ed. H.Donnan, T.M.Wilson, *The Anthropology of Ireland*, Berg, Oxford 2006, in particolare il cap. “Controlling Bodies”, pp. 43-68.

19 S.Heaney, “Towers, Trees, Terrors”, in ed. G.Morisco, *Seamus Heaney Poeta Dotto*, Associazione Culturale In forma di Parole, Bologna 2007, p. 149.

20 R.Moi, “The Cure by Poetry That Cannot Be Coerced: Text, Canon and Context in Seamus Heaney's *Electric Light*”, in ed. A.B.Crowder, J.D.Hall, *Seamus Heaney: Poet, Critic, Translator*, Palgrave Macmillan, London 2007, p. 179.

*umbra*²¹, si rilassa sotto un faggio. Le analogie non si fermano qui: come Virgilio si trasferì dalla fattoria del padre, dalla pianura del Mincio, violate dalla guerra civile, ad un *buen retiro* nel sud, così Heaney lascia l'amato Ulster dove “the explosions literally rattle your window day and night, lives are shattered blandly or terribly, innocent men have been officially beaten and humiliated in internment camps – destructive elements of all kinds [...] are in the air”²². Si trasferisce prima a Glanmore, nella contea di Wicklow, poi a Dublino. Continua Heaney: “I bring up Virgil simply because [he is] a poet with a gift for pastoral song who nevertheless had the imaginative power to make pastoral song accommodate the brutalities and injustices of his times; a temperament made for Arcadia forced to take stock of Actium”²³. Ai suoi occhi Virgilio - “the classic of all Europe”²⁴ - è uno di quei poeti che vivono in un eterno presente, “one who has at last [...] come to share in the dignity of a saint [...], with the teachers and prophets”, come ebbe a dire Yeats di Ariosto²⁵. Non sembra quindi condivisibile l'opinione di Hart secondo il quale Heaney subisce solo marginalmente l'influenza del poeta latino e rimane “unimpressed by the idle, histrionic shepherds and melodramatic songs”²⁶.

21 Verg., *ecl.* 1, 4. Mossbawn rappresenta per il poeta ciò che Thor Ballylee era per Yeats, la campagna romagnola per Pascoli e le langhe piemontesi per Pavese.

22 S.Heaney, *Preoccupations*, *op. cit.*, p. 34. L'allontanamento “forzato” dall'*omphalós* genera un senso di estraniamento che accomuna Heaney a Virgilio e ad artisti contemporanei tra i quali Mandelstam e Milosz. Quest'ultimo individua nella condizione di poeta rifugiato e senza patria il vantaggio inaspettato di poter parlare agli uomini di tutto il mondo. Si crea proprio in seguito all'esilio un canale privilegiato di comunicazione senza barriere nazionali: “A loss of harmony with the surrounding space, the inability to feel at home in the world, so oppressive to an expatriate, a refugee, an immigrant, paradoxically integrates him in contemporary society and makes him, if he is an artist, understood by all. Even more, to express the existential situation of modern man, one must live in exile of some sort”, cfr. R.Faggen, “Interview with Czeslaw Milosz”, *The Paris Review* 133, The Art of Poetry 70, 1994. L'intervista è disponibile sul sito <http://www.theparisreview.org/interviews/1721/the-art-of-poetry-no-70-czeslaw-milosz> (ultimo accesso: 23/10/2014).

23 S.Heaney, “Towers ...”, *op. cit.*, p. 153.

24 T.S.Eliot, *What is a classic?*, Faber & Faber, London 1944, p. 70.

25 S.Heaney, “Towers ...”, *op. cit.*, p. 154. I classici, ribadisce il poeta in un'altra occasione, sollecitano sempre nuove traduzioni per essere, così, ricreati. L'epigrafe alla traduzione di *Beowulf*, tratta dalla dedica incisa su un vecchio letto ereditato da un antenato, è valida anche per il “give-and-take of the translator's work: And now this is 'an inheritance'- / Upright, rudimentary, unshiftable planked / In the long ago, yet willable forward. / Again and again and again”, S.Heaney in “Como Conversazione. On Translation”, *The Paris Review* 42, 2000, p. 312; S.Heaney, “The Settle Bed”, *Electric Light*, Faber & Faber, London 2001, p. 30.

26 H.Hart, *op. cit.*, p. 10. A sostegno della propria tesi Hart cita l'incertezza di Heaney nel ricordare con esattezza quando lesse le opere dei fondatori della pastorale. Ruben Moi condivide l'ipotesi e afferma che “Virgil tends to be the least prominent in Heaney's poetry”, R.Moi, “The Cure by Poetry that Cannot Be Corced: Text, Canon and Context in Seamus Heaney's *Electric Light*”, *op. cit.*, p. 179. In realtà Heaney ha scritto profusamente sul suo rapporto con Virgilio, ottenendo da ultimo anche il Premio Internazionale Virgilio dall'Accademia Nazionale

In realtà Heaney stesso -in parte si è già visto- dichiara l'affinità con il poeta di Andes in più occasioni, in un'intervista radiofonica del 2008 e in una lunga conversazione con O'Driscoll pubblicata nello stesso anno. E ancora a Mantova nel 2011: "I am very fond of Virgil in that he was obviously a bit like the scholarship boy who's made good. He was from the country in the North of Italy [...]. He had in his youth gone through the civil war time [when] the pastoral, melancholy, sweet, pathetic quality of his sensibility was exposed to the brutality"²⁷. Legati da "consimili e sofferte esperienze di vita [...] Virgilio e Heaney possono parlarsi varcando lo spazio di due millenni"²⁸. Il "mesmerism of the hexameters" insieme al *melopoeia* delle egloghe continuano a sorprendere il poeta irlandese che si dichiara "captivated entirely" e coglie "something implacabile" nel modo in cui Virgilio si conforma all'artificiosità della convenzione bucolica. È affascinato dalla "vindictive artistry" che connota la reazione del *poeta doctus* alle condizioni storiche del tempo²⁹. Si tratta di quella qualità artistica, definita "resistance", che convince Heaney a cimentarsi nella composizione di due egloghe originali dove il poeta "ploughs up the old Virgilian ground and plays some highly sophisticated variations on themes that had become traditional"³⁰.

È infatti il *Bucolicon liber*, più dell'*Eneide*, il modello di un'efficace risposta a "whatever the world was hurling at him"³¹. Entrambi i poeti hanno goduto di straordinarie opportunità grazie

Virgiliana nel 2011, cfr. G.Bernardi Perini, *op. cit.*, pp. 12-3. Nella silloge del 2010 *Human Chain*, Putnam afferma di aver contato almeno venti rimandi, diretti o indiretti, a capolavori classici, soprattutto virgiliani. "Virgil ranks foremost among its influences. [...] Heaney is Virgil *redivivus*". E ancora. Heaney è, per Putnam, "the poet of our time, following the example of a superlative ancient predecessor to mould his idiosyncratic artifact", M.C.J.Putnam, "Virgil and Heaney: Route 110", *Arion* 19, 2012, p. 103, n. 2; p. 80. La persistenza dei classici nella letteratura moderna e contemporanea è oggi unanimemente riconosciuta. Le storie del passato, scrivono Hoffmann e Lasdun, mostrano affinità evidenti con la realtà odierna e offrono "a mythical key to most of the more extreme forms of human behavior and suffering, especially ones we think of as particularly modern: holocaust, plague ...", M.Hoffmann, J.Lasdun, "Introduction", *After Ovid. New Metamorphoses*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1996, p. IX.

27 Da un'intervista al canale radiofonico irlandese RTÉ, condotta da G.Dawe. Disponibile sul sito <http://presspack.rte.ie/2008/01/26/the-poetry-programme-new-presenter/> (ultimo accesso: 07/08/2014).

28 G.Bernardi Perini, *op. cit.*, p. 13.

29 Heaney in D.O'Driscoll, *Stepping Stones. Interview with Seamus Heaney*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2008, p. 389.

30 S.Heaney, "Eclogues in extremis", *op. cit.*, p. 10.

31 Heaney in D.O'Driscoll, *Stepping Stones*, *op. cit.*, p. 389. L'arte di Virgilio rappresenta, agli occhi di Heaney, un "heartbreaking reminder of the desolation of the times". L'unica linea di difesa che separa la costruzione immaginaria del vate, "the land of Arcadia", dalla tormentata realtà contemporanea, "the land of nightmare", è proprio la poesia, S.Heaney, *Finders Keepers*, *op. cit.*, p. 446.

all'eccellente istruzione ricevuta, entrambi non hanno mai, nonostante il successo, mutato il loro atteggiamento verso il mondo agreste. Se Heaney fu apprezzato dall'*establishment* politico dopo i riconoscimenti letterari internazionali³², Virgilio poté vantare amicizie influenti fin dagli esordi, quella di Ottaviano, futuro imperatore, e di Mecenate, suo mentore. Le egloghe di Heaney, al pari di altri componimenti con echi pastorali di ascendenza virgiliana, testimoniano la volontà di cogliere “le somiglianze nelle differenze”, come sancì Aristotele teorizzando i principi della metafora³³, non soltanto tra i due artisti e le loro creazioni, ma anche tra Irlanda e Arcadia, entrambe “pillaged [so that their] infectious charms will soon be attainable only through the grace of nostalgia”³⁴.

Nell'*egloga* 9 Virgilio, a giudizio di Twiddy, trasforma il canone bucolico in una sorta di canto elegiaco per l'abuso subito dai pastori durante la guerra civile e non lascia intravedere alcuna possibilità di consolazione, anzi mostra che l'inno alla terra e a chi la possiede può essere intonato solo in tempo di pace e stabilità politica³⁵. Osserva infatti Meri: *sed carmina tantum / nostra valent, Lycida, tela inter Martia quantum / Chaonias dicunt aquila veniente columbas* (ecl. 9, 11-13). Traduce fedelmente Heaney: “But songs and tunes / Can no more hold out against brute force than doves / When eagles swoop”³⁶. Meri nega dunque che la poesia possa essere un antidoto alla brutalità e che possa proteggere dai pericoli incombenti. In altre parole, la poesia non può essere un “equipment for living”³⁷. Mentre il vecchio Meri, del tutto disilluso, rinuncia al canto rivelatosi

32 “The Irish poet Seamus Heaney's *Seeing Things* was first published in 1991, to immediate acclaim”. Con queste parole Charles Martindale apre l'introduzione al *Cambridge Companion to Virgil*. Continua ricordando che nel 1995, quando Heaney viene insignito del Nobel, *Seeing Things* è già testo obbligatorio per l’“A-level” nelle scuole britanniche. Allo stesso modo nel I secolo a. C. l'*Eneide*, salutata da Properzio come poema più grande dell'*Iliade*, divenne immediatamente obbligatoria per i romani istruiti. “Successful canonisation can be achieved with surprising rapidity” chiosa Martindale, sottolineando come Heaney, dalla periferia dell'Europa, abbia rapidamente conquistato un posto di primo piano nel panorama culturale del “centro”, cfr. C.Martindale, “Introduction”, in ed. C.Martindale, *The Cambridge Companion to Virgil*, Cambridge University Press, Cambridge 1997, p. I.

33 Aristotele, *ars poetica*, 1457b, 7-15.

34 S.Burris, *The Poetry of Resistance. Seamus Heaney and the Pastoral Tradition*, Ohio University Press, Athens 1990, p. 75.

35 I.Twiddy, “Heaney's Versions of Pastoral”, *Essays in Criticism* 56, 2006, p. 53.

36 S.Heaney, “Virgil: Eclogue IX”, *Electric Light*, op. cit., p. 31.

37 A.Becker, “Poetry as Equipment for Living: A Gradual Living of Vergil's Ninth Eclogue”, *Classics Ireland* 6, 1999 p. 2. L'incapacità della poesia di adempiere alle funzioni di *delectare*, *docere* e *movere* (cfr. Hor. *ars*, 333-4) è un tema di ascendenza classica molto sentito anche dai moderni. Basti pensare a Yeats che ammette tristemente: “I think it better in times like these / A poet's mouth be silent, for in truth / We have no gift to set a statesman right; / He has had enough of meddling who can please / A young girl in the indolence of her youth, / Or an old man upon a

ormai inefficace, Licida, proiezione di un giovane Heaney, mantiene la speranza che esso possa dare piacere e sollievo anche in circostanze avverse (*eccl.* 9, 59-65). Gli interessi dell'impero hanno prevalso anche su quelli privati di Virgilio. Tuttavia, grazie al suo genio, il poeta avrà in vita benefici ben maggiori rispetto alla proprietà di una fattoria: Augusto ne farà il cantore ufficiale della pace imperiale. Il suo esempio mostra che, sebbene il dolore e il senso di perdita siano devastanti, la poesia può infondere conforto (*solacia*, *eccl.* 9, 18, “our one consolation”). L'egloga è per Heaney l'unica forma “adequate to our predicament”, in grado di offrire “befitting emblems of adversity”³⁸, perchè riflette la volontà di cambiamento e la fiducia nel processo di pace, senza tuttavia oscurare l'insanabile contrasto tra il destino dei vinti e quello dei vincitori, tra chi resta, protetto da Epicuro e dagli dèi arcadi, e chi è trascinato nel vortice degli eventi. Così in Virgilio (*eccl.* 1, 1-5): *Tytire, tu patulae recubans sub tegmine fagi / silvestrem tenui musam meditaris avena; / nos patriae finis et dulcia linquimus arva. / nos patriam fugimus; tu, Tytire, lentus in umbra / formosam resonare doces Amaryllida silvas.*

Nella traduzione in prosa dell'*incipit* Heaney carica l'enfasi di Virgilio sul destino delle vittime dopo gli espropri e la cacciata dalla patria: “Tityrus, there you are, stretched out in the shade of the broad beech, practising on your reed, getting it right for the greensleeved muse of the woods. But we are bound away from our homeland and the fields we love, away from the homeground. And there you are, Tityrus, giving music lessons to trees, telling them all about the lovely Amaryllis”³⁹. Prendiamo brevemente in esame le differenze tra l'originale di Virgilio, la traduzione di Heaney e quella di Alpers che qui riportiamo: “You, Tityrus, under the spreading sheltering beech, / Tune woodland musings on a delicate reed; / We flee our country's borders, our sweet fields, / Abandon

winter's night”, cfr. W.B.Yeats, “On Being Asked for a War Poem”, *The Collected Poems*, Wordsworth Editions, London 2008, p. 130.

38 S.Heaney, *Preoccupations*, *op. cit.*, pp. 56-7.

39 La traduzione in prosa dei primi versi è stata scritta in funzione della conferenza-saggio all'Irish Academy. L'egloga non è stata tradotta per intero. La teorizzazione della poesia bucolica è successiva ai componimenti, qui esaminati, ascrivibili al genere. Si rimanda a questo proposito al saggio “*Eclogues in extremis*” del 2003.

home; you lazing in the shade, / Make woods resound with lovely Amaryllis”⁴⁰.

Nel testo latino l'enfasi sulla *patria* è nell'anafora del terzo e quarto verso. Mentre Alpers rende *patria* con “country”, Heaney opta per i meno neutri “homeland” e “homeground”, preferendo spostare il *focus* dall'idea di stato come istituzione governativa al significato di luogo d'origine, nativo, dove sono le radici familiari⁴¹.

Il verbo *linquimus* rinforza il *fugimus* del verso successivo e i pronomi *nos* (le vittime) e *tu* (l'unico fortunato), entrambi in anafora, contrappongono i due diversi destini: Tiro, rimasto “inspiegabilmente” in possesso della fattoria, suona tranquillo il suo flauto all'ombra di un faggio, mentre Melibee si fa portavoce delle vittime del sistema ed intona un “plaintive anthem”⁴². Heaney mantiene l'anafora del nome proprio *Tityrus* e inserisce il pronome personale “you” nella locuzione “there you are”, anch'essa in anafora, a sottolineare il privilegio del *fortunatus senex* Tiro di mantenere la sua proprietà⁴³.

“Chi deve partire (causa confisca), chi, fortunato, resta”, scrive Andreotti e aggiunge “Subito un'infrizione [...] all'ideale di vita custodito dal cristallo bucolico: irrompe, dall'esterno, la realtà”⁴⁴.

Il tema della *kataskaphé* e dell'estromissione coatta⁴⁵ è, per Virgilio, come si è detto, autobiografica, anch'egli espropriato, al pari di molti altri mantovani, a favore dei veterani di

40 P.Alpers, “What is Pastoral?”, *Critical Inquiry* 8, 1982, p. 450.

41 Prima di lui anche Day Lewis scelse di dare risalto a questo aspetto traducendo *patria* con “home place”: “I must leave my home place, the field so dear to me. / I am driven from my home place”, Verg., *The Eclogues, Georgics and Aeneid of Virgil*, translated by C.Day Lewis, Oxford University Press, London 1966, p. 3.

42 S.Heaney, “Eclogues in extremis”, *op. cit.*, p. 6.

43 Il tema della fortuna del poeta (Tiro-Virgilio-the Poet, 'Mr Honey,' co-protagonista delle due egloghe originali, Heaney), protetto da una presenza divina o paradivina, è già emerso nei versi “*You are steeped in luck, / I hear them say, Steeped, steeped, steeped in luck*”, S.Heaney, “The Sounds of Rain”, *Seeing Things*, Farrar, Straus and Giroux, 1991, p. 51.

44 R.Andreotti, *Ritorni di Fiamma*, BUR, Milano 2009, p. 65.

45 Soggetto tipico della tragedia ateniese, la *kataskaphé* provocata dalla confisca delle proprietà, dall'esilio o dallo spregio dei riti funerari, conduce inevitabilmente al declino della famiglia e dei suoi discendenti, cfr. E.Hall, “The Sociology of Athenian Tragedy”, in ed. P.E.Easterling, *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge University Press, Cambridge 1997. Il tema dell'allontanamento forzato, assente in Teocrito, riflette la situazione romana ai tempi di Virgilio. L'introduzione nella poesia bucolica di problematiche di ordine politico e sociale viene fatta risalire fino al poeta siciliano. I protagonisti dell'*Idillio* 7, Simichida e Licida, maschere dello stesso Teocrito e di un poeta suo contemporaneo, sono impegnati in piccole controversie di natura squisitamente letteraria, cfr. R.O.A.M. Lyne, “Introduction to C.Day Lewis's Translation of Vergil's Eclogues and Georgics”, *Collected Papers on Latin Poetry*, Oxford University Press, Oxford 2007, pp. 101-114.

Cesare dopo la vittoria su Pompeo. Impossibile dunque negare lo stretto legame tra poesia (anche bucolica) e realtà, e doveroso smentire il severo e parziale giudizio degli editori del *Penguin Book of English Pastoral Verse*: “The pastoral vision is, at base, a false vision, positing a simplistic, unhistorical relationship between the ruling landowning class -the poet's patrons and often the poet himself- and the workers of the land; as such its function is to mystify and to obscure the harshness of actual social and economic organization”⁴⁶. Oggi in Inghilterra, proseguono Bull e Barren, la pastorale è una “lifeless form, of service only to decorate the shelves of tasteful cottages”⁴⁷, mentre può ancora godere di vitalità nel terzo mondo o in nord America dove persistono confini netti “to confront the regulating effect of urban development”⁴⁸.

A proposito delle affermazioni lapidarie di Bull e Barrell, Martindale commenta che, paradossalmente, la loro prefazione può essere interpretata come una moderna versione della prima egloga, una *lamentatio* per un'armonia perduta e per un'autenticità immune dalle volgarità della vita nelle città odierne⁴⁹. La posizione di Barren e Bull suona semplicistica e antistorica perché il rapporto fra nobiltà e classi popolari, affrontato anche da Heaney in “The Labourer and the Lord”⁵⁰ emerge fin dall'inizio dell'egloga prima. Il racconto di Titiro delinea con inequivocabile chiarezza i

46 S.Heaney, *Preoccupations*, op. cit., p. 174. Qui Heaney cita gli editori John Bull e John Barren. Heaney ricorda anche che nel saggio *On Naïve and Sentimental Poetry* Schiller aveva degradato gli idilli ad una forma gradevole di *lusus*, destinati solo al lettore che avverte il bisogno di pace e comunque “only for the sick in spirit can they provide healing, but no nourishment for the healthy; they cannot vivify, only assuage”, S.Heaney, “*Eclogues in extremis*”, op. cit., p. 11. Già MacNeice prima di Heaney aveva contestato le critiche del poeta tedesco, dimostrando, con le sue egloghe del 1935, che la pastorale non è una risorsa esaurita, ma può ancora rafforzare lo spirito e nutrire la mente dell'uomo moderno, purché il poeta riesca a mettere in luce, oltre al coraggio, anche la spietatezza della natura umana.

47 S.Heaney, *Preoccupations*, op. cit., p. 174.

48 *Ibid.*, p. 174.

49 Cfr. C.Martindale, “Green Politics: The Eclogues”, in Id., *The Cambridge Companion to Virgil*, op. cit., pp. 107-124.

50 Nella recensione alle biografie di Francis Ledwidge e Lord Dunsany, poeti minori del primo novecento, Heaney sottolinea quanto l'ambiente sociale e culturale abbia influito sulle loro diverse sensibilità. Entrambi provengono dalla contea di Meath, ma il primo appartiene alla classe contadina, l'altro alla nobiltà terriera. Dedito ad umili lavori come operaio e contadino, Ledwidge visse sempre a stretto contatto con la natura dell'amata valle del Boyne. Heaney riconosce anche nella biografia di Ledwidge una “slight pastoral tinge” del tutto consona al personaggio. Lord Dunsany, d'altro canto, ostentava il proprio *status* sociale ed economico trattando con arroganza i suoi sottoposti. Egocentrico e narcisista, Lord Dunsany trascorse troppo del suo tempo -questa è l'opinione *tranchante* di Heaney- nei passatempi tipici del suo rango. Avrebbe dovuto, invece, coltivare la sua vena poetica naturalistica, cfr. S.Heaney, “The Labourer and the Lord”, *The Listener*, 28th September 1972. Heaney dedica a Ledwidge l'elegia “In Memoriam Francis Ledwidge” pubblicata nella silloge *Field Work* del 1979 (*Field Work*, Faber&Faber, London 1979, pp. 51-2).

termini del rapporto tra i potenti di Roma e gli agricoltori delle province nella seconda metà del I secolo a. C. Il componimento è in gran parte incentrato sulle parole con cui Tiro illustra la sua vicenda fino alla fortunata visita a Roma dove un personaggio carismatico gli restituisce lo *status* di proprietario della piccola fattoria. L'eulogia del vecchio pastore al “giovane dio” può suonare come un atto di propaganda da parte di Virgilio, un tributo all'imperatore Ottaviano e un ringraziamento per la restituzione della fattoria paterna. Ma, propaganda o no, sostiene Heaney, “the poem still keeps harsh reality in mind”⁵¹.

La tesi degli editori Barren e Bull è ulteriormente indebolita, a giudizio del poeta, dalla mancata inclusione nell'antologia dei maestri classici Teocrito, Virgilio e Orazio, Battista Mantovano e Clément Marot, “those informing influencing voices that were modified in the guts of the living” e di cui tutti gli autori successivi sono debitori⁵². Inoltre la prospettiva dei due editori inglesi è sicuramente marxista, lo mostra l'affermazione già citata, per cui la pastorale proporrebbe “a simplistic, unhistorical relationship between the ruling landowning class and the workers of the land”, mistificando così “the harshness of actual social and economic organizations”⁵³. Al contrario la difesa di Heaney, fondata su considerazioni estetiche piuttosto che politiche, rivendica il piacere “of aural and formal play out of which poems arise”, sia che le composizioni mirino a descrivere o invece a nascondere “things as they are”⁵⁴.

Un'ulteriore obiezione di Heaney riguarda l'esclusione dall'antologia di artisti irlandesi che hanno contribuito allo sviluppo del genere in epoca moderna e contemporanea con nuovi componimenti inneggianti a un'ideale “golden age” o più semplicemente con celebrazioni di uno stile di vita semplice e naturale in armonia con la comunità. Nella “araldica arcadica” di Heaney quelli di Synge, Kavanagh, Montague non sono “occasional twitches”, bensì opere “continuous

51 S.Heaney, “*Eclogues in extemis*”, *op. cit.*, pp. 3-4.

52 S.Heaney, *Preoccupations*, *op. cit.*, p. 175.

53 Cfr. ed. J.Barrell, J.Bull, *A Book of English Pastoral Verse*, Oxford University Press, NewYork 1975, p. 4.

54 S.Heaney, *Preoccupations*, *op. cit.*, p. 174.

with the tradition”⁵⁵. Valorizzare la continuità di una forma letteraria significa rivendicarne l'essenza sociale e del resto, afferma Alpers, ogni fenomeno verbale non si realizza *de novo* “but in some conventional or institutional context”⁵⁶. Heaney difende questo genere sopravvissuto alle accuse di letterarietà artificiosa e di mistificazione del *rus*.

In effetti anche le egloghe virgiliane in passato sono spesso state considerate microcosmi di estetica perfezione, “an unproblematic instance of evidently aesthetic play”, dunque esercizi di stile ambientati in “a far-away land overlaid with the golden haze of ambiguity”, non riconducibili alla realtà del territorio mediterraneo⁵⁷. In verità neppure il paesaggio è sempre arcadico e idealizzato. Ne è una palese dimostrazione la descrizione della fattoria di Titiro nell'egloga prima: *lapis omnia nudus / limosoque palus obducat pascua iunco*⁵⁸, accanto ai pascoli e alle *viridis umbrae* anche nude rocce e paludi. A elementi di ascendenza teocritea come le api iblee si mescolano accenni alla città di Roma e tracce concrete della geografia familiare del poeta con la tipica flora planiziale. La compresenza di precisi agganci topografici dimostra un'esigenza di realismo mimetico del tutto estranea alle presunte ambizioni estetizzanti imputate al poeta mantovano.

Nell'egloga 9, al radicale mutamento sociale e politico seguito all'esproprio corrisponde il degrado dell'ambiente naturale: non più *locus amoenus* dove la *patula fagus* (*ecl.* 1, 1) offre la sua ampia ombra ai pastori, ma il luogo imperfetto dove *veteres, iam fracta cacumina, fagos* (*ecl.* 9, 9) suggeriscono oggi una terra improduttiva e devastata in “shocking times”⁵⁹. Il paesaggio del “broad-

55 S.Heaney, *Preoccupations*, *op. cit.*, p. 180.

56 P.Alpers, “What is Pastoral?”, *op. cit.*, p. 440.

57 Cfr. C.Martindale, *op. cit.*, p. 110.

58 Verg., *ecl.* 1, 47-8. La *palus* della valle del Mincio è assimilabile al “bog” irlandese. Nel lamentare la propria infelice condizione, Melibee riconosce che i prati di Titiro non sono perfetti. Paludi e pietre non rappresentano, tuttavia, una sufficiente consolazione per la perdita della fattoria: *Non insueta gravis temptabunt padula fetas*, Verg. *ecl.* 1, 49. “Può sorgere il sospetto”, osserva Cucchiarelli, “che proprio la scarsa qualità del terreno abbia salvato i possedimenti di Titiro”. Tuttavia, per quanto ingenerosa, la campagna rappresenta uno “spazio dolce e riparato per il *senex* che sappia goderne”, A.Cucchiarelli, *op. cit.*, p. 157, n. 48.

59 Nella traduzione Heaney impiega un linguaggio moderno che al tempo stesso rende fedelmente il tono di Virgilio. “The translation is splendid”, dichiara Putnam, anche se non mostra l'amarezza dei versi originali, cfr. M.C.J.Putnam, *op. cit.*, p. 10. Heaney parla a questo proposito di “trasfusione”, termine coniato da Dryden per descrivere un processo di osmosi con cui uno scrittore “transfuses himself or his gifts or his voice into yours”, cfr. J.Dryden, *Preface concerning Ovid's Epistles*, p. 6. Disponibile sul sito <http://www.bartleby.com/204/207.html> (ultimo accesso: 23/10/2014).

spreading beech” (*ecl.* 1, 1) è degenerato in una eliotiana “waste land”. Il mondo va osservato da una prospettiva migliore, da una “road less travelled”⁶⁰ che assicuri la necessaria distanza temporale, spaziale e linguistica dal presente⁶¹. È la poesia ad offrire a Virgilio, e duemila anni dopo a Heaney, una possibilità di catarsi perché l'ambiente pastorale è sottoposto ad un rinnovamento continuo, la rigenerazione è una fase ineludibile del suo ciclo vitale⁶². Consentendo l'irrompere del mondo esterno nello spazio pastorale, Virgilio, e Heaney dopo di lui, dimostrano che le egloghe possono trasformarsi in un potente veicolo ideologico e politico⁶³. Esse hanno, riassume efficacemente

60 S.Heaney, “*Eclogues in Extremis*”, *op. cit.*, p. 4.

61 Con efficaci parole Heaney spiega quanto il distacco dall'*hic et nunc* sia indispensabile per l'artista che vive in un *milieu* ostile: “I am reminded of Stephen Dedalus's enigmatic declaration that the shortest way to Tara was via Holyhead, implying that departure from Ireland and inspection of the country from the outside was the surest way of getting to the core of Irish experience”, S.Heaney, *The Government of the Tongue*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1988, p. 40.

62 Nella prospettiva escatologica di Heaney, il rinnovamento passa attraverso l'acqua, un benefico diluvio di proporzioni regionali, nella valle del Bann. Nella concezione della “black pastoral”, la distanza dalla realtà presente implica anche la disillusione. Se la pastorale tradizionale vagheggia uno spazio altro, un'epoca primitiva -una *aetas aurea*-, la “black pastoral” sovverte il canone rappresentando la brutalità anti-idillica dell'Irlanda del passato. Citando dal romanzo *Angela's Ashes* di F.McCourt, Grene esemplifica la sua tesi e dimostra che gli irlandesi sono oggi abbastanza consapevoli da poter guardare con ironia alla presunta alterità pastorale del paese, cfr. N.Grene, “Black Pastoral: 1990s Images of Ireland”, in ed. M.Procházka, *After History*, Litteraria Pragensia, Prague 2006, pp. 243-255. Nel suo commovente *memoir* McCourt descrive l'infanzia trascorsa a Limerick con un'ombra di risentimento verso la madre che l'ha costretto a vivere in un luogo malsano e senza futuro: “when I look back on my childhood I wonder how I survived at all. It was, of course, a miserable childhood [...]. Worse than the ordinary miserable childhood is a miserable Irish childhood, and worse yet is the miserable Irish Catholic childhood [...] the poverty, the shiftless loquacious alcoholic father, the pious defeated mother moaning by the fire; pompous priests; bullying schoolmasters; the English [...]. The rain dampened the city [...]. It created a cacophony of hacking coughs, bronchial rattles, asthmatic wheezes, consumptive croaks”, cfr. F.McCourt, *Angela's Ashes*, Touchstone, New York 1996, p. 9. Diretta da Alan Parker nel 1999, la drammatica versione filmica del romanzo autobiografico di McCourt traduce fedelmente il senso di disillusione e sfiducia di molti irlandesi nella prima metà del XX secolo.

63 Politica, cultura e militarismo hanno sempre interagito dialetticamente nella storia irlandese. La letteratura dell'isola non è soltanto un *reservoir* di folclore, ma soprattutto un fulcro di energie recuperate dalle antiche tradizioni e potenziate da nuovi obiettivi. Aspre battaglie furono combattute in nome di libri. Si pensi al monaco Colm Cille che andò in esilio a Iona per riparare all'illecita appropriazione di un testo sacro, (cfr. cap. “La tradizione classica in Irlanda” n.32). Non solo. Al “fili” gaelico erano attribuiti poteri paradivini tali da intimidire governanti e re. Anche i “chieftains” più influenti li trattavano con circospezione perché si pensava potessero scagliare efficaci maledizioni contro i nemici, inclusi i nobili restii a diventarne i mecenati. Nell'antichità il lavoro del “fili”, cantastorie e archivista legale, si sovrapponeva a quello del giudice: entrambi si servivano delle parole e ne “manipolavano” il significato fino a modificare la realtà stessa. L'aforisma celtico “a poem should not mean but be” suggerisce che la poesia doveva rispondere a regole di coerenza interna piuttosto che riprodurre mimeticamente il reale. “Words have always been the last weapons of the disarmed”, osserva Foster, e l'elaborazione di un mondo interiore di fantasia è una strategia psicologica tipica dei paesi colonizzati. Questo spiega la ricchezza della produzione “fantasy” in Irlanda. I bardi erano percepiti come un pericolo dai colonizzatori non solo in quanto depositari di una tradizione culturale da sradicare, ma come figure di grande influenza politica, subalterni solo ai capi villaggio. Molto più tardi, nel 1916, molti uomini sacrificarono la vita emulando il mitico Cuchullain che combatté eroicamente contro gli invasori e difese fino alla morte il passaggio a nord, a loro noto tramite l'opera letteraria di Standish O'Grady, cfr. R.F.Foster, *The Oxford History of Ireland*, Oxford University Press, Oxford 1989, pp. 230-4. Nel mondo greco era il *mnémon* ad avere, al pari del “fili” gaelico, l'onere di immagazzinare nella sua mente tutto il sapere di un popolo senza archivi né documenti scritti. Se in Irlanda il “fili” doveva condividere la cultura memorizzata, valori, tradizioni intellettuali e spirituali con i popoli al di là dei confini, in Grecia questo compito era affidato agli aedi,

Martindale, “politicizzato” la pastorale, anche in chiave ambientalista⁶⁴.

I *tristia bella*, seppur non tema principale come nell'*Eneide* (*Arma virumque cano*), appaiono sullo sfondo di una narrazione poetica che assume qui la modalità del *lusus*, una sorta di gioco, una leggerezza elegante di cui Orazio riconobbe la peculiarità: “*molle atque facetum / Vergilio adnuerunt gaudentes rure Camenae*”⁶⁵.

Del resto ricerca della perfezione estetica e finalità politica non sono necessariamente antitetiche e il codice pastorale può essere “a vehicle of harmony” in cui si riconciliano due ordini di conoscenza, quello pratico e quello poetico, e dove “each form of knowledge redresses the other and [...] the frontier between them is there for crossing”⁶⁶. Heaney recupera così una forma da molti ritenuta esaurita proprio perché gli consente di individuare quella “frontiera”, il confine tra ricerca stilistica, impegno pubblico e coinvolgimento politico⁶⁷.

Dunque la tradizione pastorale si apre ad un'interpretazione metapoetica come metafora di un'esperienza artistica in grado di superare quello che Heaney definisce un “honesty test”, una prova di fedeltà al reale, *proxima veris*, secondo il *dictum* di Orazio⁶⁸. Responsabilità del poeta, e di

ispirati dalla dea Mnemosýne che simboleggia il “sapere condiviso”, cfr. J.P.Vernant, *La morte eroica nell'antica Grecia*, trad. italiana di S.Regazzoni, Il Nuovo Melangolo, Genova 2007, pp. 13-4. Heaney riconosce al poeta il ruolo di “archivista”, custode di un sapere che è suo compito tramandare e diffondere. Nulla può essere inventato *ex novo*, ogni componimento è invece “a ploughshare that turns time / Up and over”, S.Heaney, “Poet's Chair”, *The Spirit Level*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1996, p. 57.

64 Cfr. C.Martindale, *op. cit.*, p. 109. In una lettura “green” le egloghe sono celebrazioni della vita sana e rispettosa dell'ambiente e condannano lo scempio della natura da parte di una politica agricola industriale volta a moltiplicare i profitti a discapito della tutela ambientale.

65 Hor., *sat.*, 1.10, 44-45. Il *rus* appare invece *infacetum* a Catullo (22, 14). Riscattarlo da questa accusa è una delle sfide poetiche del giovane audace poeta mantovano.

66 S.Heaney, *The Redress of Poetry*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1995, p. 193; p. 203. La poesia offre una “glimpsed alternative”, una riparazione al male della società e “l'egloga bucolica, sostiene Nassi, è da duemila anni una sede fortemente predisposta a questa ammenda, ribadendo nelle sue più alte emergenze la propria qualità di poesia politica”, cfr. R.Nassi, *Attualizzazioni Novecentesche del Genere Bucolico. I Casi di Zanzotto e Heaney*, p. 27, testo esposto all'incontro “Antichi/Moderni” organizzato a Vicenza dalla “Scuola sulla fortuna dei classici” nel 2003, ora disponibile sul sito www.giugenna.com/wp-content/uploads/2011/01 (ultimo accesso: 14/01/2014).

67 La suddivisione medievale del potere in tre ambiti, *studium*, *imperium* e *sacerdotium*, riappare oggi nella problematicità delle dinamiche tra letteratura, realtà sociale e *Realpolitik*. La loro stretta correlazione è peraltro già iscritta nel termine *classicus*, da *classis*, che per etimologia definisce un cittadino appartenente alla prima classe, un contribuente di grandi sostanze.

68 Hor., *ars*, 338. Nel discorso tenuto all'Accademia di Stoccolma per il conferimento del premio Nobel Heaney afferma di aver abbandonato l'idea giovanile che la poesia debba essere necessariamente fedele al reale, “truth-oriented”. Crede piuttosto nella “sufficiency of that which is absolutely imagined”, una dimensione epifanica, visionaria dell'arte che non smentisce l'istinto originario per la verità, ma lo assorbe, rendendola “true to the world and to itself”. L'infanzia rappresenta una fase decisiva in quanto la poesia matura, quella immaginativa, “makes an

ogni artista, è osservare la realtà da ogni angolazione e “the moment you see a black side, your obligation is to look for a luminous side” alla maniera dei maestri greci. La vicenda spietata dell'esperienza umana, continua Heaney, deve essere messa sotto i riflettori “in a way that makes you [il lettore/ascoltatore] at the end very positive, full of courage, in a sense stronger”⁶⁹. Su queste basi il poeta delinea il compito della poesia, e della pastorale *in primis*, come l'arte che dalla catastrofe della storia deve salvare “at least two words [...]: justice and truth”. Può farlo se evita le illusioni idealistiche e le costruzioni artificiose, “things that are aspiring and cloudy”.

A differenza di Sartre che riteneva la poesia una forma inutile, apolitica e autoreferenziale, Heaney difende con vigore l'arte che “in times of rupture, transition or insecurity [...] can save the world”, l'unica che può fornire risposte adeguate alla ricerca “for the ritualized symbolic rendering of reality”⁷⁰. Nel nostro mondo “muddied and bloodied”, la poesia non è fine a se stessa finché rimane ancorata all'esperienza reale, immediata⁷¹.

Oltre alla ricerca di perfezione estetica ben altro è in gioco. La domanda che Shakespeare pone nel sonetto 65 è per Heaney ancora attuale: “How with this rage shall beauty hold a plea?”, dove per bellezza s'intende metonimicamente l'arte tutta. Quindici secoli dopo Virgilio, Shakespeare affronta la *vexata quaestio* che emerge ogni qualvolta l'arte è chiamata a resistere. Heaney ritiene che l'*egloga* 9 di Virgilio sia un esempio paradigmatico di “resistenza” tanto che decide di tradurla per intero nel 2001 per poi commentarla estesamente nel corso della conferenza già citata⁷².

order where we can at last grow up to that which we stored up as we grew”. L'*exemplum* emblematico di questa interazione tra forma e natura è “St Kevin and the Blackbird”. La parabola incarna quella che Heaney chiama “translation”, intesa come riutilizzo di una storia antica in un contesto moderno. Questa idea è alla base della poesia “classica” di Heaney, di uno sguardo volto al passato alla costante ricerca di miti e racconti senza tempo, S.Heaney, *Crediting Poetry*, Nobel Prize Address in Stockolm in 1995. http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1995/heaney-lecture.html (ultimo accesso: 21/04/2014). Il discorso è disponibile anche in versione audio sul sito <http://www.youtube.com/watch?v=P7KzfqL5qY> (ultimo accesso: 24/11/2014). A proposito del componimento “St Kevin and the Blackbird” si vedano il cap. “La tradizione classica in Irlanda”, n. 172 e il cap. “In difesa della poesia” n. 91.

69 S.Heaney, “Eclogues in extremis”, *op. cit.*, p. 4.

70 S.Kirney, “The Staying Power of Poetry. Interview with Seamus Heaney”, *Irish Literary Supplement* 27, 2007, p. 14.

71 S.Heaney, “Us as in Versus”, *op. cit.*, pp. 49-51.

72 Nell'intervista concessa a Carvalho Homem Heaney rivela un dettaglio che testimonia il suo legame personale con l'*egloga* nona. Afferma il poeta Licida con amarezza: ... *neque adhuc Vario videor nec dicere Cinna / digna, sed*

L'immagine dei conterranei di Virgilio, rassegnati a lasciare le loro fattorie ai nuovi occupanti, richiama alla memoria del poeta nord irlandese l'analogo destino dei suoi avi, cacciati dai “planters” inglesi e ridotti alla condizione di esuli in patria, “displaced” e “dispossessed”. La situazione è dunque “as realistic as it is literary” e capace di destare al tempo stesso “serious interest as well as giving serious pleasure”⁷³ come prescriveva Orazio: *aut prodesse volunt aut delectare poetae / aut simul et iucunda et idonea dicere vitae*⁷⁴. Heaney fa propria la norma oraziana e la traduce in alcuni versi “occasionalisti”: “This is how poems help us live. / They match the meshes in the sieve / Life puts us through; they take and give / Our proper measure / And prove themselves most transitive / When they give pleasure”⁷⁵. Esprime così una fede incrollabile nel potenziale della poesia, “[its] pleasure and surprise, its rightness and thereness, the way it is at one moment unforeseeable and at the next indispensable”⁷⁶. Il piacere cui allude il poeta è un'emozione di natura fisica e mentale, tanto profonda da poter aiutare il lettore ad acquisire una maggiore consapevolezza di sé, a liberare la coscienza dalle “collective pieties”⁷⁷ che lo limitano. Affinché ciò sia possibile è necessario che l'arte aderisca alla realtà storica. L'*incipit* dell'egloga 9 espone in maniera disincantata l'attuale condizione dei proprietari: “[...] *vivi pervenimus, advena nostri / [...] ut possessor agelli / diceret:*

argutos inter strepere anser olores (35-6). Anche Heaney durante gli anni universitari, insicuro delle proprie qualità, si sentì una “squawking goose among sweet throated swans”. Per questo pubblicò i primi componimenti con lo pseudonimo *Incertus*. Il termine testimonia “a kind of minimal literary self-referential quality in that translation”, R.Carvalho Homem, “On Elegies, Eclogues, Translations, Transfusions: an interview with Seamus Heaney”, *The European English Messenger* 10, 2001, p. 26. Inoltre l'egloga 9 è quella che più esplicitamente di ogni altra affronta il tema spinoso del rapporto tra poeta e potere. Temendo di non aver offerto che inutili evasioni idilliche, Heaney si interroga sulla funzione della poesia in una realtà politica densa di *scelera*. Prima di lui Orazio nel XVI epodo decide che l'unico gesto possibile di fronte all'infuriare delle guerre civili è la fuga alle isole fortunate; nell'epodo VII descrive lo *scelus [...] fraternae necis*, l'istinto fraticida che sconvolge Roma dopo l'uccisione di Remo. Lo scempio delle guerre intestine nell'agonia della repubblica romana ha molte affinità con le faide tra cattolici e protestanti in Ulster. Il tema del ruolo della poesia nella società è estesamente trattato nel capitolo “In difesa della poesia”.

73 P. Alpers, *What is Pastoral?*, *op. cit.*, p. 161.

74 Hor., *ars*, 333-4, ma vedi anche *ars*, 343 e 99-100 e Lucr., *de rerum natura* 1, 935 s.c., 4, 10 ss. È quello che Heaney definisce in diversi modi: “simple reader's delight”, “jouissance, the bliss beyond speech”, cfr. R.Carvalho Homem, “On Elegies, Eclogues, Translations, Transfusions”, *op. cit.*, p. 25; R.Brandes, “Seamus Heaney: An Interview”, *Salmagundi* 80, 1988, p. 8. Nella raccolta di saggi *Finders Keepers* Heaney ribadisce la convinzione che la poesia debba *in primis* ispirare piacere: “the good of literature and of music is in the thing itself and their first principle is [...] the grand elementary principle of pleasure”, S.Heaney, *Finders Keepers*, *op. cit.*, pp. 73-4.

75 S.Heaney, *The Redress of Poetry*, *op. cit.*, p. 37.

76 *Ibid.*, p.192.

77 R.Brandes, *op. cit.*, p. 8.

«*Haec mea sunt; veteres migrate coloni*». / *Nunc victi, tristes, quoniam Fors omnia versat, / hos illi [...] mittimus haedos*»⁷⁸.

Così nella traduzione di Heaney:

The things we have lived to see... The last thing
You could have imagined happening has happened.
An outsider lands and says he has the rights
To our bit of ground. 'Out, old hands', he says,

'This place is mine.' And these kid-goats in the creed-
Bad cess to him- these kids are his. All's changed⁷⁹.

Andreotti osserva che “qui Heaney traduttore sembra incrudelire il dialogo virgiliano tra Meri e Licida; il registro raggiunge qualche punta di brutalità in quanto sotto ribolle e preme -suscitata dall'antica ingiustizia toccata in sorte ai pastori del I secolo a. C.- la questione irlandese, i soprusi e le espropriazioni da parte degli inglesi a danno dei cattolici”⁸⁰. L'accostamento di *iam fracta cacumina* (v. 9), gli alberi dalle cime spezzate, con *nunc victi* (v. 5), i pastori ora sconfitti, conferma la simbiosi tra la campagna sofferente e i suoi abitanti. Omettendo i termini *victi* e *tristes*, Heaney sembra voler cancellare questo legame profondo e la capacità simpatetica degli elementi naturali che riflettono e amplificano la desolazione e il senso di privazione dei pastori.

Agli occhi di Heaney le bucoliche dell’“hedge-schoolmaster” Virgilio sono “entrancing little Crystal Palaces of poetry”⁸¹, resi solidi da perfette simmetrie interne e strutture equilibrate. Come

78 Verg., *ecl.* 9, 2-6.

79 S.Heaney, “Virgil: Eclogue IX”, *Electric Light, op. cit.*, p. 31. La silloge contiene quelli che Andreotti definisce “tre esercizi bucolici”: “Bann Valley Eclogue”, “Glanmore Eclogue” e la traduzione dell’*egloga* nona. Le ultime parole della strofa, “All's changed”, evocano come intertesto il *refrain* di “Easter 1916” “All changed, changed utterly”. Yeats si appella agli irlandesi affinché abbandonino l'atteggiamento di disillusa apatia e intraprendano la via del cambiamento, l'unica percorribile dopo la ribellione del 1916 e in ogni caso l'unica a poter restituire dignità ad un popolo umiliato. In “Easter 1916” Yeats trasforma i martiri della ribellione in eroi e il drammatico momento storico in monumento sul quale iscrive “I write it out in a verse - / MacDonagh and Mac Bride / And Connolly and Pearse”. La poesia ha dunque il potere di dettare il corso della storia o, almeno, di accompagnare i cambiamenti epocali, W.B.Yeats, “Easter 1916”, *op. cit.*, p. 152. Osservazioni puntuali sulla traduzione dell’*egloga* 9 si trovano in M.C.J.Putnam, *op. cit.*; C.Martindale, *op. cit.*; R.Nassi, *Attualizzazioni, op. cit.*; R.Andreotti, *Ritorni di fiamma, op. cit.*

80 R.Andreotti, *Ritorni di Fiamma, op. cit.*, p. 67.

81 R.Carvalho Homem, “On Elegies, Eclogues, Translations, Transfusions”, *op. cit.*, p. 26. L'immagine delle egloghe come palazzi di cristallo richiama alla memoria quella del vecchio salice cavo nel quale il giovanissimo Seamus amava intrufolarsi. Da questo minuscolo nido, centro di una realtà immaginaria, era solito scrutare il proprio cortile come attraverso un vetro: “I spent time in the throat of an old willow tree at the end of the farmyard. It was a hollow tree, with gnarled, spreading roots, a soft, perishing bark and a pithy inside. Its mouth was like the fat and

l'ingegnere dell'Inghilterra vittoriana, Virgilio era consapevole di creare una struttura artificiale, ma al tempo stesso orgoglioso della propria “extraordinary ability to contrive the transparent tegument”⁸² attraverso il quale si intravedono lo sconvolgimento della *stasis* e la brutalità delle confische ai danni di cittadini ridotti ad esuli nullatenenti. L'arte, continua Heaney, ci chiede di osservare la struttura di cristallo da ogni lato e da una certa distanza, “to regard it as both a revelation and an intervention, a *locus amoenus* where you can choose to remember or forget the legions or the locomotives, depending upon how much reality you are ready to accommodate or are accustomed to bear”⁸³. Il poeta pastorale non è tenuto a dimostrare di aver rispettato il “reality principle” purché autore e lettore condividano la consapevolezza che la creazione artistica è soltanto una rappresentazione “beautifully tinted” di una realtà drammatica o semplicemente sgradevole⁸⁴.

L'operazione di Heaney è definita da Andreotti “una specie di survoltaggio”, una “torsione” di Virgilio, “tradotto” in nord Irlanda attraverso la commistione tra elementi distintivi del genere (ruscelli, alberi, animali) e dettagli del *milieu* moderno irlandese (torbiere, armi). L'adattamento à *l'irlandaise* non si esaurisce in una semplice migrazione di oggetti dalla vecchia cornice bucolica. Abbiamo già affermato che la pastorale non è per Heaney un mero contenitore, così come Virgilio non rappresenta solo un analogo classico per affinità biografiche, spirituali e culturali.

Oltre alla rivisitazione, già realizzata da Virgilio rispetto all'idillio teocriteo, Heaney mira alla creazione di un nuovo modello letterario, di un codice poetico per una nuova interpretazione del mondo e della vita, al di là del microcosmo irlandese. Al tempo stesso Heaney intende sottrarsi alla *gravitas* del momento storico e dare vita ad una realtà altra che faccia da contrappeso a quella contingente. Il poeta la definisce una “counter-reality” fittizia ma nondimeno reale perché immaginata “within the gravitational pull of the actual” e perciò in grado di “balance out against the

solid opening of a horse's collar and once you squeezed in through it, you were at the heart of a different life, looking out on the familiar yard as if it were suddenly behind a pane of strangeness”, S.Heaney, *Preoccupations*, *op. cit.*, p. 18.

82 S.Heaney, “Eclogues in Extremis”, *op. cit.*, p. 7.

83 *Ibid.*, p. 7.

84 *Ibid.*, p. 6; S.Heaney, *Preoccupations*, *op. cit.*, p. 173.

historical situation”⁸⁵. Ogni componimento, pensa Heaney, scorre “parallelo” alla situazione storica con cui stabilisce un rapporto che può avere un effetto palliativo e rasserenante sul lettore/ascoltatore e allentare l'ansia del vivere⁸⁶. Una pastorale moderna deve tradurre il canone classico in una forma più “equable and bourgeois”, in cui il pastore di ascendenza teocritea e virgiliana “disappears to have his place taken by the Horatian farmer”⁸⁷, continuando però a rappresentare “a momentary and long-lasting salutary force”⁸⁸ anche in condizioni di instabilità politica.

Si è ritenuto utile chiarire che cosa Heaney intenda per “pastoral”, un termine che a suo giudizio “has been extended by usage until its original meaning has been largely eroded”⁸⁹ fino a diventare una galassia informe. È “pastorale”, scrive Heaney, un ambiente “beautified”, per lui circoscritto all'*angulus* di Glanmore, il cottage nei pressi di Dublino in cui si è rifugiato nel 1972. Per “rurale” il poeta intende invece “the unselfconscious face of raggle-taggle farmland”. Originariamente l'epiteto sottintendeva “pertaining to shepherds or their occupation” e ancora oggi un'opera di questo genere descrive “the life of shepherds [...], often in conventional manner”, in senso lato sono pastorali tutte le opere che trattano della vita campestre⁹⁰.

Così nel suo libro *Pastoral Forms and Attitudes*, Toliver afferma che non è tanto importante stabilire se un testo è bucolico, quanto scoprirvi innovazioni o trasgressioni, dunque “attitudes” piuttosto che vere e proprie forme, attraverso la lente del genere⁹¹. Su queste basi sarebbe sufficiente

85 S.Heaney, *The Redress of Poetry*, op. cit., pp. 3-4.

86 *Ibid.*, p. 121.

87 S.Heaney, *Preoccupations*, op. cit. p. 177. Il contadino oraziano, personaggio bucolico solo in senso lato, risponde all'esigenza di adeguare il genere alle nuove condizioni sociali e alle trasformazioni culturali del paese.

88 M.Tyler, *A Singing Contest. Conventions of Sound in the Poetry of Seamus Heaney*, Routledge, New York-London 2005, p. 14.

89 S.Heaney, *Preoccupations*, op. cit., p. 173.

90 *Ibid.*, p. 173. Roberto Nassi concorda con l'analisi di Heaney e sottolinea che in assenza di una stretta correlazione tra determinati temi -la vita agreste, il *locus amoenus*- e precise scelte formali -l'egloga, il registro linguistico medio, la modalità enunciativa drammatica- è improprio parlare di “genere”. Si tratta piuttosto di presenze e “lacerti rurali disseminati nelle opere moderne”, cfr. R.Nassi, op. cit., pp. 1-30.

91 Cfr. H.Toliver, *Pastoral Forms and Attitudes*, University of California Press, Berkeley 1974, p. VII. Orazio prescrive al poeta di partire da un modello e modificarlo imprimendogli impronte personali, *ars*, 128 ss. [*difficile est proprie communia dicere*;] *tuque / rectius Iliacum carmen deducis in actus / quam si proferres ignota indictaque primus. / publica materies private iuris erit, si / non circa vilem patulumque moraberis orbem / nec*

che un componimento proponesse un *milieu* agreste in toni melici perché l'etichetta potesse essere applicata.

Nei rispettivi saggi critici la Potts e Grene documentano la sopravvivenza e il successo di un genere ancora in grado di fornire non tanto una via di fuga da una realtà drammatica, bensì lo strumento ideale per indagarne la complessità, come indicarono Teocrito e Virgilio⁹². Grene dà rilievo alla peculiarità irlandese in questo ambito letterario: “Ireland, in its otherness on the edge of Europe, in its greenness and difference, has provided for the modern western world an equivalent of the ancient world's rural Arcadia”⁹³.

La ragione può trovarsi in alcuni salienti eventi storici. Tutte le opere a carattere pastorale scritte a partire dal XVII secolo affrontano, seppure in maniera indiretta, il tema della colonizzazione e delle inevitabili trasformazioni economiche che ne derivano, in primo luogo quelle indotte dall'industrializzazione. In seguito alla pervasiva diffusione delle “plantations” e al consolidamento del potere nelle mani dei “Protestant Ascendants”, il tessuto economico e sociale dell'isola subì mutamenti radicali. Gli “Enclosure Acts” approvati dal parlamento inglese tra il 1600 e il 1800, una mole complessiva di circa cinquemila provvedimenti relativi a sette milioni di acri, prevedevano la recinzione dei terreni comuni a favore di concessionari, soprattutto di origine inglese, che utilizzavano gli appezzamenti demaniali per la rotazione dei raccolti e per il pascolo, sottratti così agli abitanti del luogo. Il processo inarrestabile di modernizzazione alimentò d'altro canto la tendenza a rifugiarsi in un mondo idealizzato, un *el dorado* di primigenia innocenza dove gli antichi *mores* venivano rispettati.

verbo verbum curabis reddere fidus / interpres; cfr. *ars*, 240: *ex noto fictum carmen sequor*. Questa poetica dell'*aemulatio* è comune fino al Romanticismo.

92 Cfr. D.Potts, *Contemporary Irish Poetry and the Pastoral Tradition*, University of Missouri Press, 2011; N.Grene, “Black Pastoral”, *op. cit.*, pp. 243-255. A giudizio di Nassi questi studiosi si limitano ad esaminare le forme “deboli” del canone bucolico, inteso come atteggiamento piuttosto che come genere, mentre sottovalutano le testimonianze “forti” della sua sopravvivenza. Concordo con questa osservazione e aggiungo che le rivisitazioni di Heaney nascono dalla consapevole intenzione di recuperare l'originaria vitalità della poesia bucolica e di infonderle nuovo vigore. Per farlo il poeta “dialoga” con i classici, Teocrito e soprattutto Virgilio, nella convinzione che questo codice poetico sia storicamente flessibile e sempre suscettibile di trasformazioni, cfr. R.Nassi, *op. cit.*, p. 3.

93 N.Grene, “Black Pastoral”, *op. cit.*, p. 244.

Appartiene alla seconda metà del XVII secolo un componimento, ora noto come *Kerry Pastoral*, ma registrato al Trinity College di Dublino con il titolo *A Pastoral in imitation of The Firft Eclogue of Virgil*, di Murroghoh O'Connor of Aughanagrauriy (forse uno pseudonimo). Una dettagliata introduzione dell'editore fornisce una contestualizzazione storica dell'opera. Nel 1666 un "Act of Settlement" sottoscritto dal re Charles II concedeva un'estesa proprietà nella contea di Kerry al rettorato del Trinity College. L'operazione, "a patriotic and judicious proceeding"⁹⁴, era intesa, almeno ufficialmente, a incoraggiare e sostenere la diffusione degli studi letterari e scientifici. Alimentò tuttavia instabilità sociale e politica. Il territorio meridionale del Kerry, montuoso e impervio, si rivelò topograficamente favorevole ad azioni di guerriglia da parte di oppositori del regime inglese, compresi i contadini espropriati per legge delle fattorie che diventarono presto oggetto di ruberie, vandalismi e saccheggi. Esistono documenti che illustrano le violenze e le rapine subite dai protestanti di Killmare presentate invece dai responsabili come vendette giustificate dagli espropri decisi da Cromwell. Gli stessi ufficiali esattori erano tanto indigenti da essere indotti a rubare bestiame soprattutto nella contea di Kerry, dove anche i locali vivevano in ristrettezze. I "Rapparees", rapinatori in irlandese, figli di residenti che avevano a loro volta subito l'"Act of Settlement", si riappropriarono con la forza delle vecchie proprietà costringendo gli inglesi alla fuga. Dopo la sconfitta del Boyne gli abitanti dell'Ulster irlandese, troppo poveri anche per possedere una casa, si trasferirono nelle contee di Limerick, Clare e Kerry dove molti morirono di fame e di freddo, avendo "no other bed but the ridges of potatoe-gardens. Under the state of things described, this Pastoral was composed and circulated"⁹⁵: questa la situazione storica da cui nasce l'opera. I primi versi del canto amebeo, composto in distici a rima incatenata, sono preceduti dalla presentazione dei due personaggi, entrambi coloni irlandesi del College: Murroghoh e Owen. Il primo subì la confisca del potere, ma in seguito ne rientrò in

94 "Introduction", *The Kerry Pastoral*, p. VII, reprinted for the Percy Society nel 1843, oggi disponibile sul sito <https://archive.org/details/akerrypastorali00congoog> (ultimo accesso: 18/04/2014).

95 *Ibid.*, p. XI.

possesto grazie all'intercessione di gentiluomini influenti del college. Owen perse definitivamente la fattoria, attribuita invece ad un capitano della contea. Espropriato come il Melibeeo di Virgilio, Owen lamenta la propria condizione mentre Murroghoh-Titiro è all'apice del successo, “You top the world, as great a Monarch are”⁹⁶, e potrà cantare con la sua arpa, il flauto di Virgilio, le lodi del suo paese. Come quella di Titiro, anche la fattoria di Murroghoh presenta paludi e rocce che, pur limitando il terreno coltivabile, forniscono una recinzione naturale al bestiame. Owen dice Murroghoh tre volte felice, fortunato poiché potrà ora dedicarsi all'ozio, osservare il bestiame al pascolo e “speak Latin to the Stranger passing by”. Era allora consuetudine, commenta l'autore in nota, per i mandriani della contea di Kerry parlare latino⁹⁷. Prima di partire per cercare fortuna all'estero, Owen dovrà intonare un canto propiziatorio alla montagna di Curagh che, secondo l'antica tradizione celtica, protegge dalla sventura.

Lo studio della pastorale irlandese, diversamente da quella inglese, non può prescindere dalla considerazione di due fattori: la tradizione poetica gaelica e il fenomeno della colonizzazione con le inevitabili conseguenze sul rapporto con la terra, la lingua e il tessuto economico. Del resto la mitizzazione del patrimonio culturale perduto a causa della sottomissione ad un governo straniero caratterizza la pastorale di tutti i paesi colonizzati insieme alla protesta, più o meno esplicita, contro una condizione di dipendenza politica e culturale. Un esempio irlandese è il poema gaelico medievale *Buile Suibhne (Frenzy of Sweeney)*, tradotto da Heaney nel 1983 con il titolo *Sweeney Astray*⁹⁸, dove un anonimo descrive con una forte connotazione nostalgica il paesaggio dell'Irlanda

96 *The Kerry Pastoral, op. cit.*, p. 4.

97 *Ibid.*, p. 9.

98 Prima del contatto con i romani le divinità celtiche non erano antropomorfizzate, né idealizzate e adorate nei templi come *simulacra* della perfezione umana. “It was a presence in the oak-groves”, immanente nel mondo naturale, percepita, avvertita soltanto, non vista o venerata attraverso un'icona. I celti mantennero la tradizione druidica del “bosco sacro”. Anche per questo il monaco Patrizio non trovò templi in Irlanda, cfr. I. Finlay, *Celtic Art. An Introduction*, Faber & Faber, London 1973, p. 54; p. 70. Le divinità celtiche, “shrouded in the living matrices of stones and trees”, richiamano alla memoria di Heaney l'eroe leggendario Sweeney, un altro “wood-lover and tree-hugger, a picker of herbs and drinker from wells”. Secondo la tradizione il “petty king” Sweeney, colpito dalla maledizione di St. Ronan e trasformato in uccello, è costretto ad espiare il peccato di aver offeso Ronan vagando tra i boschi d'Irlanda per poi essere accolto dal vescovo Moling che trascrive la sua storia e i suoi componimenti. Il poema anonimo a lui dedicato nel XII secolo, “continuous with archaic lore”, contiene gli inni del re all'abbondanza della natura, “another testimony to the nimbus of the woods in the Celtic imagination”, cfr. S. Heaney,

pre-cristiana. Mentre l'Inghilterra evolve nel paese più industrializzato e urbanizzato d'Europa, l'Irlanda mantiene un'economia prevalentemente agricola e pastorale fino alla fine della seconda guerra mondiale⁹⁹. In questo contesto il genere bucolico si rivela il più idoneo alla definizione di un'identità distinta da quella inglese. Una questione, quella nazionale, che agli inizi del XX secolo diede origine al movimento revivalista, anche per contrastare il modello materialistico imposto da Londra. Dietro il richiamo a Cathleen ni Houlihan¹⁰⁰, la “mother-goddess” di un paese dall'*ethos* incontaminato, Yeats e i suoi epigoni celano un anelito indipendentistico di cui la poesia bucolica rappresenta il *medium* ideale. Non sarà dunque un caso che molti poeti irlandesi si siano cimentati in questo genere. In “The Lake Isle of Innisfree”, ad esempio, Yeats contrappone, anche per ragioni politiche, l'innocenza del *rus* irlandese alla spersonalizzazione della città: mentre Innisfree è “all a glimmer, and noon a purple glow”, a Londra i “pavements” sono “grey”¹⁰¹. E ancora in “The Song

Preoccupations, op. cit., pp. 186-7.

99 Con la sola eccezione dell'Ulster, prevaleva sull'isola un'agricoltura di mera sussistenza e il “landlord system” imposto dal governo inglese non fece che esacerbare le difficoltà preesistenti. Un sistema agricolo obsoleto legato ad un'economia non industrializzata fu messo a dura prova dall'aumento della popolazione che già intorno al 1845, prima della grande carestia, contava otto milioni di persone, cfr. R.F.Foster, op. cit., 164-9. Estyn Evans documenta il ritardo nel processo di modernizzazione delle tecniche agricole e il persistere della tradizione pastorale fino a tempi relativamente recenti. Agli occhi di un osservatore straniero, continua Estyn Evans, gli attrezzi agricoli in uso nelle fattorie e nei campi irlandesi, ormai introvabili in Gran Bretagna, possono a ragione essere definiti medievali. D'altro canto questa arretratezza, il cosiddetto “time-lag”, ha favorito la conservazione fino ai giorni nostri del folclore, cfr. E.Estyn Evans, op. cit., pp. 1-12. Heaney sottolinea con amarezza l'inarrestabile trasformazione della comunità rurale, snaturata dall'introduzione delle macchine agricole e dall'imposizione di colture intensive irrispettose dei cicli vitali. A questo si unisce il senso di colpa per essere stato il primo della famiglia a intraprendere una carriera diversa. In un'intervista del 2010 Heaney ammette sentimenti ambivalenti riguardo alla nuova rete stradale che, ad esempio, collega Dublino a Belfast: “I live with the contradictions”. Da un lato deplora il consumo di carburanti fossili, il catrame che deturpa il verde ma, al contempo, riconosce “there's something exhilarating and liberated about being on the road in contemporary Ireland”, Heaney in A.Carruth, “On Bog Lands and Digital Markets: Seamus Heaney's Recent Poetry”, *Pacific Coast Philology* 46, 2011, p. 234.

100 Cathleen, la Gea irlandese, dà il titolo ad un dramma scritto da W.B.Yeats nel 1902 in collaborazione con Lady Augusta Gregory. Il personaggio mitico incarna lo spirito irredentista e richiama i giovani al sacrificio anche della vita per la libertà del paese, “representing Ireland as a personified woman”. La mitologia del sacrificio estremo per la nazione è legata al concetto pagano della rigenerazione e alla tradizione cristiana del martirio. Parlando del suo interesse per i reperti archeologici dell'età del ferro e in particolare delle mummie di vittime sacrificali, Heaney riscontra un'affinità tra la civiltà irlandese e quella nordica. Entrambe prevedevano riti dedicati ad una “Mother Goddess, the goddess of the ground who needed new bridegrooms [...] in her sacred place, in the bog, to ensure the renewal and fertility of the territory”. I riti barbari del passato si ripropongono archetipicamente in Irlanda con i martiri politici “for that cause whose icon is Kathleen Ni Houlihan”, S.Heaney, *Preoccupations*, op. cit., p. 57. È questa fitta trama di miti, saghe, simbologie e rituali che collegano la cultura irlandese, presente e passata, alle civiltà nordiche e ai riti ancestrali degli antichi che ispira e “sostiene” la poesia di Heaney fin dagli esordi.

101 W.B.Yeats, “The Lake Isle of Innisfree”, op. cit., p. 31. La contrapposizione città-campagna, oltre che in qualche passo di Virgilio (ad es. *eccl.* 1, 19-24) è esplicita e programmatica in Hor., *sat.* 2, 6 con il famosissimo apologo del topo di città e del topo di campagna (ma confronta anche *carm.* 3, 29 e *epist.* 1, 10). La stessa dicotomia ispira “Making Strange” dove il poeta definisce la propria posizione “I stood between them”. I due estremi sono

of the Happy Shepherd” la *persona* del pastore, dal suo punto di osservazione privilegiato, realizza che lo spirito dell'uomo nella giungla materialistica moderna può nutrirsi solo della “Grey Truth”¹⁰², distraendosi con illusioni che testimoniano un ineluttabile declino spirituale. Quando Yeats lamenta che “The woods of Arcady are dead”, si riferisce ad un aspetto particolare della pastorale. Nella sua personale rivisitazione del genere, i pastori che levano i loro canti ad amici e amanti perduti saranno sostituiti dai “little people”, fate ed eroi del folclore locale. In questa operazione il nuovo mito avrà una diversa ambientazione, non un microcosmo fittizio, ma l'Irlanda occidentale dei pescatori e dei piccoli agricoltori. Enfatizzando il fascino che deriva da “the beauty of her [Ireland's] green fields and blue hills, the silver-glint of lake-waters and the gold of scented whins”¹⁰³, Yeats confessa il suo amore per l’ “isola di smeraldo” e al tempo stesso mette in guardia contro il rischio di omologazione all'Inghilterra con conseguente perdita delle peculiarità identitarie.

Diverso è il modello pastorale adottato da poeti di ascendenza contadina, i “native Irish insiders” che condividono le radici culturali dei contadini e hanno esperienza diretta delle attività, dei rituali e delle superstizioni ancora vive nelle piccole fattorie irlandesi. È di questa *humus* che Patrick Kavanagh si è nutrito nella contea Monaghan, a Inniskeen, dove visse i primi trent'anni come contadino, “the life of a small farmer's son [...], the life of fairs and football matches, of mass-going and dance-going. He shared his neighbours fundamental piety, their flyness, their brusque manners and their vigorous speech. [...] He bought and sold land and cattle and corn”¹⁰⁴. Kavanagh vive il conflitto interiore tra il suo io contadino, “parochial”, radicato nella terra pietrosa di Monaghan, e quello più raffinato che anela alle vette dell'arte.

Lasciata la “hedge-school” di Monaghan, si reca a Dublino dove cerca di essere accettato dall'*entourage* di artisti e intellettuali della capitale, probabilmente avvertendo lo stesso

rapresentati da un abitante della città, controllato e pungente, e da uno di campagna, impreparato all'incontro con uno sconosciuto, S.Heaney, “Making Strange”, *Station Island*, Farrar, Straus and Giroux, New York, p. 32.

102 W.B.Yeats, “The Song of the Happy Shepherd”, *op. cit.*, p. 3.

103 E.Estyn Evans, *op. cit.*, p. 1.

104 S.Heaney, *Preoccupations*, *op. cit.*, p. 137.

spaesamento che Heaney prova a Belfast: “I was like a child with his nose pressed to a sweetshop window, gazing from behind a barrier at the tempting mysteries beyond”¹⁰⁵. Uno dei primi componimenti di Kavanagh, “Inniskeen Road, July Evening”, mostra fin dal titolo l'amore del poeta per i luoghi nativi. Heaney osserva che i versi finali, “A road, a mile of kingdom, I am king / Of banks and stones and every blooming thing”, contengono una sorta di addio e mostrano la consapevolezza che il momento di comunione con il luogo sarà amplificato e perpetuato nella mente del poeta¹⁰⁶. A Dublino Kavanagh pubblica nel 1942 *The Great Hunger*, un controcanto rispetto alla visione idealizzata dell'*ethos* agreste da parte dei revivalisti. La sua lingua, osserva Heaney, è libera dalle “intonations typical of the Revival poets”, la sua immaginazione “has not been tutored 'to sweeten Ireland's wrong'” e il suo orecchio non è programmato per riprodurre in inglese “the lost music of verse in Irish”¹⁰⁷. I componimenti del primo Kavanagh celebrano in Monaghan “the placeless heaven”, simbolo della “community life” in cui il poeta riconosce le proprie origini affettive, “the definitive *locus* of the given world”¹⁰⁸. Gli orizzonti dei campi e delle colline, siano essi bui e deprimenti o luminosi e incoraggianti, sono percepiti, aggiunge Heaney, come confini della coscienza dell'artista. In una fase successiva il tono si fa più meditativo e gli scenari hanno perso la loro connotazione topografica per diventare proiezioni mentali, “transfigured images”¹⁰⁹. Agli inizi degli anni sessanta, quando Michael MacLaverty gli consiglia la lettura della raccolta di Kavanagh, Heaney si stupisce nel riconoscervi dettagli della vita rurale che riteneva

105 S.Heaney, *Finders Keepers*, op. cit., p. 150. Nel 1966 Heaney descrive Belfast come “essentially a country town” dove “the natural encroaches the urban [...] Several of the main buildings and High Street [...] are built over what is now an underground river”. Nomi come Falls Road, nel distretto cattolico, e Malone Road, nell'area residenziale protestante, sono traduzioni inglesi che non rispettano la connotazione “indicative of the former pastoral conditions” degli originali gaelici, rispettivamente “the road of the hedges” e “the plain of the lambs”. È un città provinciale che manca di autonomia. Nonostante alla fine del XVIII secolo Belfast si sia guadagnata l'appellativo di “Atene del nord” e abbia una sede parlamentare propria, lo stretto legame con Londra ha alimentato nei suoi cittadini un frustrante senso di dipendenza politica e culturale dall'Inghilterra, cfr. S.Heaney, “Out of London: Ulster's Troubles”, *New Statesman*, 1st July 1966, pp. 23-4.

106 S.Heaney, *Preoccupations*, op. cit., p. 117.

107 *Ibid.*, p. 115.

108 S.Heaney, *Finders Keepers*, op. cit., pp. 146-7.

109 *Ibid.*, p. 148.

inadatti a diventare soggetti poetici, “below or beyond books”¹¹⁰ e ammette di aver provato “a primitive delight in finding world become word”¹¹¹. Non solo i dettagli geografici, ma il lessico e l'atmosfera gli suonano famigliari per esperienza personale ma strani al tempo stesso perché comunemente percepiti come estranei alla poesia.

Heaney precisa di non voler affermare la superiorità del *rus* rispetto alla *polis*, né intende insinuare che un tipo di esperienza sia intrinsecamente più poetico dell'altro. La poesia bucolica irlandese non è una “derogation of literary responsibility”¹¹². Heaney apprezza la “artesian quality” di *The Great Hunger* in cui per la prima volta, dopo il poema gaelico *Midnight Court* scritto da Brian Merriman alla fine del XVIII secolo, “a hard buried life [...], a life denuded of 'folk' and picturesque elements”, diventa materia poetica. Kavanagh è disperatamente consapevole che la vita nella fattoria isolata immersa nel verde è scandita dal duro lavoro e i rari momenti di *otium* sono simili ad un letargo della mente, più consoni ad un’“elegia” che ad un'opera pastorale di intrattenimento¹¹³. Nonostante rifiuti l'idealizzazione della vita campestre¹¹⁴, Kavanagh attinge tuttavia profusamente dalla tradizione pastorale convenzionale.

Mentre lo “shepherd” di Yeats denuncia la fine dell'Arcadia e della “antique joy” che essa offre all'uomo in un mondo trasformato dalla “grey truth”, il “ploughman” di Kavanagh, pur nella fatica quotidiana, vive in totale comunione con la natura tranquilla e benevola che lo circonda infondendogli serenità, “I find a star – lovely art / In a dark sod / Joy that is timeless”¹¹⁵. Heaney descrive l'evoluzione poetica di Kavanagh da paesaggista *à la Millet* di una contea “with a thick and

110 S.Heaney, *Finders Keepers*, op. cit., p. 150.

111 S.Heaney, *The Government of the Tongue*, op. cit., p. 8.

112 S.Heaney, *Finders Keepers*, op. cit., p. 152.

113 Cfr. S.Heaney, *Preoccupations*, op. cit., pp. 115-130 e *Finders Keepers*, op. cit., pp. 146-157.

114 Il mito della campagna come *locus amoenus* immune da ogni contaminazione esterna non ha origini classiche, se per classico s'intende in questo caso la poesia bucolica di Virgilio. Risale invece alle rielaborazioni rinascimentali e romantiche del genere ed è da addebitare ad una mistificazione delle intenzioni del poeta mantovano. In realtà, come già affermato, al *fortunatus senex* Titiro Virgilio contrappone il povero pastore Melibee, vittima del potere politico, esiliato dai campi che gli davano sostentamento e serenità e ridotto ad “inner émigré”, esule in patria come Virgilio stesso duemila anni prima dello stesso Heaney.

115 W.B.Yeats, “The Song of the Happy Shepherd”, op. cit., p. 3 ; P.Kavanagh, “Ploughman”, *Selected Poems*, Penguin Modern Classics, London 2001, p. 4.

faithful pigment in which men rose from the puddled ground” a pittore d'*avantgarde* sospeso fra realtà e sogno, “afloat above his domain, airborne in the midst of his own dream place”¹¹⁶. Il tono del commento di Heaney tradisce la profonda affinità tra i due poeti irlandesi, nata dal rispetto della sacralità dell'*omphalós* e di quegli elementi salvifici che modernità e “progresso” minacciano di distruggere. Anche il poeta di Derry dimostra di apprezzare i *tempora acta*¹¹⁷ (“Talk about changed lives! Those were the days”, esclama Myles, il povero contadino di Glanmore), le radici che infondono senso di appartenenza: “we must set acts of faith in the past, in the region, in the blind energy of belonging”¹¹⁸. È proprio la fiducia nel passato che il pastore Licida mantiene (*ecl.* 9), nonostante la disperante disillusione del compagno Meri. “Our very music, our one consolation” non è del tutto perduta se le vecchie canzoni, “something I heard you singing”, potranno essere ricordate e riproposte nel presente. Così Heaney, come Virgilio nella *persona* di Licida, non si rassegna ai danni arrecati dal tempo e spera, ancora, che le poesie tramandate dai poeti antichi possano almeno *delectare* perché “when it's getting dark, / Singing shortens the road”. Il canto dà conforto e compensa le perdite subite, soddisfa il bisogno dell'uomo “to prefigure a past or prefigure a future”¹¹⁹. Non solo: il fardello della vita è più lieve se condiviso. Attraverso l'uso di una forma mutuata dal passato, “a shared inherited culture”¹²⁰, Heaney si propone di evocare il tipo di esperienza che il genere bucolico ha prodotto con Virgilio, assolvendo le già citate funzioni retoriche di *delectare*, *docere* e *movere*. In un'epoca turbolenta questi obiettivi non possono forse essere pienamente raggiunti, tuttavia una compensazione deriva dal “mode of community” che Heaney persegue tenacemente con la sua attività poetica ed educativa e che rappresenta l'unica possibile speranza.

116 S.Heaney, *Finders Keepers*, op. cit., p. 156.

117 Hor., *ars*, 173. La locuzione *laudator temporis acti* è oggi utilizzata per stigmatizzare un atteggiamento nostalgico e conservatore.

118 S.Heaney, “Lost Ulstermen”, *The Listener*, 26th april 1973, pp. 550.

119 S.Heaney, *The Redress of Poetry*, op. cit., p. 8. Cfr. anche *The Government of the Tongue* dove Heaney elogia il potere taumaturgico della poesia, l'unica attività umana in grado di dissolvere le differenze e disintossicare lo spirito, *The Government of the Tongue*, op. cit., pp. 121-2.

120 S.Heaney, *Preoccupations*, op. cit., p. 132.

Accanto alla poesia bucolica classica Heaney annovera come fonte d'ispirazione e modello formale altrettanto influente la ricca tradizione della poesia naturalistica celtica, in particolare per l'enfasi posta sull'armonia tra uomo e natura. Mentre le letterature vernacolari europee e le lingue native si estinguono con la progressiva diffusione della cultura egemonica latina, ai confini occidentali del vecchio continente gli irlandesi preservano l'identità gaelica nelle istituzioni educative e nella produzione poetica. Convertitisi al cristianesimo, i monaci studiano e imparano il latino per leggere i testi sacri. Diventano così gli unici depositari del sapere classico nell'impero d'occidente e, a partire dal VI secolo, danno vita ad un umanesimo, una “golden age” della civiltà irlandese con opere in poesia e in prosa che richiamarono l'attenzione del mondo intero. Fu allora che l'isola, l'unico luogo immune dalle turbolenze che agitavano gli altri paesi invasi da orde di barbari e sconvolti da guerre civili, “the last outpost of Eurasia”¹²¹, si trasformò in *seminarium* degli studi classici, il proto-tipo dell'*Arcadia* virgiliana.

È principalmente nella “nature poetry” e nel genere dei “dinnseanchas”¹²² che la poesia irlandese può competere con le letterature di ogni altro paese. Nessun popolo seppe celebrare i fenomeni naturali, dal più insignificante al più sublime, quanto gli antichi Celti d'Irlanda. Meyer allude a questa abilità quando scrive che le liriche medievali sono pari per potenza evocativa ai quadri degli impressionisti: “a succession of pictures and images which the poet, like an

121 E. Estyn Evans, *op. cit.*, p. 5.

122 Heaney definisce i “dinnseanchas” “poems and tales which relate the original meanings of place names and constitute a form of mythological etymology”. I visitatori occasionali possono ammirare le bellezze naturali dell'Irlanda sotto un profilo estetico, ma solo i conoscitori della cultura gaelica sono in grado di coglierne il “mode of communion with a something other than themselves”. Questi luoghi sono entrati a far parte dell'immaginario collettivo in quanto “instinct with the spirit of a poet and his poetry”. Al di là della fede religiosa e dell'appartenenza politica, gli irlandesi si identificano nei luoghi -e nei toponimi- che consolidano la loro consapevolezza di se stessi “as inhabitants not just of a geographical country but of a country of the mind”. Con la metafora del matrimonio il poeta esemplifica l'equilibrio fra topografia ed immaginazione: “this feeling, assenting, equable marriage between the geographical country and the country of the mind [...] constitutes the sense of place in its richest possible manifestation”. Ad Ardee, città della contea di Louth, è in parte ambientato *The Driving-off of Cows of Cooley*, (*Tain bo Cuailgne*), un poema epico medievale ricco di “dinnseanchas”. In lingua gaelica Ardee significa “fiordo di Ferdia” e fu esattamente in questo luogo che, secondo una leggenda dell’“Ulster cycle”, gli eroi Cuchullain e Ferdia, fratelli d'armi in giovinezza, combattevano ferocemente di giorno e si curavano reciprocamente le ferite di notte finché Cuchullain trafisse Ferdia con la sua spada magica, la “gae bolga” (“death spear”). Con la rievocazione di questo mito Heaney dimostra che il nome Ardee coniuga “the legendary and the local”, S. Heaney, *Preoccupations*, *op. cit.*, pp. 131-2.

impressionist, calls up before us by light and skilful touches”¹²³. Ciò che rimane dell'antica “nature poetry” e che la rende un patrimonio unico è, a giudizio di Heaney, la “sudden apprehension of the world as light, as illumination”¹²⁴, una consapevolezza che eleva lo spirito e induce serenità. È una poesia celebrativa ispirata ad uno stile di vita semplice e ascetico, in comunione solitaria con la natura e nel rispetto dei suoi cicli vitali. Le parole evocano “the tang and clarity of a pristine world”, un mondo rigoglioso come la pianura bucolica di Virgilio, ma in questo caso fitto di boschi selvaggi, sorgenti pure, pozzi sacri e laghi. Il poeta è uno scriba chino sul suo *scriptorium*, un monaco solo in una cella o un anacoreta partito da un monastero alla ricerca di assoluta solitudine tra le foreste, sulle montagne o su un'isola deserta. Come esemplificazione delle caratteristiche di questo filone poetico Heaney cita un componimento anonimo più tardo, del XV o XVI secolo, in cui il mitico Oisín, qui simbolo del *págus* irlandese, è contrapposto a san Patrizio, emblema della *disciplina* cristiana. L'eroe sfrenato amante della guerra e della caccia sfida il devoto missionario fedele ai precetti della chiesa, ma sarà costretto a lasciare la sua terra, non prima, però, di averne cantato la bellezza. Ne risulta un omaggio a Ben Bulbin che suona al tempo stesso come una *lamentatio* per l'esilio da un luogo amato. Per capire il significato profondo di questo inno dobbiamo ricordare la leggenda gaelica legata al nome e recuperare, insieme con i dati topografici, i significati simbolici ormai sedimentati. “The whole of the Irish landscape”, dichiara Heaney citando Montague, “is a manuscript which we have lost the skill to read”. Ben Bulbin è uno dei siti pittoreschi che inducono un piacere non meramente estetico quando la cultura che incarnano diventa “a mode of communion with a something other [...], a something to which we ourselves still feel we might belong”¹²⁵. L'immaginazione dei poeti ne ha immortalato la bellezza e il potere

123 K.Meyer, *Selections from Ancient Irish Poetry*, translated by Kuno Meyer, Constable & Company, London 1911, p. XII. Disponibile sul sito <https://archive.org/details/selectionsfroman00meyeuoft> (ultimo accesso: 27/07/2014).

124 S.Heaney, *Preoccupations*, op. cit., p. 189. Sebbene dichiarasse egli stesso di attingere dalla tradizione della “nature poetry” celtica, Heaney rifiuta l'etichetta di “neo-Georgian nature poet, quasi-dependent upon a vanishing rural culture” che l'establishment accademico gli aveva attribuito mistificando il suo radicamento nella terra d'origine, cfr. M.Cavanagh, “Seamus Heaney Returning”, *Journal of Modern Literature* 22, 1998, p. 123.

125 S.Heaney, *Preoccupations*, op. cit., p. 132.

evocativo, sollecitando la lettura del paesaggio come un complesso sistema di segni che rimanda alla tradizione antica e alimenta una benefica rigenerazione. In queste condizioni la poesia assume il valore di una soluzione simbolica di conflitti storici e individuali che Heaney riassume efficacemente in poche parole: “The poem is diagnostic, therapeutic and didactic all at once”¹²⁶. Esiste una relazione stretta fra genere poetico e situazione storica, perciò liquidare le liriche pastorali di ieri e di oggi come evasioni dall'attualità sarebbe, agli occhi di Heaney, una semplificazione inaccettabile. Il poeta moderno, nord irlandese in particolare, è dibattuto, come si diceva in *incipit*, tra impegno politico e necessità di trascendere la situazione contingente. La complessità del contesto, insieme allo sforzo per non esserne sopraffatto, induce Heaney a cercare una distanza “di sicurezza”, spaziale e temporale, che favorisca una visione prospettica. È questa la “historical remoteness”¹²⁷ che Heaney trova in Virgilio e in altri classici. Heaney la descrive come una luce diffusa, “a brightness from other days falls from the classical air, from the imagined weather of Virgil's Eclogues and from the actual skies above sites in the Peloponnese [...]. And some of this brightness casts its beams even farther north, to shine on the Bann Valley [...] or to turn a rented smallholding in Co. Wicklow at the end of the 20th century to the equivalent of a farm in the Mantuan contryside, confiscated and resettled on the eve of the first [millennium]”¹²⁸.

Basta questo a spiegare la presenza imponente dei classici nella silloge *Electric Light* del 2001, dai tre esercizi bucolici ispirati a Virgilio ai “Sonnets from Hellas” ambientati nella Grecia contemporanea¹²⁹. Con le rivisitazioni delle egloghe e dei motivi pastorali, Heaney mostra che la

126 S.Heaney, *Finders Keepers*, op. cit., p. 125.

127 *Ibid.*, p. 129.

128 S.Heaney, “Lux Perpetua”, *The Guardian*, 16th June 2001, articolo disponibile sul sito <http://www.theguardian.com/books/2001/jun/16/poetry.features> (ultimo accesso 20/07/2014).

129 *Electric Light* suggella il ritorno in grande stile del genere bucolico nella poesia moderna. Altre sillogi dove l'influenza classica di vario genere è massiccia sono *Seeing Things* del 1991 e *The Spirit Level* del 1996. Nella prima l'epigrafe “The Golden Bow” è una traduzione dei versi 98-148 dal libro 6 dell'*Eneide* in cui si racconta l'incontro dell'eroe con la Sibilla e la “conquista” del ramo d'oro. L'epilogo è invece la traduzione dei versi 82-129 dal Canto terzo dell'*Inferno* in cui Caronte rifiuta a Dante, unico vivente, il passaggio attraverso l'Acheronte. La parte centrale di *The Spirit Level* è occupata dalla lunga sequenza “Mycenae Lookout” in cui Heaney dà la propria voce alla sentinella dell'*Agamennone* di Eschilo. È proprio al poemetto da Eschilo che Heaney riserva nella raccolta l'ardua funzione di “livella dello spirito”.

natura ha il potere di ricondurre le fazioni belligeranti sul terreno della poesia, l'unico favorevole alla riconciliazione. Quelli che chiama i “secret nests”, l'albero cavo, le siepi, i covoni della fattoria di Mossbawn, rappresentano l'ambientazione ideale per la sua riappropriazione del genere. La sicurezza che questi luoghi infondono è però sempre temperata dall'osservazione della loro durezza a volte brutale e mal celata da un'armonia spesso solo apparente. Il “field work” della terra d'origine si trasforma nel “field of force” della poesia ed è su questo terreno che “poetic effort and labour” devono raggiungere un equilibrio¹³⁰. “L'esercizio stesso della scrittura”, osserva Bernardi Perini, “è per lui un succedaneo del lavoro dei campi, come il poeta affermava già nella chiusa della poesia che apre la sua prima silloge celebrando la stirpe contadina da cui è orgoglioso di discendere”¹³¹. “Poetry is secret and natural”, afferma il poeta, [...], [poems] come sometimes like bodies come out of a bog, almost complete”¹³². La terra d'Irlanda li custodisce come antiche reliquie, preziose quanto misteriose. Sostituendo la zappa con la penna, il poeta decide di “scavare” sotto la superficie pastorale per rivelarne gli elementi nascosti che alcuni studiosi hanno definito, forse non del tutto propriamente, anti-pastorali¹³³. Heaney è consapevole di dover trovare un equilibrio tra osservazione realistica e artificiosità, tra l'esigenza etica di aderenza alla realtà e quella estetica che impone la creazione di opere piacevoli, in grado di suscitare piacere nel lettore/ascoltatore.

Nel mondo di Heaney verità e bellezza a volte confliggono violentemente e Mossbawn non è un perfetto *locus amoenus*, il santuario è talvolta violato dall'intrusione dell'uomo moderno, un “avatar” del Satana della Genesi che introduce nel giardino elementi estranei e pericolosi, con le sembianze di rane rabbiose (“Death of a Naturalist”, nell'eponima raccolta), enormi ratti ciechi (“The Barn”), funghi grigi come topi (“Blackberry Picking”). I ricchi pascoli di Castledawson

130 W.Davis, “From Mossbawn to Moelibeus: Seamus Heaney's Ambivalent Pastoralism”, *Southwest Review* 92, 2007, p. 112. La poesia di Heaney celebra, insieme con “the intimate textures, noises, weathers, memories” della campagna di Derry, il fascino del “man-created world of language”, T.Flanagan, “The Poetry of Seamus Heaney”, in ed. H.Pearson, *Seamus Heaney: Poems and a Memoir*, Limited Editions Club, New York 1982, pp. ix, x.

131 G.Bernardi Perini, “Virgilianesimo di Seamus Heaney”, *Liburna* 5, 2012, p. 58.

132 S.Heaney, *Preoccupations*, op. cit., p. 34.

133 H.Hart, op. cit., p. 9. Heaney dichiara esplicitamente la sua propensione per la ricerca delle qualità nascoste di oggetti e fenomeni, “the underground side of things”, S.Heaney, *Preoccupations*, op. cit., p. 21.

confinano con aree paludose, “Those lush and definite fields gave way to scraggy marshland”, afferma il poeta e intorno alla tana di una talpa “there hung a field of dangerous force” abitato da creature demoniache “uncatalogued by any naturalist but none the less real”¹³⁴. Hart cita da *Preoccupations* e in particolare dalla descrizione del territorio intorno a Mossbawn per avvalorare la tesi del declino ineluttabile del mondo pastorale e del terrore che esso incute nel giovanissimo Heaney. In realtà il poeta non nasconde il “Franciscan love” per il suo *omphalós*, ne sottolinea anzi a più riprese il potere seduttivo, quasi magico quando afferma “this was the realm of bogeys” e ancora quando ammette che il fascino della palude è per lui tuttora irresistibile “to this day, green, wet corners, flooded wastes, soft rushy bottoms, any place with the invitation of watery ground and tundra vegetation, even glimpsed from a car or a train, possess an immediate and deeply peaceful attraction”¹³⁵. Per spiegare il *glamour* misterioso del luogo Heaney paragona il forte legame con la campagna dell’infanzia ad un fidanzamento, iniziato a suo dire quando, bambino, disobbedì ai genitori per tuffarsi in una palude di torba e fango e ne uscì “somehow initiated” e rinvigorito dal contatto fisico con la terra, la “Mother Goddess” d’Irlanda, in certo senso “imprinted with all the melodies and hieroglyphs” del luogo¹³⁶. Al di là della siepe del suo “nesting ground”, le mete sacre venerate dai connazionali alimentano l’immaginazione di Heaney e riaffiorano alla sua memoria come immagini di luce e di leggerezza che emana da siti quali Magherafelt, Grove Hill¹³⁷.

In questo capitolo mi propongo un approccio diverso rispetto ai molti studi che indagano l’influenza dello statuto bucolico sulla poetica di Heaney¹³⁸. Non mi soffermerò, come parrebbe ovvio, sulla prima silloge *Death of a Naturalist*, né sulla quarta, *Field Work* del 1979, già

134 S.Heaney, *Preoccupations*, op. cit., p. 18.

135 *Ibid.*, pp. 18-9. Le vacanze estive nella fattoria e nella torbiera di Toner, citata in “Digging”, sopravvivono nei ricordi come “the most idyllic of my life”, Heaney in D.O’Driscoll, op. cit., p. 25.

136 S.Heaney, *The Government of the Tongue*, op. cit., p. 163.

137 S.Heaney, *Preoccupations*, op. cit., p. 20.

138 Rispetto all’enorme quantità di monografie, articoli, recensioni, commenti, pochi sono ad oggi gli studi che si sono soffermati sul periodo precedente al 1966. Si vedano ad esempio: R.Buttel, *Seamus Heaney*, Associated University Presses, Cranbury NJ 1975; H.Hart, *Seamus Heaney: Poet of Contrary Progressions*, Syracuse University Press, Syracuse 1992; M.Parker, *Seamus Heaney: The Making of the Poet*, Macmillan, London 1993; M.Tyler, *A Singing Contest*, op. cit., Routledge, New York, London 2005; J.D.Hall, *Seamus Heaney’s Rhythmic Contract*, Palgrave Macmillan, London, New York 2009.

ampiamente esplorate dalla critica internazionale, ma su un componimento del 1959 pubblicato soltanto su una rivista universitaria e un altro edito nel 1982, anch'esso apparso una sola volta. Il percorso così delineato consente di seguire l'evoluzione della "craft" che il poeta iniziava ad affinare e che, come egli stesso dichiara, era già "settled" quando Faber & Faber pubblicò la silloge del 1966¹³⁹. Dal 1963, dopo gli anni alla Queen's, il giovane Seamus, frequentando assiduamente il laboratorio poetico denominato "The Group", sotto la guida illuminata del professor Hobsbaum, applica una metrica ispirata al culto del "well-made poem" in English writing in the late fifties and sixties". Con l'epiteto "well-made" Heaney intende un fraseggio ben bilanciato e isolato dalla realtà. Nel tentativo di sottrarsi a vincoli estetici convenzionali, il poeta rischia di creare opere politiche nel senso deteriore, schierate a favore di una parte¹⁴⁰. L'influenza inglese non esaurisce tuttavia la complessità della rete intertestuale che sostanzia anche le composizioni "immature", quei "very inept sort of poem[s]" che costituiscono tuttavia "my first attempts to speak, to make verse"¹⁴¹. Nel suo personale "advancement of learning", Heaney tenta di mediare tra fonti di epoche e provenienze diverse, "melodie" classiche, inglesi e irlandesi che devono interagire dialetticamente nel *locus* semiotico della poesia: "one by one I took all in"¹⁴². Quando infine una parte del suo temperamento

139 S.Heaney in J.Haffenden, "Meeting Seamus Heaney", *London Magazine* 19, 1979, p. 28. Con "craft" Heaney intende "what you can learn from other verse. Craft is the skill of making". È l'abilità che fa vincere al poeta le competizioni e può essere dispiegata anche senza coinvolgimenti personali o sentimentali. La sola "craft" consente di "mimare" la poesia vera, ma l'accesso al "pozzo" dell'ispirazione è inibito. La "technique", invece, non si esaurisce nel "poet's way with words, his management of metre, rhythm and verbal texture", ma coinvolge soprattutto "a definition of his stance towards life, a definition of his own reality. [...] E ancora: "it is that whole creative effort of the mind's and body's resources to bring the meaning of experience into the jurisdiction of form". Il personaggio che meglio incarna questa concezione di "tecnica" poetica è, a giudizio del poeta, il divinatore, colui che agisce come intermediario tra le risorse latenti della terra e i bisogni della comunità. Per i latini, ricorda Heaney, il poeta è infatti un *vates*, cfr. S.Heaney, *Finders Keepers*, op. cit., p. 20-1. Anche Orazio riconduce la perfezione di un'opera poetica alla sintesi di talento innato e maestria: *ego nec studium sine divite vena / ne rude quid prosit video ingenium: alterius sic / altera poscit opem res et coniurat amice*, ars, 409-11. La concezione oraziana è in netta opposizione all'idea di Platone che la poesia sia frutto soltanto di *ierón pneuma*, sacro spirito.

140 S.Heaney in "Unhappy and at Home. Interview with Seamus Heaney by Seamus Deane", *The Crane Bag* 1, 1977, pp. 61-3. "The Group" è un "aesthetic collision ground" che collega Belfast, Dublino e Londra. Negli anni successivi il Nord Irlanda stesso è percepito come una sorta di corridoio culturale nel quale interagiscono influenze inglesi, irlandesi ed europee, "Ulster is a limbo between two, or three, cultures", sostiene Longley, cfr. D.Johnston, "Violence in Seamus Heaney's Poetry" in ed. M.Campbell, *The Cambridge Companion to Contemporary Irish Poetry*, Cambridge University Press, Cambridge 2003, p. 107.

141 S.Heaney in "Unhappy and at Home. Interview with Seamus Heaney by Seamus Deane", op. cit., p. 61.

142 S.Heaney, "An Advancement of Learning", *Death of a Naturalist*, op. cit., p. 7.

prevale, “the private county Derry childhood part rather than the slightly aggravated young Catholic male part”, Heaney sente di avere l'*auctoritas* necessaria per dare un'impronta personale alla sua produzione.

Motivi “rurali”, così li definirebbe Heaney, sono presenti negli *iuvenilia*, i *pastiches* mai pubblicati in raccolta in cui il poeta non solo sperimenta uno stile proprio, una “voce” unica, ma cerca di forgiare il suo personale “pastoral myth”¹⁴³, il mito di un *el dorado* minacciato dalle *lacrimae rerum*. I “trial pieces” di *Incertus* non appartengono *de facto* al genere bucolico. Si tratta piuttosto di echi e suggestioni di impronta pastorale -quelli che Nassi descrive liricamente come “faville e frammenti luminosi disseminati lungo la [...] coda della cometa”¹⁴⁴.

Non sorprende che l'apprendistato del giovane aspirante poeta inizi con rievocazioni dell'infanzia nella fattoria di Mossbawn sul benefico abbrivo delle origini contadine. È il 1959 quando, a soli vent'anni, Heaney-*Incertus* pubblica sulle riviste studentesche della Queen's University di Belfast le prime “rural childhood images”¹⁴⁵ che non compaiono nella prima raccolta, né saranno recuperate nei successivi volumi di “collected poems”, quasi una *recusatio* da parte del poeta alla ricerca della sintesi tra “craft” e “technique”¹⁴⁶. Dalle esperienze giovanili, racchiuse nella “pool of memory”, l'artista attinge continuamente, anche a distanza di decenni, come ad una risorsa inesauribile, in un processo “of continual going back in to what you have, changing it and coming out changed”¹⁴⁷.

Di fronte all'obiezione di anacronismo e inadeguatezza di questa fonte rispetto ai gusti del pubblico moderno, Heaney reagisce con una paziente riflessione sulla funzione dell'arte poetica.

143 H.Hart, *op. cit.*, p. 13.

144 R.Nassi, *op. cit.*, p. 1.

145 R.Brandes, *op. cit.*, p. 19.

146 In una fase iniziale il *locus* d'origine appaga l'urgenza del neofita insicuro di ancorarsi a “a structure and a sustaining landscape”. Successivamente però si consolida l'esigenza di maggiore libertà, di apertura a ispirazioni di diversa matrice che Heaney riassume efficacemente nella volontà “to be open, unpredictably susceptible, lyrically opportunistic”, cfr. S.Heaney in “Unhappy and at Home. Interview with Seamus Heaney by Seamus Deane”, *op. cit.*, p. 66.

147 Heaney in R.Brandes, *op. cit.*, p. 19. In una intervista successiva Heaney conferma che il suo lavoro consiste nel “dig around the roots of memory and throw up some of the stuff that turned into images in the poem”, cfr. S.Heaney, “Sixth Sense, Seventh Heaven”, Lecture at Wolfson College Oxford, *The Dublin Review* 8, 2002.

Ogni componimento del periodo giovanile è riconducibile al ricordo di un'esperienza sensibile attraverso un'operazione “where childhood sensation gets abstracted into a sense of wonder”. L'aggettivo “abstracted” è qui inteso, ancora una volta, nel suo significato etimologico dal verbo latino composto *abstraho*: l'esperienza infantile viene “tirata fuori” dall'archivio individuale di ricordi -la già menzionata “pool of memory”- e “tradotta” in un nuovo contesto per provocare nel lettore/ascoltatore un senso di stupore. Heaney pensa che all'opera d'arte non si debba chiedere *in primis* di rispecchiare le condizioni di vita dell'uomo contemporaneo. Una lettura sociologica è lontana dalla visione del poeta nord irlandese che ribadisce con forza e in varie occasioni la propria fiducia nella validità senza tempo del materiale poetico legato alle radici rurali. Non è la qualità pittoresca o nostalgica a rendere quelle immagini “utterly useful”, il loro potere è legato all'abilità con cui l'artista riesce a coniugarle con l'esperienza adulta. Al pari delle fonti classiche, lontane da noi nel tempo e nello spazio, i ricordi consentono un distacco, “a bemused, abstracted distance” tra la dolce energia dell'*omphalós* e la consapevolezza matura che di ricordi si tratta, ed è proprio quella dolcezza malinconica che andiamo cercando nel passato.

Fugato dunque il dubbio che il recupero sia dettato dall'incapacità di adeguarsi al presente e di progettare un futuro, possiamo passare alla disamina di alcuni componimenti degli anni universitari. Cercheremo di dimostrare come questi testi contengano *in nuce*, sebbene in maniera parziale e imperfetta, la *quidditas* di Heaney, le doti orfiche che lo consacreranno erede di Yeats sulla scena internazionale.

Il *locus classicus* ancestrale è un palinsesto che Heaney si propone di decifrare per imprimergli la “‘coloratura’ of the inner lining of the self”¹⁴⁸. Paludi, siepi, pozzi e corsi d'acqua appartengono ad un *milieu* “fondamentalmente medievale, cattolico, ancora saldamente ancorato alle antiche radici cristiane”. È questa realtà storica, sospesa fra arcaismo e contemporaneità, che Heaney abbandona

148 S.Heaney in R.Brandes, *op. cit.*, p. 9. Anche le citazioni successive si riferiscono alle pagine 9 e 10 di questa intervista.

definitivamente nel 1972 per immergersi, prima in Irlanda, poi a Berkeley, Harvard e Oxford, nel “post-modernismo di fine 900”, in una “free gravity-less modernity”.

Con un'efficace metafora geometrica Heaney raffigura l'*omphalós* -Mossbawn e la pompa nel cortile retrostante- come il centro delle emozioni all'interno di un'ampia circonferenza intellettuale che collega diverse tradizioni culturali. In questa pluralità di influenze il poeta non rischia di perdere la propria identità se mantiene fede all'impegno “to rhyme his personal biography with the history of western civilization”.

L'origine etimologica del verbo “rhyme” rende più chiaro il significato delle parole di Heaney. Il latino medievale *rithmus* e il greco *rhuthmós* derivano dal verbo *réo*, scorro, e forse dal sostantivo *ryma*, flusso, corrente¹⁴⁹. Nella poetica di Heaney il concetto fondamentale del fluire rimanda da un lato ad una musicalità ordinata e dall'altro sottintende la combinazione di termini che l'artista “mette insieme” per finalità fonologiche e semantiche¹⁵⁰. Il sistema di suoni deve riprodurre “the music of what happens” e proporre una sincronia armoniosa pur nella tensione costante fra vita e “pure language”¹⁵¹.

La consapevolezza del “poetry's covenant with life” nasce “by a reverence for the word as the ratifying bond between the poet and the 'reader in posterity’”. Solo se sprigiona l'energia “released by linguistic fission and fusion”, se mostra “the buoyancy generated by cadence and tone and rhyme

149 Al tema del flusso, “sruth” in gaelico, Heaney dedica il componimento omonimo “Sruth”, un'altra “stepping stone” nell'evoluzione artistica dell'Orfeo d'Irlanda. Il poeta non traduce letteralmente il termine “sruth”, peraltro mai entrato a far parte del vocabolario inglese, ma cerca di renderlo fonicamente giocando sulle assonanze con “rush”, “truth”, “race” (“race” è termine polisemico che allude sia al popolo irlandese che alla rapidità della corrente). L'acqua è qui fonte fisica e linguistica cui il poeta ritorna per trarne l'energia necessaria ad affrontare le asperità della vita ed essere “fit for what comes”. La vitalità salvifica che scorre in “Sruth” si collega direttamente alla “water imagery” delle poesie d'esordio. Le connotazioni temporali, storiche e topografiche di questa parola anacronistica confermano la scioltezza dell'anglo-irlandese e celebrano questa caratteristica salutare della topografia nazionale. Singolare l'introduzione del termine “dishabills” che nasce dalla sovrapposizione di francese, inglese e gaelico, cfr. S.Heaney, “Sruth”, *Electric Light*, op. cit., p. 77.

150 Cfr. R.Brandes, op. cit., p. 10 e S.Heaney, *Crediting Poetry*, op. cit.

151 S.Heaney, “Current Unstated Assumptions about Poetry”, *Critical Inquiry* 7, 1981, p. 650. Questa poetica rimanda alle parole con le quali Coleridge esaltò le doti orfiche di Wordsworth: “it was the union of deep feeling with profound thought; the fine balance of truth in observing, with the imaginative faculty in modifying the objects observed”, S.T.Coleridge, *Biographia Literaria*, vol. I, IV, p. 55. È proprio il tentativo di equilibrare la verità dell'osservazione con la facoltà immaginativa per modificare la realtà osservata che definisce l'*ars* di Heaney: “Description is revelation”, S.Heaney, “Fosterage”, *North*, Faber & Faber, London 1975, p. 66.

and stanza”, la poesia può definirsi “entirely realised”¹⁵².

Non paiono invece “pienamente realizzati” i testi dello studente *Incertus* che un Heaney maturo lapidariamente ritiene essere esempi di “wobbling in verse [more] than dabbling in it”¹⁵³, un flusso quasi “virale” -Heaney parla di “chronic constipation” nell'editoriale di *Gorgon* del 1961 “The Seductive Muse”-, di sperimentazioni metriche e immagini sensuali evocative di luoghi e situazioni familiari.

Seppur turbato da eventi apocalittici e catastrofi ineluttabili, il *Lebenswelt* dell'infanzia, diventando soggetto poetico e “personal helicon”, si trasfigura e viene, se non pacificato, almeno ricondotto ad una forma di *equilibrium*, “a placeless heaven rather than a heavenly place”¹⁵⁴. Il “sacramental landscape”¹⁵⁵ della fattoria di Mossbawn appare in tutte le sue contraddizioni già nel 1959 in “Reaping in Heat”¹⁵⁶, una breve composizione che qui riproduco nell'originale dattiloscritto conservato presso gli archivi della Queen's University di Belfast. Nel rispetto della tecnica mimetica che Heaney teorizza già nel 1963, il componimento si apre con la rievocazione, ricca di dettagli concreti, di un'immagine rurale familiare.

152 Cfr. S.Heaney, *Crediting Poetry*, op. cit.

153 Heaney in D.O'Driscoll, op. cit., p. 55. Un decennio più tardi Heaney traccia il suo “portrait of the artist as a young man” definendo ancora i primi esperimenti “Dabbling in verses till they have become / A life”, S.Heaney, “The Ministry of Fear”, *North*, op. cit., p. 58.

154 S.Heaney in R.Brandes, op. cit., p. 21; S.Heaney, *Finders Keepers*, op. cit., p. 147.

155 S.Heaney, *Preoccupations*, op. cit., p. 135.

156 S.Heaney, “Reaping in Heat”, *Q* 17, 1959, p. 27. Nell'intervista con O'Driscoll Heaney ricorda le “hayfield scenes” di un componimento giovanile dal titolo “Harvest Heat”. Non viene successivamente specificato se alludesse a “Reaping in Heat”, né sono state rinvenute altre menzioni di “Harvest Heat”, D.O'Driscoll, op. cit., p. 38. Oltre a influenze classiche, sono rintracciabili echi della poesia pastorale di Milton: “To hear the lark begin his flight, / And the mower whets his scythe, / And every shepherd tells his tale”, J.Milton, *L'Allegro*, vv. 66-7.

REAPING IN HEAT

Hushed

And lulled

Lay the field, under a high-sky sun.

Pushed

And pulled

Came the rasp of steel on stone,

For, slashing the drowsiness,

the mower was whetting his scythe . . .

And the sycamores heaved a sleepless sigh.

Close hills

Shimmered

Liquidly, fascinating the mower,

Lark's trills

Shimmered

*Down the thin burnt air. Lower
and deeper and cooler sinks now*

*The sycamores shade, and naked sheaves
Are whitening on the empty stubble.*

I primi due versi presentano i verbi “hushed” e “lulled” abbinati per affinità grammaticale, fonica e semantica. “Hushed” e “lulled”, qui in funzione aggettivale, connotano la campagna silenziosa e tranquilla sotto il sole di mezzogiorno. L'allitterazione interna della laterale liquida /l/ in “lulled” sottolinea la condizione di torpore del campo che, indotto al silenzio da un simbolico “hush”, quasi “cullato” dal ritmico rollio di una melodiosa ninna nanna, si abbandona al piacere di un momento di riposante *otium* bucolico come un bambino tra le braccia della madre.

Alla prima coppia di verbi fa da contrappunto, per allitterazione, un secondo abbinamento verbale, quello di “pushed” e “pulled” ai versi 4 e 5. Mentre “hushed” e “lulled” evocano un benefico intervento tranquillizzante -di natura umana o divina- sulla campagna forse “agitata” da qualche attività nelle prime ore del mattino, “pushed” e “pulled” annunciano, seppur indirettamente, la presenza dell'uomo. Sulle coppie di verbi che aprono “Reaping in Heat” Heaney si sofferma

qualche anno più tardi in “The Ministry of Fear”, commentando le prestazioni giovanili: “I tried to write about the sycamores / And innovated a South Derry rhyme / With *hushed* and *lulled* full chimes for *pushed* and *pulled*”¹⁵⁷.

Nella ricerca di un difficile equilibrio tra fedeltà al “patto ritmico” con il lettore¹⁵⁸ e la sostanziale “groundedness” della sua poetica, *Incertus* decide di comunicare attraverso scelte metriche che non si limitano all'utilizzo di convenzioni stilistiche, di schemi più o meno riusciti di suoni e ritmo. Si intravedono già infatti in forma embrionale e forse naïve, strategie formali intese a mediare fra poeta e pubblico, fra estetica e idee.

I versi che contengono le due coppie di verbi sembrano a Heaney non ancora simili ai “polished sod[s]” della prima raccolta dove egli assimila metaforicamente le composizioni alle zolle rivoltate dall'aratore, il ritmo pare “incertus”, il terreno della sua arte non ben coltivato come sarà solo molto più tardi, nel 1979, quando potrà liricamente affermare: “my lea is deeply tilled”¹⁵⁹. Sono, per lui, piuttosto esempi dei “curt cuts”¹⁶⁰ di un giovane poeta-zappatore che confessa la propria inadeguatezza rispetto ai grandi maestri del passato, il padre e il nonno, imbattibili nell'arte dell'agricoltura, ma anche Virgilio e Yeats, geni ineguagliati. La scelta del termine “curt” non è casuale se si considera la passione, forse venata di nostalgia, per l'etimologia. Dal latino *curtus*, “curt” indica versi troncati, non semplicemente brevi, bensì quasi brutalmente mozzati al pari delle zolle spezzate con movimenti risoluti e precisi dagli avi e come le frasi essenziali ed efficaci

157 S.Heaney, “The Ministry of Fear”, *North*, op. cit., p. 58.

158 J.Randall, “From the Archive: An Interview with Seamus Heaney”, *Ploughshares* 18, 1979, p. 187. Per spiegare l'uso di versi brevi o lunghi, Heaney sottolinea la necessità di una sorta di implicito “contratto” con il pubblico in quanto le scelte metriche non sono mai esclusivamente stilistiche, ma riflettono le intenzioni comunicative, la volontà di avere una voce più o meno pubblica: “The shortness of a line constricts, in a sense, the breadth of your movement. Of course, a formal decision is never strictly formal, I mean it's to do with some impulsive thing, some instinctive sense of the pitch you want to make. And with *North* and *Wintering Out* I was burrowing inwards, and those thin small quatrain poems, they're kind of drills or augers for turning in and they are narrow and long and deep. Well, after those poems I wanted to turn out, to go out, and I wanted to pitch the voice out; it was at once formal but also emotional, a return to an opener voice and to a more—I don't want to say public—but a more social voice. And the rhythmic contract of meter and iambic pentameter and long line implies audience”, *ibid.*, p. 175.

159 S.Heaney, “Glanmore Sonnet I”, *Field Work*, op. cit., p. 25

160 S.Heaney, “Digging”, *Death of a Naturalist*, op. cit., p. 2.

dell'oratoria ciceroniana *-curta sententia; curta sentiunt*¹⁶¹. Con la ridondanza della locuzione “*curt cuts*”, l'apprendista-poeta sottolinea la consapevole rinuncia, in “Reaping in Heat” e in altri testi degli anni universitari, ai “controlled line-length and steady rhythms” della lirica inglese tradizionale¹⁶².

Il verso intermedio, “lay the field, under a high-sky sun”, dà una collocazione spazio-temporale allo scenario iniziale e configura un paesaggio della memoria ricco di dettagli visivi e uditivi con l'assonanza nel composto “high-sky” e l'allitterazione della sibilante in “sky” e “sun”¹⁶³. Al suono dolce delle liquide in “lulled” e “lay” (vv. 2 e 3), segue l'asprezza della fricativa in “rasp”, “steel” e “stone” al verso 6. Il primo dei tre monosillabi riproduce in chiave onomatopeica il rumore stridente del metallo sulla pietra, uno stridìo che interrompe il silenzio. La ripetizione della fricativa alveolare /s/ abbinata alla plosiva /t/ conferma la contiguità semantica e fonica dei due termini.

Entrambi descrivono materiali duri, freddi, inanimati, in contrasto con la naturalità del campo e del sole. È soprattutto in effetti sonori come questi che si realizza la corrispondenza mimetica tra parole e significati.

Con “steel” e “stone” la presenza dell'uomo, anticipata dai verbi “pushed” e “pulled”, acquista maggiore concretezza seppur solo attraverso un'immagine dal forte impatto uditivo. La densità dei verbi nei versi 4, 5 e 6, con “pushed”, “pulled”, “came”, tutti in posizione enfatica in *incipit*, come quelli dei tre versi precedenti, contribuisce alla ricca *texture* linguistica che contraddistingue anche

161 Cic., *fin.* 4, 36; *or.* 168.

162 J.D.Hall, *Seamus Heaney's Rhythmic Contract*, *op. cit.*, p. 25.

163 Gli elementi naturali che popolano “Reaping in Heat” sono quelli convenzionali della poesia bucolica. Sotto il sole di mezzogiorno, più consono al riposo che all'operosità, chiede Licida a Simichida: “dove te ne vai / a mezzogiorno, quando tra le spine / dorme anche la lucertola e le allodole / tra le tombe non fanno pazzi voli?”, Teoc., *id.* 7, 21-23. Conviene evitare le ore più calde, consiglia Milone ai trebbiatori, “fuggite il sonno del meriggio: / a quell'ora soprattutto dallo stelo si separa il grano. / Cominciate a mietere quando si sveglia l'allodola, / e finite quando va a dormire, ma smettete nell'ora più calda”, *id.* 10, 48-51, trad. italiana a cura di B.M.Palumbo Stracca. In quest'ora è meglio fare silenzio per non destare il collerico dio Pan, Teocrito, *id.* 1, 15-18. Allo stesso modo un pastore latino, Coridone, piange sul suo amore non corrisposto: *Nunc etiam pecudes umbras et frigora captant, / nunc virides etiam occultant spineta lacertos; / [...] at mecum raucis, tua dum vestigia lustris, / sole sub ardenti resonant arbusta cicadis*, Verg., *ecl.* 2, 9-13. In “Reaping in Heat”, facendo lavorare il suo mietitore nonostante l'aria torrida, *Incertus* trasgredisce apertamente il canone bucolico che vede i pastori intrattenersi a vicenda intonando canti amebai al riparo dalla calura sotto alberi frondosi. Qui l'allodola dell'Irlanda moderna accompagna l'uomo con il suo canto. Si veda, a proposito dell'allodola, anche la nota 190.

gli *juvenilia*¹⁶⁴.

La causa dello stridore che ha turbato l'assolata campagna "squarciandone" il sonno è esplicitata ai versi 7 e 8: il mietitore, "mower"¹⁶⁵, stava affilando la sua falce. Il verbo onomatopeico "slash"¹⁶⁶ (v. 7), con le fricative /s/, alveolare, e /ʃ/, post-alveolare, riproduce il sibilo di una lama che sfregia l'aria e rafforza la violenza brutale che il verbo "whet" e il sostantivo "mower" confermano. Inoltre sia "slash" che "whet" compaiono in aspetto durativo a sottolineare l'operosità del contadino in quel particolare momento della giornata. L'attività dell'uomo si svolge infatti nell'ora più impietosa, il mezzogiorno, sotto il sole allo zenith, in coincidenza con una pausa del mondo naturale: la campagna immobile, immersa nel silenzio, l'erba "cullata" da un gradevole rollio. All'*otium* del *rus* fa da contrappunto l'attività dell'agricoltore che, sfidando la calura e incurante dell'equilibrio che sta turbando, continua nel faticoso lavoro¹⁶⁷. Al pari di altri "farmers

164Cfr. H.Vendler, *Seamus Heaney*, Harvard University Press, Cambridge 1998, p. 9.

165 Il significato del sostantivo "mower" ha subito, attraverso i secoli, un'evoluzione dettata da mutamenti linguistici ed economici. Mentre dal XIV al XIX secolo è l'"agent noun", dal 1852 indica l'oggetto meccanico, cfr. <http://dictionary.reference.com/browse/mower> (ultimo accesso: 20/09/2014). La figura quasi mitica del "mower" riappare in due raccolte successive: in *Seeing Things* dove parla con spiccato accento di Derry: "Go tell your father I have mowed it clean as a new sixpence", "Man and Boy", *op. cit.*, p. 17 e in *The Spirit Level* dove in una similitudine lirica i lavoratori divengono suonatori di arpa che ritmicamente, con ampi, armoniosi movimenti, avvicinano e allontanano da sé lo strumento: "where scythes once hung all night in alder trees / and mowers played down scherzos on the blades, / Their arms like harpists' arms, one drawing towards, / One sweeping the bright rim of the extreme", "The Sharping Stone", *op. cit.*, p. 72. In quest'ultimo componimento confluiscono i diversi filoni letterari e linguistici che hanno contribuito alla formazione del poeta: inglese, irlandese e classico. La capacità di mediare si connota dunque come la peculiarità della produzione matura quando il poeta, superata l'incertezza iniziale, (evidente anche nell'uso dello pseudonimo *Incertus*), i sensi di colpa e le trappole di certo "binary thinking", si apre alla "world culture", cfr. S.Heaney, "Further Language", *Studies in the Literary Imagination* 30, 1997, p. 8. La figura del mietitore compare in Virgilio (*ecl.* 3, 42) dove Menalca descrive i personaggi dipinti sulle due tazze di legno oggetto della contesa canora. Il parallelo fra attrezzi, armi e strumenti musicali fa la sua comparsa nella letteratura occidentale nella sublime similitudine che equipara la forza ed eleganza gestuale dell'eroe Odisseo ai movimenti di un artista: "come un uomo, che è esperto della cetra e del canto, / senza fatica tende le corde sui bischeri nuovi, / fissando ai due estremi il budello ben torto di pecora, / così senza sforzo tese il grande arco, Odisseo", *Odissea* 21, 406-9 (trad. R.Calzecchi Onesti). Così nella traduzione di R.Lattimore: "But the man skilled in all ways of contending, / satisfied by the great bow's look and heft, / like a musician, like a harper, when / with quiet hand upon his instrument / he draws between his thumb and forefinger / a sweet new string upon a peg", vv. 1185-1190. Disponibile sul sito <https://archive.org/details/odysseyhomer12homegoog> (ultimo accesso: 21/10/2014).

166 Con la stessa connotazione di violenza il verbo "slash" riappare in "The Grauballe Man". Qui Heaney descrive i resti di un uomo mummificato che la torbiera ha conservato consegnando all'osservatore una testimonianza dell'efferatezza umana: "his slashed throat [...] slashed and dumped", S.Heaney, "The Grauballe Man", *North, op. cit.*, pp. 28-9.

167 Le attività agricole sono legate ai cicli naturali del sole e delle stagioni, come ricorda Menalca osservando la scena scolpita su una tazza di legno: *tempora quae messor, quae curvus arator haberet*, Verg., *ecl.* 3, 42.

and clayworkers and fishermen and duck shooters”¹⁶⁸, il “mower” è nella visione di Heaney un *genius loci*, un “avatar” degli abitanti preistorici che tanto ammaliano il poeta.

Opportuna qui una breve riflessione sul valore del termine “scythe”. Ho più volte ribadito quanto Heaney sia orgoglioso di provenire da una stirpe di contadini, gente dura, taciturna, adusa a logoranti ritmi di lavoro anche in condizioni ostili¹⁶⁹. Sono queste radici antropologiche e culturali che il poeta rievoca con trasporto, riproponendo spesso l'atmosfera dell'infanzia nel microcosmo rurale di Mossbawn. Castledawson e Toome non rappresentano tuttavia un *eden* incorrotto, ma “haven[s] of imagination”¹⁷⁰, un *habitat* naturale potente, talvolta aggressivo, sempre imperfetto “whose small imperfect limits would keep breaking”¹⁷¹. Questo *milieu* è non soltanto familiare: con i suoi “bastions of clay and mush”¹⁷² costituisce la fonte primaria di un patrimonio ricchissimo di sensazioni, suoni, emozioni che trova il suo pieno compimento nella poesia lirica solo grazie alla “craft”, l'abilità linguistica dell'autore. È un istinto antropologico quasi commemorativo a ispirare al giovane *Incertus* la celebrazione di una pratica agricola obsoleta ma non del tutto superata nelle piccole fattorie di un'Irlanda rurale ancora arcaica.

L'uso della falce a mano persiste per lungo tempo, spiega Estyn Evans, nei piccoli appezzamenti dove le macchine a motore avrebbero difficoltà di manovra¹⁷³. In “Reaping in Heat” Heaney celebra indirettamente il duro lavoro degli “scythesmen”, simboli di un mondo di tradizioni rurali medievali ai limiti della magia¹⁷⁴, ma persistenti nelle fattorie isolate del territorio irlandese.

168 S.Heaney, “Place, Pastness, Poems: A Triptych”, *Salmagundi* 68/69, 1986, p. 37.

169 Oltre a documentare le modalità di stipula dei contratti nelle tradizionali fiere del bestiame, Estyn Evans delinea alcune peculiarità caratteriali degli allevatori irlandesi: “bargains are sealed in tight lipped silence”, E. Estyn Evans, *op. cit.*, p. 260. Sono tratti, questi, che Heaney riconosce nel padre, anch'egli allevatore e commerciante di bestiame.

170 S.Heaney, “Place, Pastness, Poems: A Triptych”, *op. cit.*, p. 40.

171 S.Heaney, “Poem”, *Death of a Naturalist*, *op. cit.*, p. 35.

172 *Ibid.*, p. 35

173 Cfr. E. Estyn Evans, *op. cit.*, p. 155.

174 Continua Estyn Evans: “one suspects that conservatism was rooted in magic. [...] Both scythe and sickle are personal possessions and their luck is personal: they are loaned with reluctance. When a sickle is borrowed it should not be passed directly from hand to hand but thrown on the ground and then picked up. This belief, which applies to all pointed objects, may be explained by the danger of handling a sharp tool, for bad luck is often related to bad practice”, E. Estyn Evans, *op. cit.*, p. 157. Il termine riappare in un componimento più tardo insieme ad altri attrezzi che popolano il cottage di Glanmore, nuovo *locus amoenus*, come nell'infanzia popolavano Mossbawn,

Sono proprio gli ampi, abili movimenti dell'affilatura, con le sue implicazioni di potenziale violenza, a possedere un fascino che l'apprendista poeta subisce e rinnova qui per l'“audience in posterity”. Una destrezza altra mostra *Incertus* rispetto ai suoi avi che invece potrebbero riconoscersi nell'accurato, documentale resoconto di Estyn Evans: “There was a special charm used in sharpening. The sanded scytheboard [...] has now given way to the artificial stone, though hones of natural stone, including the fossilized wood of Lough Neagh, are used locally”¹⁷⁵. Il verso 6 allude all'uso di un “whetstone”, un oggetto familiare che Heaney ricorda di aver osservato con “archeological tremor” quando da bambino scopre un cassetto di vecchi utensili: “broken whetstones [...] the worn down grains of the whetstone [...] suggested that these objects were living some kind of afterlife”¹⁷⁶. Questi cimeli non sono semplicemente arcaici. Simboli di un “living but obliterated past”, essi nascondono misteri quasi indecifrabili, “dormant energies” percepite dapprima attraverso i sensi e successivamente rivissute come “an atmosphere, a smell almost, a quality of feeling. It brought you out of yourself and close to yourself at once”. L'immaginazione trascende l'esperienza sensibile e la trasfigura nell'epifanica scoperta di uno spazio interiore¹⁷⁷. Nei versi di “Reaping in Heat” risuona la ritualità di gesti quotidiani cui il poeta

“when the whole world was a farm that eked and crowed”, S.Heaney, “Glanmore Revisited”, “The Cot”, *Seeing Things*, op. cit., p. 34. Anche in Virgilio la falce è connotata negativamente: *mala vitis incidere falce novellas*. Qui Menalca si riferisce all'azione “maligna” dell'attrezzo sulle viti novelle, Verg., ecl. 3, 11.

175 E. Estyn Evans, op. cit., p. 156. Il tema dell'affilatura riappare in “The Sharping Stone”, *The Spirit Level*, op. cit., pp. 70-72. La pietra è però trasfigurata in un “baton of black light”, un cimelio da abbandonare sulla riva di un fiume affinché possa dare testimonianza di un tempo lontano in cui i mietitori affilavano a mano le lame delle falci.

176 S.Heaney, “Place, Pastness, Poems: A Triptych”, op. cit., p. 32. Da vero archeologo del linguaggio Heaney recupera un'accezione obsoleta del termine “grains”, da intendersi qui come lama di un'arma, cfr. OED <http://www.oed.com/view/Entry/80509?rskey=ME01uY&result=2#eid> (ultimo accesso: 15/11/2014). Anche per Orazio i vocaboli del passato sono destinati a godere di nuova vita: *multa renascentur quae iam cecidere cadentque / quae nunc sunt in honore vocabula, si volet usus, ars*, 70-1. Al pari degli elementi naturali, le parole “invecchiano” e “muoiono” per essere sostituite dalle nuove: *verborum vetus interit aetas, / et iuvenum ritu florent modo nata vigentque, ars*, 61-2.

177 S.Heaney, “Place, Pastness, Poems: A Triptych”, op. cit., p. 32. Heaney è un amante dei reperti archeologici che risalgono all'era mesolitica: “flint flakes, flint spears and arrowheads were found in abundance at New Ferry on the River Bann during the drainage of the river in the early part of the century”. Osservare le vestigia del passato equivale ad essere trasportati “into a redemptive mood of openness and readiness”, attraversare il confine che separa “instinctive apprehension from artistic experience”. Per Heaney “pastness is [...] enabling”, *ibid.*, pp. 37-8. Gli attrezzi agricoli del passato sono parte del patrimonio di ricordi che il poeta classifica come “timeless”. La sensazione di leggerezza che avverte non è che la proiezione della “freedom from gravity” già sperimentata in un'epoca lontana nella fattoria paterna, M.Cavanagh, “Seamus Heaney Returning”, *Journal of Modern Literature* 22, 1998, p. 119.

ha assistito con ammirazione e che ora può descrivere dall'interno, “from inside [...] as though he were still living in the archaic culture he describes”¹⁷⁸. All'effetto cacofonico del verso 6 segue una raffica di termini solidali, “slashing”, “mower”, “whetting” e “scythe” (vv. 7 e 8): tutti relativi al campo semantico del tagliare. Nel frattempo i sicomori, altro elemento naturale antropomorfizzato, “risvegliati” dal torpore del mezzogiorno, emettono un sospiro insonne¹⁷⁹. La scabrosità dei suoni, confermata dall'allitterazione della /s/ al verso 9, corrisponde alla brusca interruzione della *beatitudo* di cui il lavoratore, “mower”, è responsabile. Spicca qui l’“heavily accented consonantal noise” di un accento, quello nord irlandese, definito da Heaney stesso “clicking tongue”¹⁸⁰, una lingua gutturale scandita da suoni consonantici aspri piuttosto che da vocali arrotondate¹⁸¹.

Durante gli anni universitari *Incertus*, ancora alla ricerca di un proprio timbro poetico, si affida alle cadenze “energetic, angular, hard-edged”¹⁸² del dialetto nativo, quello che meglio può tradurre il suo *Erlebnis*.

Altri agganci topografici concreti all'*habitat* familiare nel verso 9 confermano l'interesse della cultura locale e botanica anche da parte del primo Heaney. Sono infatti soprattutto sicomori e faggi a delimitare le fattorie e a fornire ombra agli armenti (v. 17) anche negli “open fields”. Il sicomoro, osserva Estyn Evans, è apprezzato per il “dense foliage [that] gives protection from the winds and from the prying eyes of neighbours”¹⁸³. Il sicomoro, come del resto ogni altro elemento naturale, ha in Irlanda una connotazione paradivina. Una leggenda del XVI secolo attribuisce al sicomoro il

178 H.Vendler, *Seamus Heaney*, op. cit., p. 18.

179 I sicomori, elementi distintivi della flora irlandese, ritornano in componimenti più tardi: “vowels and ideas bandied free as the seed-pots blowing off our sycamores”, S.Heaney, “The Ministry of Fear”, *North*, op. cit., p. 58 e “looking straight ahead / Out the window at sycamore trees leafing / And unleafing”, S.Heaney, “Field of Vision”, *Seeing Things*, op. cit., p. 4. E ancora “The sycamore speaks in sycamore from darkness”, “At bay, at one, at work, at risk and sure. / Covert and pad. Oak, bay and sycamore”, S.Heaney, “The Flight Path”, *The Spirit Level*, op. cit., pp. 27- 28. Nell'ultima raccolta: “the roof / Pattered with quick leaves off the sycamore”, S.Heaney, “Had I not been awake”, *Human Chain*, ed. italiana, trad. L.Gueneri, Mondadori, Milano 2011, p. 6. I sicomori rimandano sempre al “nesting ground” protettivo della fattoria e del *milieu* familiare cui il poeta, prima studente al St. Columb's College, poi artista acclamato, pensa con immutato affetto.

180 S.Heaney, “Follower”, *Death of a Naturalist*, op. cit., p. 12.

181 S.Heaney, *Preoccupations*, op. cit., pp. 44-45.

182 *Ibid.*, p. 45.

183 E.Estyn Evans, op. cit., p. 111. Anche nelle zone costiere questo albero è diffuso per la sua resistenza alle forti raffiche dal mare, cfr. *ibid.*, p. 112.

potere di proteggere il latte prodotto nelle fattorie da presenze soprannaturali che ne minacciano l'integrità. Non si tratta di un albero autoctono se, come pare, i coloni lo importarono dall'Europa meridionale per utilizzarne il legno nel “dry-coopering, that is the manufacture of provision casks and butter firkins, and the sycamore is an excellent wood for turnery”¹⁸⁴.

Il micro-habitat del giovane Seamus, con frassini, olmi, fonti e pozzi sacri rimanda alle ambientazioni cantate da Teocrito, Virgilio e venerate dai Celti¹⁸⁵. La natura sembra poter resistere opponendo con arcaica tenacia ai tentativi di corruzione e interferenza dell'uomo un ritmo eracliteo che si ripete uguale dalla preistoria. In “Reaping in Heat” gli elementi, tutti antropomorfizzati, reagiscono all'intrusione del contadino scuotendosi mollemente dall'*otium* indotto dalla calura: i sicomori sospirano, il cinguettio dell'allodola “brilla” e le vicine colline scintillano “liquidly” con “shimmer” in anafora (vv. 10, 11, 12). I versi 10-14 replicano la struttura dei versi 1-6: due versi brevi intervallati da uno lungo a creare un ritmo per così dire regolare. L'avverbio “liquidly” indica simultaneità: nella “perfected vision” di Heaney la terra, l'aria e gli elementi che le animano, piante e uccelli sono percepiti sincronicamente e le immagini inscritte nella memoria fotografica del poeta producono un incantevole effetto sinestetico.

L'etimologia dell'avverbio “liquidly”, qui insolitamente abbinato alle colline, ci riconduce al latino: *liquidus* (all'origine chiaro, limpido) evoca uno stato di tranquillità ed è proprio la condizione irenica della natura ad essere sottolineata in antitesi al gesto violento e rumoroso dell'uomo. Il mietitore, tuttavia, non è insensibile al *glamour* della campagna, pare anzi incantato dal brillio dei campi e dalle presenze sensuali che partecipano all'unisono alla scena in un corale risveglio simpatetico. Nell'aria torrida e rarefatta del mezzogiorno anche il canto dell'allodola crea, al pari delle colline, l'effetto ottico di un baluginio tremolante. In una visione distorta e quasi

184 E. Estyn Evans, *op. cit.*, p. 112.

185 Mentre in Teocrito, *id.* 1, 66-71 Tirsi chiede alle muse delle sacre acque dell'Acì dove fossero mentre Dafni soffriva, in Virgilio Melibee invidia a Tiro la possibilità di rimanere al fresco nella sua tenuta: *inter flumina nota et fontes sacros*, Verg., *ecl.* 1, 51-52.

allucinatoria, un elemento naturale, “close hills”, è assimilato ad un essere animato, “lark”¹⁸⁶, anche grazie alla rima baciata “hills”/“trills”.

Tra le righe si intravede *Incertus*, impegnato in un rapporto dialettico costante con il suo ambiente d'origine, anche attraverso la fitta trama di azioni e sensazioni che il componimento intesse. Simbolicamente il mietitore rappresenta “the poet's recognition of the immemorial nature of work done in the family farm”¹⁸⁷ che l'apprendista-poeta intende perpetuare con le sue parole.

Al pari degli altri lavoratori che appaiono nei componimenti naturalistici d'esordio (“The Thatcher”, “Churning Day”, “Blackberry Picking”¹⁸⁸), il falciatore non ha un'identità precisa. Allo stesso modo il poeta sceglie di mantenere l'anonimato e di firmarsi *Incertus*, evitando così la facile sovrapposizione tra *persona* poetica e biografica.

Del resto “Reaping in Heat”, una “vignette” alla Brueghel, immortalata in una sorta di *tableau vivant* esperienze comuni a tutti i giovani cresciuti in una fattoria irlandese povera dove perdurano rituali arcaici e gli uomini svolgono manualmente con fatica le attività quotidiane secondo una liturgia atavica.

Al lettore del 1959 non è ancora dato sapere se il giovane universitario proseguirà la tradizione agricola familiare che già definisce il suo orizzonte spirituale anche più della formazione accademica. La Vendler, amica personale degli Heaney, racconta la carriera dell'artista come il progressivo abbandono del *Lebenswelt* a favore della scena letteraria internazionale¹⁸⁹. È in effetti innegabile che leggerne l'opera come espressione di una cultura provinciale rischia di distorcere il significato delle scelte formali e contenutistiche, oltre a non cogliere l'essenza del linguaggio come

186 Rievocando la propria infanzia Heaney afferma che ogni uomo pensa a quell'epoca come “somehow in the middle of a space that is separate and a little sorrowing”. Alla perplessità dell'intervistatore Heaney replica spiegando che, letteralmente, “it's about seeing myself in a field when I was small, looking up and listening to a lark”. Le allodole, continua il poeta, erano numerose ovunque in Irlanda e, pur non avendone la piena consapevolezza, “your romantic soul responded to all that ardency”. Uno dei primi componimenti apprezzati da Heaney era dedicato proprio all'allodola. “The poem to the skylark (scritto da Day Lewis) [...] reminded me of how wide open I had always been to what the poem calls 'heaven's noon-wide reaches’”, Heaney in D. O'Driscoll, *op. cit.*, p. 31.

187 H.Vendler, *op. cit.*, p. 13.

188 Anche nelle Bucoliche di Virgilio sono menzionati vari mestieri connessi all'agricoltura: *frondator*, *ecl.* 1, 57, *messor*, *arator*, *ecl.* 3, 42.

189 H.Vendler, *The Music of What Happens*, Harvard University Press, Cambridge 1989, p. 149.

elemento cardine di tutto l'*opus*. Se da un lato Heaney si apre gradualmente agli influssi letterari europei e americani, dall'altro ogni contatto viene filtrato attraverso le affiliazioni locali. Già negli anni precedenti la laurea, il poeta, operando una scelta consapevole, si sottrae al condizionamento della poesia inglese e della cultura britannica per valorizzare il “lore” irlandese e il dialetto dell'Ulster¹⁹⁰. L'analisi dei componimenti antecedenti la prima silloge (1966) mostra la volontà di ispirarsi liberamente a tradizioni poetiche diverse e solo apparentemente inconciliabili.

Quella che alcuni studiosi hanno stigmatizzato come “roughness” nasce piuttosto dal rispetto delle regole stilistiche inerenti la poesia gaelica medievale. È infatti durante il quinto anno al St. Columb's che Heaney apprende, grazie alla lettura dell'opera di Daniel Corkery “The Hidden Ireland”, le forme dell'arte gaelica. Il “pathos of the scenario” lo coinvolge in tal misura da indurlo a ritenersi “an heir to the Irish speakers in the cabins, one of Eoghan Ruadh Ó Suilleabháin's and Aodhagán Ó Rathaille's audience in posterity”¹⁹¹. Solo qualche anno più tardi il poeta si allontana dal metro gaelico, il “deibidhe”¹⁹², verso di sette sillabe, dai generi e dalla fonetica dei toponimi gaelici (“dinnseanchas”) perchè “he came increasingly to see in them a kind of moral imperative that [...] he wants to feel free to resist”¹⁹³. L'acquisizione di “theoretical baggage” non ha su di lui alcuna “regulatory force” quando inizia a comporre. L'ispirazione poetica nasce invece come una sorta di flusso che deve scorrere “in your limbs and joints” e solo in un secondo momento viene

190 Alla fine degli anni cinquanta il *syllabus* della Queen's, e di ogni altra istituzione scolastica dell'Ulster, prevedeva solo autori inglesi, i docenti erano inglesi, la cultura irlandese non rientrava nel *curriculum*. Heaney denuncia l'anglocentrismo dell'istruzione e più in generale l'atmosfera coloniale quando ricorda l'unico riferimento ad un autore irlandese come “a short account of Yeats's early poetry given by Professor Peter Butter, and that consisted of a slightly negative lecture about the dreaminess of Yeats's early style”, cfr. S.Heaney, “Further Language”, *op. cit.*, p. 7. Al dipartimento di inglese della Queen's la scelta dei testi obbligatori “remained true to the traditional English university syllabus”. In un'intervista il professor Butter ammise che il contesto universitario era probabilmente parso al giovane Heaney “very much non-Irish”, cfr. N.Eskestad, “Negotiating the Canon: Regionality and the Impact of Education in Seamus Heaney's Poetry”, *Ariel* 29, 1998, p. 9.

191 Heaney in D.O'Driscoll, *op. cit.*, p. 41.

192 Il “deibidhe” prevede la rima di un monosillabo con un disillabo nel caso in cui quest'ultimo sia accentato sulla sillaba non in rima. Alcuni esempi tratti da *Sweeney Astray* sono “hand”/“command”, “decree”/“be”, S.Heaney, *Sweeney Astray* 6, Faber & Faber, London 1984, pp. 4-5. Qui Heaney respinge la tradizionale metrica inglese per riappropriarsi delle forme convenzionali gaeliche. Per approfondimenti si veda C.McCarthy, *Seamus Heaney and Medieval Poetry*, Brewer, Cambridge 2008.

193 B.O'Donoghue, *Seamus Heaney and the Language of Poetry*, Harvester Wheatsheaf, Hemel Hempstead, 1994, pp. 18-19; cfr. anche D.J.Hall, “Rhyme in Seamus Heaney's Group Poems”, *ANQ* 17, 2004, pp. 55-60.

sottoposto ad un consapevole, misurato “process of squaring [the] experiential fact with the cultural and political pieties I grew up with”¹⁹⁴.

Torniamo alla parte conclusiva di “Reaping in Heat”.

Lower
and deeper and cooler sinks now
The sycamores shade and naked sheaves
Are whitening on the empty stubble.

L'ultima terzina si concatena ai versi precedenti attraverso l'*enjambement* e l'anomala collocazione della prima parola, “Lower”, alla fine del verso 15. La dimensione temporale è mutata. Se i primi quindici versi illustrano una scena quotidiana in un passato imprecisato, quasi atemporale, il componimento si chiude con uno sguardo ravvicinato agli effetti nel presente di un'attività conclusa. L'avverbio “now” (v. 16), insieme con i verbi coniugati in forma personale “sinks” (v. 16) e “are whitening” (v. 18), spostano l'attenzione per far confluire il passato in un eterno presente e “incorporate[s] his past into his present”¹⁹⁵. Terminata la mietitura¹⁹⁶, i covoni

194 Heaney in D.O'Driscoll, *op. cit.*, p. 41.

195 H.Vendler, *Seamus Heaney, op. cit.*, p. 9.

196 Nel folclore irlandese la mietitura rappresenta, racconta Estyn Evans, un momento di festa e di commozione. La famiglia si riunisce vestita nei suoi abiti migliori e segue il padre armato di falce fino al campo. Tagliato il primo fascio, il grano viene immediatamente essiccato sul fuoco, macinato e bollito per preparare la colazione dei mietitori. “This ceremonial breakfast undoubtedly preserves archaic practices”. Un famoso detto dell'Ulster recita “A bad shearer always gets a big rig and a blunt hook”, a sottolineare quanto la reputazione di un contadino dipenda dall'affilatura dell'utensile e dalla destrezza con cui riesce a mantenere una linea retta. Il termine antico “shearing” per “reaping” indica che il raccolto deve essere tagliato basso come la lana di una pecora nella tosatura. Una stoppia molta corta è infatti motivo di orgoglio. “Low and clean, cut it down to the living earth! Down with the head and up with the tail”: queste sono le istruzioni fornite ai braccianti nella regione dei “Glens of Antrim”. Come in tutte le attività rurali condotte con metodi tradizionali, “music and magic to ease the labour were part of the scene”. Si dice che se i mietitori tagliano cantando ritmicamente, i colpi risultano più rapidi e precisi. Una credenza popolare riferisce, inoltre, che la punta di ogni stelo di grano è vuota perchè le fate dei campi se ne nutrono. Un'altra narra che il mietitore più fortunato è quello che lavora portando un bambino sulla schiena. Questo gesto propiziatorio doveva essere noto alla famiglia Heaney se il padre era solito arare caricandosi il giovane Seamus sulle spalle: “Sometimes he rode me on his back, / Dipping and rising to his plod”, S.Heaney, “Follower”, *Death of a Naturalist*, *op. cit.*, p. 12. Anche intorno al covone esistono numerose leggende popolari, riconducibili forse alle sue sembianze umane. Un incantesimo, ad esempio, consiste nel conficcare spilli nelle giunture degli steli. Dopodichè viene allestita una veglia funebre seguita dalla sepoltura che annulla il maleficio. L'ultimo fascio di grano rimasto in piedi, “cailleach” in gaelico, viene attorcigliato a forma di treccia per poi essere lanciato in aria e tagliato al volo. Segue un grido di trionfo. Il termine “cailleach” proviene dall'antico gaelico “caillech”, velato, forma aggettivale di “caille”, velo, a sua volta derivato dal latino *pallium* (si veda il cap. “Il rito della sepoltura tra Grecia classica e Irlanda moderna n. 70). Alcune chiese della contea di Armagh sono decorate, ricorda Estyn Evans, con vecchi nodi o fiocchi di paglia, gli “harvest knots”, simboli pagani che la religione cattolica ha tollerato, cfr. E.Estyn Evans, *op. cit.*, pp. 160-3. Heaney intitola un componimento all'antica consuetudine contadina dell'intreccio di fili di grano. Qui il poeta offre un'immagine nostalgica del padre silenziosamente intento a questa pratica. Il fiocco subisce poi una metamorfosi: da oggetto tangibile a metafisico *trait-d'union* tra presente e passato, “As you plaited the harvest

vengono lasciati ad essiccare sulla nuda stoppia, un processo naturale rimarcato dall'utilizzo del verbo "white" in aspetto durativo. L'inversione sintattica ai versi 15, 16 e 17 dà enfasi ai comparativi bisillabici "lower", "deeper", "cooler" (rima interna) che precedono soggetto, "the sycamores shade", e verbo, "sinks" (alliterazione della consonante /s/). Nel tardo pomeriggio di un'estate che volge alla fine le ombre si fanno più lunghe e la temperatura più fresca: il ciclo vitale, rigenerativo della natura non si arresta, si ripete identico come ogni giorno da tempo immemorabile, del tutto indifferente alla presenza dell'uomo e alle sue necessità¹⁹⁷.

Nelle analisi dei pochissimi studiosi che l'hanno preso in considerazione¹⁹⁸, "Reaping in Heat" viene sommariamente liquidato come un esercizio nel "free verse" di origine anglosassone, con una forte presenza di sonorità aspre alternate a cadenze più eufonistiche ("close hills", "shimmered") e a termini onomatopeici che rendono più fluido il ritmo.

Alcuni decenni più tardi, commentando su richiesta degli intervistatori le scelte foniche e stilistiche dell'esordio, Heaney ammette di aver prediletto "a down-turn, a clipping off" rispetto ad un "lifting up"¹⁹⁹, nell'intento di dissociarsi dalla regolarità convenzionale della metrica inglese e aggiunge di aver acquisito con il tempo maggiore audacia, mentre "in those days I thought some meters were too folksy"²⁰⁰.

bow / You implicated the mellow silence in you / In wheat that does not rust / But brightens as it tightens twist by twist / Into a knowable corona, / A throwaway love-knot of straw", S.Heaney, "The Harvest Bow", *Field Work*, op. cit., p. 50. La pratica dell'intrecciare fili d'erba o grano accomuna Irlanda rurale e mondo latino. Compare infatti quando il pastore Coridone canta il suo amore per Alessi, descrivendo i tributi che ninfe e naiadi riservano al bellissimo giovane: *tum, casia atque aliis intexens spavibus herbis, / mollia luteola pingit vaccinia caltha*, Verg. *ecl.* 2, 49-50.

197 In un contesto avverso l'uomo deve far leva, a giudizio di Heaney, sulla propria capacità di resistere e di rigenerarsi. Questa è anche l'essenza del messaggio ai giovani studenti in occasione dell'apertura dell'anno accademico all'università del North Carolina: "getting started, keeping going, getting started again, in art and in life, it seems to me this is the essential rhythm not only of achievement but of survival", Commencement Ceremony at the University of North Carolina at Chapel Hill, May 12th, 1996. Disponibile sul sito: <http://www.ibiblio.org/ipa/poems/heaney/unc-commencement.php> (ultimo accesso: 10/17/2014). Il valore della tenacia, della perseveranza ha come analogo l'idea della ciclicità dei processi naturali, dell'eterno ritorno.

198 Come già accennato, poche righe dedicate agli "early poems" compaiono soltanto in M.Parker, *The Making of the Poet*, University of Iowa Press, Iowa City, 1993; H.Hart, *Seamus Heaney. Poet of Contrary Progressions*, Syracuse University Press, Syracuse New York 1993; D.J.Hall, *Seamus Heaney's Rhythmic Contract*, Palgrave Macmillan, Houndmills, Basingstoke, 2009.

199 K.Miller, *Seamus Heaney in Conversation with Karl Miller*, Between the Lines, London 2000, p. 13

200 S.Heaney and R.Hass, "Sounding Lines: The Art of Translating Poetry", *Occasional Papers*, Berkeley California, Doreen B.Townsend Center for the Humanities, 2000, pp. 1-39.

Non “pastiche”, dunque, bensì esempio paradigmatico di “deregulation” degli schemi tradizionali, un esperimento e un risultato al contempo, se, come scrive il poeta nel 1963, “the poem represents experiment and result; it acts as a lens which focuses intelligence on personal experience and burnishes it into public art”²⁰¹. Sono parole che efficacemente illustrano la genesi di “Reaping in Heat” come una lente che convoglia l'attenzione sulla sfera dell'*Erlebnis*, poi trasfigurato in chiave poetica. Il ricordo del giorno della mietitura, al pari di qualunque altro “daily material”, acquista valore solo allorchè “concise verse form, stringent rhyme patterns, clipped irony, debunking intelligence, and the choice of a suitable persona” gli danno vigore e consistenza²⁰². Riflettendo *ex post* sulle sue *performances* giovanili, Heaney, come già si è ricordato, non esita a definirle esempi dell’“amateur literature” di un giovane epigono “dabbling and fiddling but not really hitting the note”²⁰³.

Se troppo *tranchant* suona il giudizio del poeta stesso, le valutazioni dello studioso Hart sembrano segnate da certo pregiudizio di matrice psicoanalitica. Secondo questa lettura il mito pastorale di Heaney avrebbe radici edipiche complicate dall'educazione cattolica. Nello scontro tra padre repressivo, Inghilterra, e madre succube, Irlanda, la posizione del poeta è, a giudizio di Hart, politicamente ambigua e ambivalente in quanto la devozione alla “Mother Ireland” è temperata dalla gratitudine verso l'oppressore²⁰⁴.

E non solo. Insieme con l'elemento edipico intrinseco alla tradizione pastorale, Heaney avrebbe fatto propria la retorica di genere con i consueti “shady fields and sighing trees”²⁰⁵. Nel caso di “Reaping in Heat” l'intenzione di *Incertus* sarebbe quella di “mow down the 'drowsiness' of a womblike pastoral Eden and all its seductive figures [in] a mood of wistful regret”²⁰⁶.

201 Dall'articolo “University Poet” pubblicato sulla rivista *Interest* nel 1963, ora disponibile sul sito <http://eireidium.com/collection/exhibits/show/heaneyatqub/universitypoet> (ultimo accesso: 10/10/2014).

202 S.Heaney, “University Poet”, *Interest*, *op. cit.*

203 Heaney in D.O'Driscoll, *op. cit.*, p. 51.

204 H.Hart, *op. cit.*, p. 15.

205 *Ibid.*, p. 16.

206 *Ibid.*, p. 13.

Au contraire Heaney stesso, meglio di chiunque altro, ha ripetutamente dipinto il suo *omphalós* come “the realm of division”, luogo magico e incantevole ma al tempo stesso segnato da “lines of sectarian antagonism”, evidenti anche nei toponimi, perchè “this side of the country was redolent of the histories of its owners”²⁰⁷. Heaney mostra anche nei *divertissements* universitari l'inclinazione a celebrare il dinamismo della natura come, ripeto, una sorta di palinsesto, un “living speech” in costante divenire nel quale l'uomo lascia inevitabilmente tracce, non sempre positive, talvolta fonti di conflitti e fratture. È in questa “lettura” che *Incertus* mette alla prova le proprie doti di sensibilità musicale e destrezza formale creando quelle che con l'umiltà che lo contraddistingue definirà “some frail bucolic images foundered under the chainmail of the pastiche [...]; heavy-handed clues to the whole craft”²⁰⁸.

Lo scenario familiare nasconde un “portent” del quale il giovane Seamus non è forse ancora del tutto consapevole ma che più tardi vorrà scavare partendo da percezioni sensoriali che vanno poi tradotte in rappresentazioni simboliche, “You knew the portent in each setting”²⁰⁹.

La Vendler sostiene che i ricordi vanno collocati in “mentally visualized settings so that the mind's eye can learn to recall its own contents in meaningful order”²¹⁰. Sono elementi negativi quali il rumore dell'affilatura a introdurre una nota dissonante e disarmonica che mette a repentaglio l'ordine e l'equilibrio dello *status quo*.

Ed è esattamente la ricerca di *equilibrium* tra forze antitetiche, la campagna metaforicamente cullata vs il raschio stridente del metallo, a costituire la cifra del poeta che, raggiunta la maturità artistica, superate le esitazioni dell’“indecisive and yearning observer”²¹¹, saprà cogliere in ogni momento la pienezza di una “perfected vision”. In “Reaping in Heat” la scelta di un linguaggio

207 S.Heaney, *Preoccupations*, op. cit., p. 20.

208 *Ibid.*, pp. 44-5.

209 S.Heaney, “Squarings”, “Setting xix”, *Seeing Things*, op. cit., p. 73. Il poeta dichiara a più riprese l'intenzione di “dig around the roots of memory and throw up some of the stuff that turned into images in the poem”. Allude in particolare ai ricordi d'infanzia, cfr. S.Heaney, “Sixth Sense, Seventh Heaven”, op. cit.

210 H.Vendler, *The Breaking of Style*, Harvard University Press, Cambridge, London 1995, p. 42. La Vendler fa risalire questa teoria ad una non meglio precisata fonte rinascimentale.

211 H.Vendler, *The Breaking of Style*, op. cit., p. 21.

preciso²¹², concreto ed evocativo, insieme con il tono sentimentale, trasmettono l'amara consapevolezza delle storture dell'ambiente rurale: nemmeno l'*orbem* nativo è *pacatum*, porta anzi i segni di un *vulnus* inferto dall'uomo. Se "Reaping in Heat" contiene anche note antipastorali e rivela una "inclination towards the vulnerable and the unstable"²¹³, "Pastoral", altro componimento mai incluso in raccolta dopo la prima pubblicazione, mostra, nonostante il titolo, le caratteristiche dell'elegia piuttosto che dell'idillio bucolico, forse un triste canto al tramonto del genere pastorale²¹⁴.

Pastoral

White bones that roving dogs had gnawed,
Lying scattered on the grazing
Like prehistoric flint tools, showed
The rock-bottom of living.

From soup-pots and brown roasting-pans
The sawed-up skeletons were cast
For scavengers to suck and cleanse
And drop there in the bleaching grass.

Cows with eyes as round as bowls
Chewed their rumbling cuds and stared
Into nowhere past the gulls
That keened above the cows' green boneyard²¹⁵.

La prima quartina si apre con un'immagine macabra di ossi bianchi spolpati e rosicchiati da cani randagi, disseminati su un pascolo come attrezzi arcaici²¹⁶.

È una scena apocalittica che mette a nudo la crudezza della vita: il desolante ciclo vita-morte che si perpetua da tempo immemorabile è il *fil rouge* che unisce preistoria, "prehistoric", passato, "had gnawed", e presente narrativo, "showed"²¹⁷. Dall'immagine dell'arma letale, la falce, e dal

212 Il linguaggio concreto e fortemente evocativo mette in luce un talento eccezionale "of finding a new and consummate phrase to evoke physical qualities", cfr. ed. B.O'Donoghue, *The Cambridge Companion to Seamus Heaney*, Cambridge University Press, Cambridge 2009, p. 108.

213 Cfr. B.O'Donoghue, *op. cit.*, p. 109.

214 Cfr. H.Hart, *op. cit.*, pp. 17-8.

215 Cfr. ed. H.Pearson, *Seamus Heaney: Poems and a Memoir*, *op. cit.*, p. 4. Il volumetto edito da Henry Pearson, corredato da un'introduzione di Thomas Flanagan e una prefazione dello stesso Heaney, raccoglie otto componimenti mai pubblicati altrove e mai inclusi nelle sillogi. "Pastoral" è composto da dodici versi suddivisi in tre quartine, una struttura che Heaney riprende nel 1991 nella sequenza "Squarings" all'interno di *Seeing Things*.

216 Frequenti nelle bucoliche i riferimenti ai pascoli, anche se mai con connotazioni altrettanto negative. Si veda a questo proposito n. 58.

217 Il celebre paradigma oraziano *ut pictura poesis* (ars, 361) ci consente di apprezzare le analogie tra "Pastoral" e "Et

senso di minaccia che la lama affilata trasmette al contesto di “Reaping in Heat”, si passa qui ad una scena ancora più traumatica. I resti ossei che imbiancano il campo erboso testimoniano il perdurare di pratiche di sopravvivenza che accomunano l'uomo primitivo ad un animale a caccia di cibo in uno scenario di moderna desolazione. Nella primordiale lotta per la sussistenza, “the rock bottom of living”, locuzione chiave intorno alla quale il testo è costruito, l'essere umano è dominato da istinti atavici e la sua vita, al pari di quella dei “roving dogs”, dipende dalla capacità, in parte innata in parte indotta dalle circostanze, di adattarsi darwinianamente ad un *milieu* ostile.

La similitudine al verso tre, “Like prehistoric flint tools”, assimila i resti delle mucche a reperti archeologici, entrambi bianchi, entrambi sparsi sul terreno in maniera casuale. Come già ricordato, molti oggetti dell'era mesolitica furono rinvenuti nella valle del Bann quando il fiume venne dragato. Sappiamo che per Heaney, assiduo frequentatore di musei, in particolare l'Ulster Museum di Belfast, appassionato di archeologia e di antichità, queste reliquie hanno un forte *appeal* evocativo in quanto documentano il legame indissolubile tra passato e presente.

Anche l'intensità drammatica della seconda strofa deriva dalla densità lessicale con cui il poeta arricchisce di dettagli l'atmosfera spettrale delineata nella prima quartina. Le carcasse sono ancora protagoniste: gli scheletri “mutilati” dei bovini, ridotti a pezzi con una sega, recuperati dai pentoloni della minestra e dalle padelle per arrosti, vengono gettati ai cani che li abbandonano sull'erba dopo averli succhiati e ripuliti. Il prato dove si consuma il pasto ferale pare sbiadito, quasi secco.

L'uso del verbo “bleach” nella locuzione “bleaching grass” carica l'immagine del prato schiarito di una connotazione sinistra. “Bleach” indica infatti l'azione aggressiva di un agente

in Arcadia Ego”. Il sogno infranto di un'Arcadia perfetta e incontaminata, di un *el dorado* di eterna bellezza e abbondanza, trova espressione pittorica nel dipinto realizzato da Guercino intorno al 1618. Uscendo da un fitto bosco, due pastori si imbattono in un teschio umano poggiato su un sepolcro di pietra che reca l'incisione “Et in Arcadia Ego”. La didascalia sottintende che la morte non risparmia nemmeno un luogo così idilliaco. Un topo, dei vermi, un moscone e una lucertola si nutrono del teschio in decomposizione. I due pastori osservano la macabra scena con atteggiamenti differenti: uno è stupito della scoperta, l'altro è invece malinconico e rassegnato come a dichiarare l'evanescenza della bellezza terrena e l'inevitabile destino di morte che attende ogni uomo. Per approfondimenti cfr. <http://galleriabarberini.beniculturali.it/index.php?it/110/guercino-et-in-arcadia-ego#sthash.c05Ga81t.dpuf> (ultimo accesso: 20/11/2014).

chimico o, come in questo caso, naturale, che trascolora e schiarisce in maniera irreversibile, provocando l'essiccazione dell'erba. Nella catena alimentare bovini – umani – saprofagi, i cani “spazzini” rappresentano l'ultimo anello: a loro spettano gli avanzi nel ciclo inevitabile di vita e morte evidenziato anche dalla presenza, nella stessa strofa, di espliciti riferimenti a utensili per la cottura dei cibi, “soup-pots” e “brown roasting pans”²¹⁸, qui simboli di mera sopravvivenza, accanto a scheletri segati nel biancore generale che assimila ossa, erba e pietra.

Il linguaggio, semplice come dice anche la prevalente struttura paratattica, concreto ed esplicito, rispecchia nella sua crudezza il principio della “devotion to the concrete and the condensed” che presiede a tutta la produzione giovanile e che il poeta non ha mai rinnegato: “I have never turned my back on that kind of effort”²¹⁹.

Nella terza strofa l'occhio del poeta si sposta dal campo di carcasse ai bovini che ruminano inconsapevoli fissando il vuoto con occhi ebeti, tondi come palle²²⁰. Intanto, nel “nowhere” che avvolge lo spazio dove si compiono i rituali di sopravvivenza, i gabbiani emettono grida sinistre, presagi di morte, anzi lamenti *post eventum*²²¹. Di questa scena traumatica l'uomo non è protagonista se non indirettamente: la sua presenza è soltanto evocata nelle immagini dei “prehistoric flint tools”, dei “soup-pots and brown roasting pans” e dei “sawed-up skeletons”. Mentre le strofe prima e terza

218 Esaminando i frammenti degli utensili rinvenuti negli scavi archeologici Estyn Evans ha ricostruito l'evolversi della società irlandese dall'età del bronzo al XX secolo. Il fatto che le pentole in argilla fossero anticamente utilizzate anche come urne cinerarie testimonia la stretta connessione tra vita e morte, commedia e tragedia (come si è visto nel capitolo dedicato ai riti funebri). Questa sovrapposizione, sostiene Estyn Evans, “is ever-present in the mind of the Irish countryman” e contribuisce all'*élan* drammatico di molte opere di autori anglo-irlandesi. Ai recipienti di bronzo subentrati a quelli di argilla furono attribuiti poteri magici. Ad esempio, si narrava che potessero far sì che ogni invitato prendesse proprio il boccone di carne che gli spettava per rango. Non è un caso se i “roasting-pans” di “Pastoral” sono marroni: “the bulk of the earliest prehistoric pots in Ireland are of plain brown burnished earthenware”, copie fedeli dei prototipi in pelle animale dei pastori, cfr. E.Estyn Evans, *op. cit.*, pp.72-5.

219 Heaney in D.O'Driscoll, *op. cit.*, p. 37. L'influenza classica emerge anche nella scelta dei termini con i quali teorizzare un *dictum* poetico. “Condensed”, dal latino *condensus*, composto dal prefisso intensivo *cum-* e *densus*, suggerisce la necessità che il linguaggio sia denso e pregnante, concetto ribadito dal termine “compression”, per il quale si veda n. 222.

220 A proposito del regime alimentare degli irlandesi, Estyn Evans narra che il consumo di carne era limitato ai mesi invernali. I contadini allevavano in particolare mucche da latte e utilizzavano la carne solo per stufati. “Surplus cattle were presumably killed at Martinmas and salted as 'marts'”, cfr. E.Estyn Evans, *op. cit.*, p. 82.

221 Virgilio anticipa la tecnica della “pathetic fallacy” mostrando come la natura tutta si raccolga simpateticamente per piangere la morte di Dafni: *Extinctum Nymphae crudeli funere Daphnin / flebant (vos coryli, testes, et flumina, Nymphis) [...] Daphni, tuum Poenos etiam ingemuisse leones / interitum montesque feri silvaeque loquuntur*, Verg., ecl. 5, 20-25.

sono incentrate su animali, cani nella prima e bovini nella terza, la seconda, pur focalizzandosi sugli effetti piuttosto che sull'azione stessa, allude alla preparazione di un pasto e all'atto di gettare a terra i resti ossei. L'attenzione non è mai distolta dall'elemento cardine intorno al quale, ripeto, ruota la composizione, "the rock-bottom of living". Si noti inoltre la rispondenza di "white bones" in *incipit* con "green boneyards" in clausola. Il componimento ha uno sviluppo circolare: agli ossi bianchi del primo verso si aggiungono progressivamente dettagli di vita quotidiana arcaica e presente fino a ritornare nell'ultimo verso all'immagine di apertura.

Nulla di innaturale mostra la situazione descritta, soltanto un quadro paradigmatico del *perpetuum mobile*. L'uomo si inserisce nel ciclo vitale senza tuttavia diventarne il *deus ex machina*, non interviene qui nelle vesti di contadino-"mower" come in "Reaping in Heat", o allevatore. Le attività umane non costituiscono il soggetto poetico della composizione, lo sono piuttosto le loro conseguenze, come testimonia la trama di participi passati e aggettivi verbali, "scattered", sawed-up" e "cast" in modalità passiva. La densità lessicale nasce dalla quasi maniacale attenzione alle scelte linguistiche e foniche che connotano anche la produzione degli anni universitari. Tanto consapevole è la volontà di impiegare un linguaggio fortemente evocativo, capace di indurre "a kind of aural gooseflesh", che il giovane Seamus la teorizza in un componimento del 1960, indirizzato a se stesso. Vale la pena riportarlo qua integralmente.

Lines to Myself

In poetry I wish you would
Avoid the lilting platitude
Give us poems humped and strong,
Laced tight on thongs and song
Poems that explode in silence
Without forcing without violence
Whose music is strong and clear and good
Like a saw zooming in seasoned wood
You should attempt concrete compression,

I versi di questa *ars poetica* sanciscono la centralità degli effetti sonori, *vox et praetera nihil*²²³, e del ritmo. Heaney recupera il concetto eliotiano di “auditory imagination”, enfatizzando in questo modo la dimensione orale della poesia, il suo essere “de la musique avant toute chose”²²⁴.

“Lines to Myself” propone per la prima volta l'immagine della sega che taglia legno producendo non un rumore bensì una musica che, seppur forte e intensa, è connotata positivamente dall'aggettivo “good”. In “Pastoral”, al contrario, gli scheletri segati evocano la scena di un *abattoir*, luogo naturalmente destinato ad atti di raccapricciante violenza. Per paradosso il contesto in apparenza innocente di pascoli, pasti preparati e armenti ruminanti, “the grazing”, “soup-pots”, “cows [...] chewed their rumbling cuds”, caricato di valenze inaspettatamente negative, diventa teatro innaturale di morte.

Anche in “Lines to Myself” il rumore ritmico del segare risponde ad esigenze musicali più che semantiche: richiama infatti sonorità forti e chiare che interrompono il silenzio senza tuttavia rimandare a gesti aggressivi, “without forcing, without violence”. E ancora “You should attempt concrete compression”, prescrive *Incertus*, auspicando versi che siano in ugual misura allusivi ed espliciti, “half-guessing, half-expression”.

“Reaping in Heat” e “Pastoral”, nel pieno rispetto del *dictum* sancito dall'apprendista poeta, scaturiscono da un “nascent feeling for language -language as sounds, as a vehicle for emotional expression”²²⁵. Null'altro che “words worked and welded”, scrive il giovane Seamus nel 1961, sono

222 “Lines to Myself” compare nel volume di saggi *Preoccupations* e viene citato nell'intervista con D.O'Driscoll. Qui Heaney rivela che il componimento apparve nel 1960 sulla rivista studentesca *Gorgon* con un errore di stampa. La parola “compression” era sostituita da “expression”. Heaney commenta con disincantata amarezza gli errori di stampa o di grafia (ad esempio “Sheamus” invece di “Seamus”), frequenti a quell'epoca sui giornali britannici che citavano nomi irlandesi. Non si tratta di banale disattenzione, ma delle conseguenze della colonizzazione, “a nice example of the reminders of their non-quietness that people from a nationalist background were issued with in those days, entirely unconsciously and entirely effective, cfr. D.O'Driscoll, *op. cit.*, p. 37. Per il testo si veda *Preoccupations*, *op. cit.*, p. 46. Con il termine “compression” dal latino *comprimo*, composto di *cum* e *premo*, Heaney esplicita la necessità di concentrazione verbale e concettuale (*compressio rerum*, densità di idee, Cic, *br.* 29). Si veda anche n. 219.

223 S.Heaney, *Preoccupations*, *op. cit.*, p. 46.

224 *Ibid.*, p. 82.

225 S.Heaney, “The Seductive Muse”, *Gorgon*, Hilary Term, 1961, pp. 5-6.

le poesie e dalle parole come unità foniche deriva il potere seduttivo, incantatorio di quest'arte. L'innamoramento che Heaney descrive riferendosi ai suoi esordi, "I was in love with words themselves", ha radici lontane. Risale infatti al piacere con il quale il piccolo Seamus ascoltava rapito la madre recitare litanie in latino, "affixes and suffixes, and Latin roots", le note armoniose e suadenti di una "verbal music"²²⁶ che si sedimenta nella memoria e forma una sorta di *substratum* linguistico. Gli esperimenti universitari, che gli sembrano tanto fallimentari da indurlo ad abbandonare il genere e ad autodefinirsi "an ex poet", sono, dice lui stesso, soltanto "Turns of phrase and runs of rhythm"²²⁷, mere imitazioni, sequenze di immagini sollecitate dal potere seduttivo di un *bon mot* piuttosto che da reali esperienze intellettuali o emotive.

Il giudizio pare troppo severo anche per i "trial pieces". La struttura di "Reaping in Heat", frutto di scelte consapevoli e anticonvenzionali, è segnata da una metrica "gnarled non-standard" che insieme con una musicalità singolare, un "distinctive gait", contribuisce, come osserva Hall, alla costruzione di un'identità poetica unica. In "Pastoral" Heaney consolida un nuovo ritmo e una densità lessicale intessuta di note tragiche, cupe, che troveranno espressione matura molto più tardi nella silloge *Electric Light* del 2001. Le ossa sparse sul pascolo anticipano infatti i "beads and vertebrae in the Derry ground"²²⁸, così come i "prehistoric flint tools" echeggiano nei "dirt-tracked flint and fissure of her nail" nel medesimo componimento. Accogliendo resti umani ed animali, la terra di Derry si trasforma metonimicamente nella memoria storica e individuale, prezioso *reservoir* cui attingere.

226 S.Heaney, *Preoccupations*, op. cit., p. 45. Più tardi Heaney darà alle parole un valore ancora maggiore, definendole "the edge of consciousness", cfr. intervista radiofonica del 14 novembre 2008 disponibile sul sito <http://www.bbc.co.uk/programmes/b00f9gq4> (ultimo accesso: 21/04/2014).

227 S.Heaney, "The Seductive Muse", op. cit., p. 5. Qui dichiara di voler abbandonare la poesia a favore della prosa e della saggistica. Per farlo dovrà resistere alla "seduzione della musa". Il poeta non perde occasione per sminuire le sue prestazioni giovanili. Afferma infatti di aver pubblicato prima della laurea "one or two poems [...] but that was all in a spirit of pastiche, with no risk involved for one's self-respect", S.Heaney, "Preface", in ed. H.Pearson, *Seamus Heaney: Poems and a Memoir*, op. cit., p. xviii.

228 S.Heaney, "Electric Light", *Electric Light*, op. cit., p. 81. Anche *North* contiene riferimenti a reperti archeologici che nell'immaginazione del poeta assumono sembianza di resti ossei e danno il via ad un'indagine scrupolosa di un passato familiare e storico: "I [...] saw / A world-tree of balanced stones, / Querns piled like vertebrae, / The marrow crushed to grounds", S.Heaney, "Belderg", *North*, op. cit., p. 5; "And now we reach in / for shards of vertebrae, / the ribs of hurdle", S.Heaney, "Viking Dublin: Trial Pieces", *North*, op. cit., p. 13.

Nei componimenti giovanili Heaney sperimenta il tema dell'infanzia trascorsa nella campagna di Derry negli anni quaranta per riproporlo poi in maniera ciclica attraverso i ricordi, in un “journey back into the heartland of the ordinary”²²⁹. Non microcosmo edenico né *locus* di perfetta armonia tra elementi naturali e presenza umana, l'ambiente rurale è dipinto con concretezza anche nelle *nuances* più cupe²³⁰. Sensazioni di paura e disagio si insinuano in quelli che solo apparentemente sono idilli. Come osserva Johnston, le opere giovanili “dwelt on rural violence and the country attitude towards death”²³¹, infatti in “Reaping in Heat” un comune attrezzo agricolo, la falce, assume valenze simboliche ed evoca atti di violenza brutale. “Pastoral” si apre con l'immagine terrificante di ossi erosi, mentre il titolo evoca scenari bucolici di intatta purezza²³². Sono queste tinte macabre a

229 S.Heaney, “The Journey Back”, *Seeing Things*, op. cit., p. 9. La capacità di rivisitare i luoghi sacri dell'infanzia senza derive nostalgiche e di filtrarli attraverso la “weightlessness of the child's imagination” è a tutt'oggi una delle qualità di Heaney più apprezzate, M.Tyler, “In Memoriam: Seamus Heaney”, *Literary Matters* 6, 2013, p. 13.

230 Heaney è del tutto consapevole, sostiene la Vendler, che nel mondo naturale “perfection is not immaculate but maculate”, H.Vendler, *The Breaking of Style*, op. cit., p. 51.

231 D.Johnston, “Violence in Seamus Heaney's Poetry”, op. cit., p. 114.

232 Hart scrive che “Pastoral” è un componimento iconoclasta dove Heaney decostruisce il modello bucolico tradizionale prima di procedere all'elaborazione di un mito pastorale innovativo e personale. Questo “skeletal poem” verrà scartato, come uno degli ossi, ma il suo esempio “would lead to the grimly realistic pastorals of *Death of a Naturalist*”, cfr. H.Hart, op. cit., pp. 17-8. Da questa affermazione di Hart si può ipotizzare che, sebbene pubblicato nel 1982, “Pastoral” sia stato composto prima di *Death of a Naturalist*, dunque all'inizio degli anni sessanta. Si tratta soltanto di una deduzione dal momento che Heaney sembra non aver mai citato “Pastoral” nelle innumerevoli interviste e letture pubbliche alle quali è stato invitato. Qualche osservazione sulla produzione della seconda metà degli anni settanta può suffragare questa ipotesi. Prima del 1982 Heaney ha pubblicato cinque raccolte, anche se afferma di considerare le prime quattro un solo libro (S.Heaney in J.Haffenden, *Viewpoints: Poets in Conversation*, Faber & Faber, London 1981, p. 64). Nell'ultima parte della seconda sezione di *North* (1975, la quarta silloge secondo la cronologia) si avvertono le avvisaglie di un cambiamento nel tentativo di aderire maggiormente alla situazione nord irlandese anche attraverso l'esplorazione una nuova scrittura poetica, “some kind of declarative voice”. Nell'intervista con Haffenden Heaney riconosce che nelle prime sillogi la sua voce è stata “inward musing, entranced at its best” e si propone “to master a voice that could talk as well as go into a trance”, *ibid.* p. 70. Qualche anno più tardi il poeta matura la volontà di rispettare la sua identità culturale senza tuttavia trascurare il contesto storico e politico contemporaneo, cfr. S.Heaney, “Envies and Identifications: Dante and the Modern Poet”, *Irish University Review* 15, 1985, p. 19. A questo punto la “declarative voice” si rivela insufficiente per il nuovo obiettivo di “continue, hold, dispel, appease”, S.Heaney, “Glanmore Sonnets II, *Field Work*, op. cit., p. 26. Nel 1979 *Field Work* realizza pienamente questa svolta. Superato l'io narrante unico degli esordi (incluso “Pastoral”), si leva qui una molteplicità di voci attraverso un esteso utilizzo della forma dialogica. Sebbene Heaney si sia trasferito a Wicklow nel 1972, il peso emotivo della situazione nord irlandese si fa sempre più intollerabile fino a scatenare forti reazioni che il poeta esprime in versi: “And was angry that my trust would not repose / In the clear light, like poetry or freedom / Leaning in from sea. I ate the day / Deliberately, that its tang / Might quicken me all into verb, pure verb”, “Oysters”, *Field Work*, op. cit., p. 3. Lasciando Belfast si sottrae al ruolo di portavoce della minoranza cattolica, ma non può ignorare i conflitti che dividono la sua patria. “Oysters” è dunque seguito da “Triptych”, un gruppo di tre componimenti incentrati sui “Troubles” (la stessa silloge è suddivisa in tre sezioni, come lo saranno poi *Station Island* e *The Haw Lantern*) dove i protagonisti sono luoghi e persone conosciuti in Ulster. In “After a Killing” Heaney soffre per il suo paese: “who's sorry for our trouble?” e in “Sibyl” alla domanda drammatica “What will become of us?” (“Sibyl”, *Field Work*, op. cit., p. 5), la profetessa risponde indicando nel perdono l'unica via per evitare una pericolosa regressione verso la ferinità. Nonostante i “comfortless noises” degli elicotteri militari che pattugliano il cielo nord irlandese, Heaney confida nella rigenerazione della sua isola.

sostanziale la poetica di Heaney e a consentirgli di evitare gli stereotipi sentimentali che i ricordi rurali potrebbero indurre. Nonostante si sia allontanato, ancora bambino, dalla comunità degli avi per studiare in città, come egli stesso ama sottolineare, “at the age of twelve I was to be translated from the earth of physical labour to the heaven of education”²³³, Heaney non dimentica le radici contadine ma ne fa il *focus* della sua poetica. Sensibile al *frisson* della lingua e determinato a costruire una propria impronta poetica, negli *juvenilia* e fino a *Death of a Naturalist*, Heaney intenderebbe prendere posizione, a giudizio di Johnston, contro la comune “farmyard barbarity and the violence of nature”²³⁴.

Pare invece più verosimile che l'intento sia quello di mostrare la natura non come un *unicum*, un monolite uniforme, bensì come un'entità in costante divenire, dove ferocia, generosità, morte, rigenerazione, seppur nella contraddizione, coesistono “hung in the scales / with beauty and atrocity”²³⁵.

L'esergo di “The Strand at Lough Beg” dal Purgatorio di Dante sembra riferirsi all'intera Irlanda che non si riduce, tuttavia, a terreno di scontro, ma si trasfigura in luogo di suoni armoniosi, “the mud-flowers of dialect / And the immortelles of perfect pitch”. In *Field Work* “the music of what happens” (“Song”, *Field Work*, *op. cit.*, p. 48) è una polifonia di rumori terrificanti e canzoni popolari, di carri armati e note della “Ulster Orchestra”, insieme con cinguettii e rumori rassicuranti degli artigiani al lavoro. Affiora dunque nella silloge del 1979 l'idea, sviluppata appieno negli anni novanta e ancora del tutto assente all'epoca di *Death of a Naturalist*, che la poesia libera e responsabile possa attivare un processo di catarsi personale e collettiva. La conferma che *Field Work* segna un nuovo inizio è testimoniato anche da “September Song” che apre con il celebre verso dantesco “in the middle of the way” per poi suggerire che la permanenza nella “hedge-school” di Glanmore sta per terminare, “And it's nearly over, our four years in the hedge-school”, “September Song”, *Field Work*, *op. cit.*, p. 35. La terza parte della silloge dove Heaney celebra il valore dell'amore matrimoniale e familiare dimostra che *Field Work* non affronta soltanto temi tragici (odio, violenza, ritorsioni, vendetta), ma insiste sui lati positivi della natura umana. Il penultimo componimento, “The Harvest Bow”, esplora i possibili legami fra arte e pace attraverso il motto di Coventry Patmore che Heaney illustra in un'intervista con Rand Brandes. Ne riporto un passo emblematico: “No matter how turbulent, apocalyptic, vehement or destructive art's subject is or that which is contained with art, no matter how unpeaceful the thing previous to art is -once it has been addressed and brought into a condition called art, it is, if not pacified, brought into equilibrium. For a moment the parallelogram of forces is just held. The minute after art, everything breaks out again. Art is an image. It is not a solution to reality”, S.Heaney in R.Brandes, *op. cit.*, p. 21. Heaney conferma l'avvenuta svolta dopo la composizione di *North* quando emerge ineludibile la necessità di “plain-speaking lines” nella quali utilizza “the line-break more as a pacer, a timer [...] I think you get longer breath and more sustained syntax in *Field Work*, S.Heaney in H.Thomas, *Talking with Poets*, Handsel Books, New York 2002.

233 Cfr. ed. E.Broadbridge, *Radio Interview with Seamus Heaney*, Skolaradioen 1977, Copenhagen, Danmarks Radio 1977, pp. 5-16. Dall'incrocio tra radici rurali e letture ha origine la sua poesia: “I began as a poet when my roots were crossed with my reading”, S.Heaney, *Preoccupations*, *op. cit.*, p. 37. L'affermazione chiarisce il sovrapporsi di reminiscenze classiche e native in molte opere tra le quali le più celebrate sono le egloghe di *Electric Light*, il poemetto “Mycenae Lookout” e le traduzioni dall'*Eneide*.

234 D.Johnston, *op. cit.*, p. 114.

235 S.Heaney, “The Grauballe Man”, *North*, *op. cit.*, p. 29.

Nella memoria del poeta la natura irlandese non è mai il luogo dell'*otium*, bensì della fatica, talvolta vana, di addomesticare un ambiente poco fertile con le nude mani o servendosi di utensili obsoleti. L'intimità con la terra, osserva Fintan O'Toole, insieme con la consapevolezza degli sforzi necessari per renderla produttiva, "is one source of Heaney's uncanny ability to transcend the clichés of rural nostalgia"²³⁶.

La forza espressiva e la fisicità delle immagini contenute in "Reaping in Heat" e in "Pastoral" nascono dunque dalla conoscenza diretta del *rus* in tutte le sue implicazioni e dalla volontà di mettere a nudo la sua essenza, "the rock-bottom of living". Il mondo raffigurato in questi componimenti è arcaico e gli utensili, insieme con le attività rappresentate, stavano già, negli anni quaranta, diventando obsoleti: aratri trainati da cavalli, divinatori che fanno emergere fonti sotterranee, artigiani che costruiscono tetti con canne di fiume, sarti itineranti²³⁷ (in "The Thatcher, "The Diviner", "Follower", "At Banagher", "The Pitchfork", "Churning Day", "Blackberry Picking"). Nel sonetto "The Seed Cutters" è Heaney stesso a confermare l'analogia, qui già sottolineata, tra le immagini di un'Irlanda pre-industriale e quelle del pittore secentesco Brueghel: "They seem hundreds of years away. Brueghel, / You'll know them if I can get them true"²³⁸. L'infanzia nella contea rurale di Derry non fu animata soltanto dalla presenza rassicurante di animali domestici e sicomori, ma anche da quella inquietante di carri armati, aerei da guerra e pattuglie che popolavano il mondo oltre la fattoria. Il paesaggio stesso di Derry, regione dal nome intrinsecamente idillico come dice la derivazione dal gaelico "doire", quercia, è saturo di implicazioni politiche.

Mossbawn, come ho già osservato, sorge tra simboli di culture opposte. Da una parte il villaggio di Toome, celebrato nelle ballate nazionalistiche come il luogo dove un noto rivoltoso fu

236 F.O'Toole, "Poet beyond Borders", *New York Times*, 4th March 1999, disponibile sul sito <http://www.nybooks.com/articles/archives/1999/mar/04/poet-beyond-borders/> (ultimo accesso: 29/10/2015).

237 In irlandese esiste un termine specifico per indicare il lavoratore itinerante: "spalpeen" dal gaelico "spailpín", cfr. S.Ó Súilleabháin, *Irish Wake Amusements*, Mercier Press, Dublin 1999, p. 65.

238 S.Heaney, "The Seed Cutters", *North*, op. cit., p. XI.

giustiziato nel 1798: “For young Roddy McCorley goes to die on the bridge of Toome today”²³⁹.

Dall'altra parte si estende invece Moyola Park, la proprietà dei Chichester-Clark, una delle famiglie dell’“establishment” protestante unionista. I toponimi stessi, un misto di etimologie scozzesi, irlandesi e inglesi, sono il prodotto dell'idiosincrasia culturale che questi territori hanno manifestato nel corso dei secoli, come queste parole spiegano efficacemente: “In the names of its fields and townlands, in their mixture of Scots and Irish and English etymologies, this side of the country was redolent of the histories of its owners”²⁴⁰. In una geografia fortemente politicizzata come quella nord irlandese, dove ogni lembo di terra è conteso da gruppi belligeranti, il mondo naturale non può essere inteso *tout court* come uno spazio di pura contemplazione e di fede assoluta nella perfezione della natura. La contemplazione romantica alla maniera di Wordsworth è resa impossibile dal susseguirsi di eventi storico-politici di ineludibile gravità, dalla tensione tra “demesne”, la proprietà inglese, fortificata e inaccessibile e “bog”, la palude irlandese, misteriosa e incolta. In un poeta le pressioni del mondo esterno si traducono, come pare ovvio, in ponderate scelte linguistiche. È la terra stessa dunque ad acquistare una voce, talvolta gutturale, in altri casi melodiosa fino a tradursi in una poesia dove le consonanti incarnano le proprietà terriere dei protestanti, mentre le vocali sono i fiumi esondanti della ribellione cattolica²⁴¹.

Dal 1959, quando le questioni politiche sono ancora profondamente sepolte sotto la superficie, Heaney va alla ricerca di un delicato equilibrio fra sensualità e razionalità. Parole come “hushed”, “lulled”, “shimmered”, “sigh” di “Reaping in Heat” suggeriscono da un lato intense percezioni sensoriali e dall'altro evocano il piacere intellettuale della contemplazione, la tendenza a perseguire l'equilibrio tra fisicità e psiche, visibile e invisibile (quello che qualche studioso ha stigmatizzato come un atteggiamento esitante è invece un tentativo consapevole di conciliazione).

239 L'antica ballata che contiene questi versi è oggi una nota canzone popolare. Disponibile sul sito <http://www.ireland-information.com/irishmusic/roddymccorley.shtml> (ultimo accesso: 04/11/2014)

240 S.Heaney, *Preoccupations*, op. cit., p. 20.

241 “But now our river tongues must rise / From licking deep in native haunts / To flood, with vovelling embrace, demesnes stalked out in consonants”, S.Heaney, “A New Song”, *Wintering Out*, Faber & Faber, London 1972, p. 23.

La spiegazione più efficace dell'importanza del luogo d'origine è fornita da Heaney stesso in un saggio dove commenta il *début* e la successiva evoluzione poetica di Kavanagh, uno dei suoi maestri irlandesi. Le parole risultano particolarmente interessanti perché il poeta ha seguito lo stesso percorso di Kavanagh dall'Ulster a Dublino, da una piccola, remota fattoria al successo accademico.

“The experienced physical reality of rural life”, spiega Heaney, “imposes itself upon the poet's consciousness so that he necessarily composes himself, his poetry identity, and his poems in relation to the encircling horizon of given experience”²⁴². Impossibile per un giovane artista non trarre ispirazione direttamente dalle esperienze vissute, anche quando queste sono limitate ai confini ristretti di una comunità rurale. Ecco dunque che la cerimonia della mietitura diventa argomento poetico nei suoi dettagli più positivi, “Hushed / And lulled / Lay the field”, “Close hills / Shimmered”, “Lark's trills / Shimmered”, e in quelli più cupi, “Came the rasp of steel on stone”, “slashing the drowsiness”, “the mower was whetting his scythe”.

Solo più tardi Heaney preferirà concentrarsi su paesaggi metafisici piuttosto che fisici, spazi non geografici ma mentali che hanno perduto il loro *status* “as background, as documentary geography”, ma continuano ad esistere “as transfigured images, sites where the mind projects its own force”²⁴³. Si delinea in questo modo il “country of the mind”, una geografia ispirata ai luoghi familiari dell'infanzia rivissuti in età matura attraverso i ricordi ed espressione di un “sense of place” tutto irlandese.

A testimonianza dell'evoluzione dal realismo mimetico all'immaginazione visionaria, si consideri il rapporto fra “Reaping in Heat” (1959) e la sequenza “Clearances” (1987). Se i sicomori, il sole, le colline sono presenze concrete nella poesia del 1959, il castagno di “Clearances” si tramuta, nell'immaginazione poetica, in “a bright nowhere, / A soul ramifying and forever / Silent, beyond silence listened for”²⁴⁴. Il profondo radicamento nel *locus* d'origine, già inevitabilmente

242 S.Heaney, *Finders Keepers*, op. cit., p. 148.

243 *Ibid.*, p. 148.

244 S.Heaney, “Clearances 8”, *The Haw Lantern*, ed. italiana, trad. F.R.Paci, Guanda, Parma 1987, p. 84.

carico di valenza politica in un territorio conteso quale il Nord Irlanda, viene tramutato in un'idea di pura possibilità, di apertura, di poesia, “where negative ions in the open air are poetry to me”²⁴⁵. Falce, erpice, forcone: attrezzi che *par excellence* incarnano la dimensione anti-idillica del *rus*, vengono sottratti allo spazio limitato della ruralità e rappresentati, come è nel caso di “The Pitchfork”²⁴⁶, in una dimensione cosmica in cui vuoto, luce, silenzio si compenetrano. La metamorfosi si compie quando il poeta individua uno spazio per l'immaginazione ed esorta l'uomo, anche i suoi conterranei, a non sentirsi prigionieri di una realtà claustrofobica e conflittuale. Sebbene le scene di violenza degli *juvenilia* sembrano anticipare gli eventi terribili che scuoteranno il mondo al di là dell'*omphalós*, la visione del poeta non è apocalittica: la poesia può garantire all'uomo moderno “a mode of redress”, una via d'uscita. È questa forse la risposta alla cruciale domanda “How does the real get into the made up?”²⁴⁷.

245 S.Heaney, “At Toomebridge”, *Electric Light*, *op. cit.*, p. 3.

246 Il bracciante maneggia il forcone come un giavellotto leggero. Arma, attrezzo sportivo o agricolo, l'oggetto ha perduto ogni potenziale negativo: “whether he played the warrior or the athlete / Or worked in earnest in the chaff and sweat, / He loved its grain of tapering”, “The Pitchfork”, *Seeing Things*, *op. cit.*, p. 25.

247 S.Heaney, “Known World”, *Electric Light*, *op. cit.*, p. 21.

“And that moment when the bird sings very close
To the music of what happens”¹

Nel maggio 2013 Seamus Heaney è “poet-in-residence” all’American Academy di Roma per tre settimane durante le quali partecipa a numerosi eventi presso la Casa delle Letterature, l’ambasciata irlandese e l’accademia stessa. Un calendario fitto di interviste, letture, conferenze, tavole rotonde, soprattutto nei due giorni, 9 e 10 maggio, dedicati al poeta latino Ovidio e all’impatto che il suo capolavoro, *Le Metamorfosi*, ha avuto sulla cultura occidentale. Eminentissimi autori di poesia, teatro e prosa, insieme con studiosi dell’opera latina, si incontrano per leggere le loro traduzioni o reinvenzioni dei miti ovidiani e per discutere della loro influenza sull’arte e la letteratura di ogni tempo. Autorevoli classicisti quali Alessandro Schiesaro, Philip Hardie, Karl Kirchwey, Christopher Martin sottolineano come per gli artisti contemporanei le *Metamorfosi* non siano soltanto un ricco compendio di miti cui attingere, ma consentano di seguire la parabola dell’autore, dal trionfo come sommo cantore della latinità alla sua ingloriosa morte in una città ai confini dell’impero.

È il 16 maggio 2013. A Villa Spada nel quartiere Gianicolo di Roma Seamus Heaney tiene la sua “reading” all’American Academy in un cortile circondato da portici ornati di gelsomino in fiore, mentre il canto degli uccelli completa un quadro di autentica *koinonia*²: il *milieu* ideale per un poeta che riesce a conciliare con il suo “Midas touch”³ natura ed arte, enormi pressioni esterne⁴ e fedeltà al mestiere di *vates*, capace di leggere la realtà presente, ma anche di allontanarsene alla ricerca di “vocables adequate to my whole experience, [...] befitting emblems”⁵.

¹ S.Heaney, “Song”, *Field Work*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1979, p. 48.

² L’ambientazione ricorda la descrizione del paesaggio nativo: “A summer evening carries the fervent and melancholy strain of hymn-singing from a gospel hall among the fields and the hawthorn blooms and the soft, white patens of the elder-flower hang dolorous in the hedges”, S.Heaney, *Preoccupations*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1980, p. 20.

³ S.Heaney, “Thatcher”, *A Door into the Dark*, trad. it. R.Mussapi, Guanda, Parma 1969, p. 24.

⁴ Riguardo agli innumerevoli encomi che riceve e al successo che la sua presenza garantisce ad eventi culturali in tutto il mondo, Heaney commenta con una battuta: “excessive, but not enough”, Casa delle Letterature, Roma, 10 maggio 2013. Nel saggio “On Poetry and Professing” spiega la ragione del suo impegno nelle istituzioni anche educative: “if poetry is to be professed within the educational system, it makes sense that this should be done occasionally by the poets themselves [...] a lot of good may even flow from their involvement”, S. Heaney, *Finders Keepers*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2002, p.72.

⁵ S.Heaney, *Preoccupations*, op. cit., p. 37.

Seamus Heaney arriva a piedi, confondendosi tra i tanti spettatori, poi si prepara davanti al leggio. La voce è baritonale, la presenza ieratica, la lettura rispetta le cadenze ritmiche dell'anglo-irlandese intessuto di influenze classiche, “de la musique avant toute chose”⁶. Anche Heaney è un “oral poet *par excellence*” e condivide con Orfeo un “compulsive, incantatory power”⁷, un potere magnetico che galvanizza gli ascoltatori e testimonia la sopravvivenza della più antica forma di poesia, quella rapsodica, musicale⁸. Con la consueta generosità e la carica di umanità che lo contraddistinguono, ben lontano dagli “impoverished contours of contemporary poetry”⁹, anche in questa occasione il professor Heaney presenta una ricca retrospettiva del suo *corpus* poetico ripercorrendo le fasi della sua evoluzione sia in termini personali e umani che artistici. L'evento inizia con “poems of classical echoes”¹⁰ come “Personal Helicon” dalla raccolta del 1966 *Death of a Naturalist*. Riporto il componimento per chiarezza.

Personal Helicon

As a child, they could not keep me from wells
And old pumps with buckets and windlasses.
I loved the dark drop, the trapped sky, the smells
Of waterweed, fungus and dank moss.

One, in a brickyard, with a rotted board top.
I savoured the rich crash when a bucket
Plummeted down at the end of a rope.
So deep you saw no reflection in it.

A shallow one under a dry stone ditch
Fructified like any aquarium.
When you dragged out long roots from the soft mulch
A white face hovered over the bottom.

⁶ S.Heaney, *Preoccupations*, op. cit., p. 82.

⁷ In “Dylan the Durable?” Heaney cita il classicista Charles Segal e paragona il potere incantatorio della poesia di Dylan Thomas a quello di Orfeo: “His fabled effect upon wild beasts, stones and trees generalizes in the animal world that mimetic response that an oral audience feels in the situation of the performance [...]. This compulsive, incantatory power of oral song [...] the animal magnetism with which it holds its hearers spellbound, all find mythical embodiment in Orpheus”, S.Heaney, *The Redress of Poetry*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1995, p.143.

⁸ “The good of literature and music is first and foremost in the thing itself, and their first principle is that which William Wordsworth called in his Preface to *Lyrical Ballads* ‘the grand elementary principle of pleasure’, the kind of pleasure about which the language itself prompts us to say, ‘It did me good’”, S. Heaney, *Finders Keepers*, op. cit., p.74.

⁹ K. Kirchwey, *Obituary*, September 1st, 2013, <http://www.bbc.com/news/uk-northern-ireland-23922895> (ultimo accesso: 20/10/2013).

¹⁰ S.Heaney, Reading at the American Academy, 16 maggio 2013. Le successive citazioni delle parole di Heaney si riferiscono, se non indicato diversamente, all'evento svoltosi all'American Academy.

Others had echoes, gave back your own call
With a clean new music in it. And one
Was scaresome, for there, out of ferns and tall
Foxgloves, a rat slapped across my reflection.

Now, to pry into roots, to finger slime,
To stare, big-eyed Narcissus, into some spring
Is beneath all adult dignity. I rhyme
To see myself, to set the darkness echoing¹¹.

Già nel titolo il mondo classico è evocato con il riferimento all'Elicona, il monte greco sede della Muse, fonte di ispirazione poetica e strumento musicale¹². Nell'ultima strofa il poeta, "big-eyed Narcissus", dichiara l'intenzione di scrivere versi per conoscere se stesso, per indagare la propria coscienza, culturale e personale. *Nosce te ipsum* era scritto a caratteri cubitali sul frontone del tempio di Apollo a Delfi, insieme con un invito alla moderazione: in questo modo l'oracolo del dio, con l'efficacia mediatica che avevano a quel tempo i santuari, rivolgeva all'uomo di allora, e di sempre, l'invito a indagare dentro di sé, per scoprire che l'essenza della vita è dentro, non al di fuori di noi. Heaney non si sottrae al *dictum* greco, anzi, affronta con entusiasmo l'esplorazione delle sue radici per far affiorare l'inconscio culturale dell'uomo, fatto anche di miti e di tradizioni. Heaney continua la lettura con "Mossbawn" dove rievoca alcuni momenti della sua infanzia e ricostruisce "the atmosphere of the kitchen" in cui campeggia "aunt Mary", una moderna "Goddess of the Hearth".

Mossbawn

Sunlight
There was a sunlit absence.
The helmeted pump in the yard
heated its iron,
water honeyed

in the slung bucket
and the sun stood
like a griddle cooling
against the wall

of each long afternoon.
So, her hands scuffled
over the bakeboard,

¹¹ S.Heaney, "Personal Helicon", *Death of a Naturalist*, Faber & Faber, London 1966, p. 44.

¹² M.R. Molino, *Questioning Tradition, Language and Myth. The Poetry of Seamus Heaney*, The Catholic University of America Press, Washington D.C.1994, p. 12.

the reddening stove
sent its plaque of heat
against her where she stood
in a floury apron
by the window.

Now she dusts the board
with a goose's wing,
now sits, broad-lapped,
with whitened nails

and measling shins:
here is a space
again, the scone rising
to the tick of two clocks.

And here is love
like a tinsmith's scoop
sunk past its gleam
in the meal-bin¹³.

“Mossbawn” offre un quadro di vita familiare che ricorda un dipinto di Brueghel, ma Heaney nega di aver cercato un “painterly effect”, anche se riconosce di amare le *vignettes* che ritraggono con ricchezza di dettagli giochi di bambini, scene di lavoro dei campi, interni familiari. Si procede quindi con “Alphabets” dalla raccolta *The Haw Lantern* (1987), poesia composta su commissione della società Phi Beta Kappa ad Harvard dove ha occupato la cattedra di retorica ed oratoria. “I can’t get over the habit of teaching my poems”, scherza Heaney strappando un sorriso al pubblico: “Alphabets” ripercorre infatti le fasi del suo “learning process” delle lingue classiche e del gaelico nella scuola cattolica di Anahorish e celebra il miracolo delle lettere dell’alfabeto che unisce bambino e adulto.

Alphabets
A shadow his father makes with joined hands
And thumbs and fingers nibbles on the wall
Like a rabbit’s head. He understands
He will understand more when he goes to school.

There he draws smoke with chalk the whole first week,
Then draws the forked stick that they call a Y.
This is writing. A swan’s neck and swan’s back
Make the 2 he can see now as well as say.

Two rafters and a cross-tie on the slate

¹³ S.Heaney, “Mossbawn”, “Sunlight”, *North*, Faber & Faber, London 1975, p. IX.

Are the letter some call *ah*, some call *ay*.
There are charts, there are headlines, there is a right
Way to hold the pen and a wrong way.

First it is 'copying out', and then 'English',
Marked correct with a little leaning hoe.
Smells of inkwells rise in the classroom hush.
A globe in the window tilts like a coloured O.

II.

Declensions sang on air like a *hosanna*
As, column after stratified column,
Book One of *Elementa Latina*,
Marbled and minatory, rose up in him.

For he was fostered next in a stricter school
Named for the patron saint of the oak wood
Where classes switched to the pealing of a bell
And he left the Latin forum for the shade

Of new calligraphy that felt like home.
The letters of this alphabet were trees.
The capitals were orchards in full bloom,
The lines of script like briars coiled in ditches.

Here in her snooded garment and bare feet,
All ringleted in assonance and woodnotes,
The poet's dream stole over him like sunlight
And passed into the tenebrous thickets.

He learns this other writing. He is the scribe
Who drove a team of quills on his white field.
Round his cell door the blackbirds dart and dab.
Then self-denial, fasting, the pure cold.

By rules that hardened the farther they reached north
He bends to his desk and begins again.
Christ's sickle has been in the undergrowth.
The script grows bare and Merovingian.

III.

The globe has spun. He stands in a wooden O.
He alludes to Shakespeare. He alludes to Graves.
Time has bulldozed the school and school window.
Balers drop bales like printouts where stooked sheaves

Made lambdas on the stubble once at harvest
And the delta face of each potato pit
Was patted straight and moulded against frost.
All gone, with the omega that kept

Watch above each door, the good-luck horseshoe.
Yet shape-note language, absolute on air
As Constantine's sky-lettered IN HOC SIGNO

Can still command him; or the necromancer

Who would hang from the domed ceiling of his house
A figure of the world with colours in it
So that the figure of the universe
And 'not just single things' would meet his sight

When he walked abroad. As from his small window
The astronaut sees all that he has sprung from,
The risen, aqueous, singular, lucent O
Like a magnified and buoyant ovum -

Or like my own wide pre-reflective stare
All agog at the plasterer on his ladder
Skimming our gable and writing our name there
With his trowel point, letter by strange letter¹⁴.

"Alphabets" apre *The Haw Lantern*, una silloge ricca di allusioni ai miti e alla letteratura classica, scritta "in the classical mode". È lo stesso Heaney a spiegare il significato del termine "haw lantern": "haw" è il frutto del biancospino da cui viene ricavato un olio, un tempo usato come combustibile nelle lanterne.

The Haw Lantern

The wintry haw is burning out of season,
crab of the thorn, a small light for small people,
wanting no more from them but that they keep
the wick of self-respect from dying out,
not having to blind them with illumination.

But sometimes when your breath plumes in the frost
it takes the roaming shape of Diogenes
with his lantern, seeking one just man;
so you end up scrutinized from behind the haw
he holds up at eye-level on its twig,
and you flinch before its bonded pith and stone,
its blood-prick that you wish would test and clear you,
its pecked-at ripeness that scans you, then moves on¹⁵.

Si dice infatti che il filosofo greco Diogene di Sinope andasse "around with a lantern to look for an honest man", un mito che Heaney applica facilmente al Nord Irlanda dei primi anni novanta quando il "doubletalk" contribuiva a spegnere ogni speranza di pacificazione e di rinascita. La poesia offre tuttavia "a flicker of light, a small light for small people", ma al tempo stesso suona come un *j'accuse* della mentalità rigida che prevale nella sua patria, dove tutti, dai poeti, ai prelati,

¹⁴ S.Heaney, "Alphabets", *The Haw Lantern*, trad. ital. F.R.Paci, Guanda, Parma 1987, pp. 18-22.

¹⁵ S.Heaney, "The Haw Lantern", *The Haw Lantern*, op. cit., p. 32.

ai politici, dovrebbero, secondo Heaney, dedicarsi ad una severa autoanalisi, piuttosto che ad un abusato e inefficace “scrutinizing”. Segue “Two Lorries” tratto da *The Spirit Level*, composto dopo un attentato terroristico alla stazione degli autobus di Magherafelt che Heaney era solito frequentare con la madre.

Two Lorries

It's raining on black coal and warm wet ashes.
There are tyre-marks in the yard, Agnew's old lorry
Has all its cribs down and Agnew the coalman
With his Belfast accent's sweet-talking my mother.
Would she ever go to a film in Magherafelt?
But it's raining and he still has half the load

To deliver farther on. This time the lode
Our coal came from was silk-black, so the ashes
Will be the silkiest white. The Magherafelt
(Via Toomebridge) bus goes by. The half-stripped lorry
With its emptied, folded coal-bags moves my mother:
The tasty ways of a leather-aproned coalman!

And films no less! The conceit of a coalman...
She goes back in and gets out the black lead
And emery paper, this nineteen-forties mother,
All business round her stove, half-wiping ashes
With a backhand from her cheek as the bolted lorry
Gets revved and turned and heads for Magherafelt

And the last delivery. Oh, Magherafelt!
Oh, dream of red plush and a city coalman
As time fastforwards and a different lorry
Groans into shot, up Broad Street, with a payload
That will blow the bus station to dust and ashes...
After that happened, I'd a vision of my mother,

A revenant on the bench where I would meet her
In that cold-floored waiting room in Magherafelt,
Her shopping bags full up with shovelled ashes.
Death walked out past her like a dust-faced coalman
Refolding body-bags, plying his load
Empty upon empty, in a flurry

Of moths and engine-revs, but which lorry
Was it now? Young Agnew's or that other,
Heavier, deadlier one, set to explode
In a time beyond her time in Magherafelt...
So tally bags and sweet-talk darkness, coalman,
Listen to the rain spit in new ashes

As you heft a load of dust that was Magherafelt,

Then reappear from your lorry as my mother's
Dreamboat coalman filmed in silk-white ashes¹⁶.

Negli anni quaranta era un'avventura per il piccolo Seamus percorrere le quattro miglia che separavano la fattoria di Mossbawn dalla cittadina di Magherafelt, oltre ad essere un'occasione di intimità con la madre. Più tardi, negli anni ottanta, una bomba distrugge la sala d'attesa, ma non la dolcezza dei ricordi e questo rituale dello shopping non è sbiadito, ma "perfected in my memory"¹⁷. Nonostante i "Troubles" abbiano inquinato le fonti di ispirazione poetica, molti componimenti evitano il senso di oppressione provocato dalla cronaca, ma traggono leggerezza e profondità dal passato, da "an older, deeper, clearer spring".

In "Oysters", da *Field Work*, Heaney rievoca la *traditio* latina di trasportare le ostriche dal nord Europa a Roma "for the glut of privilege"¹⁸, un'abitudine che equivale ad un gesto di aggressione imperialistica consumato ai danni di esseri "alive and violated"¹⁹.

Oysters
Our shells clacked on the plates.
My tongue was a filling estuary,
My palate hung with starlight:
As I tasted the salty Pleiades
Orion dipped his foot into the water.
Alive and violated
They lay on their beds of ice:
Bivalves: the split bulb
And philandering sigh of ocean.
Millions of them ripped and shucked and scattered.
We had driven to the coast
Through flowers and limestone
And there we were, toasting friendship,
Laying down a perfect memory
In the cool thatch and crockery.
Over the Alps, packed deep in hay and snow,
The Romans hauled their oysters south to Rome:
I saw damp panniers disgorge
The frond-lipped, brine-stung
Glut of privilege
And was angry that my trust could not repose
In the clear light, like poetry or freedom
Leaning in from the sea. I ate the day

¹⁶ S.Heaney, "Two Lorries", *The Spirit Level*, Farrar, Strauss and Giroux, New York 1996, pp. 17-8.

¹⁷ S.Heaney, "The Grauballe Man", *North*, op. cit., p. 29.

¹⁸ S.Heaney, "Oysters", *Field Work*, op. cit., p. 3.

¹⁹ *Ibid.*, p. 3.

Deliberately, that its tang
Might quicken me all into verb, pure verb.

Come non cogliere il parallelismo tra la Roma imperiale e la Gran Bretagna, tra le ostriche e i cattolici del Nord Irlanda?

In occasione del soggiorno romano di Heaney, l'American Academy ha organizzato nella sala esposizioni una mostra dedicata alla pubblicazione *Stone from Delphi*, una raccolta di quarantanove poesie ispirate a temi classici e illustrate da acquerelli dell'artista americana Wendy Artin. Come la studiosa Helen Vendler afferma nell'introduzione alla silloge, maestri quali Virgilio, Ovidio, Orazio, Sofocle ed Eschilo hanno rappresentato nella carriera artistica di Heaney un patrimonio prezioso cui attingere, mentre i trentacinque dipinti della Artin riproducono i soggetti classici, rinnovando il principio oraziano *ut pictura poesis*²⁰. Da *Stone from Delphi* Heaney legge "The Death of Orpheus"²¹, traduzione dal libro XI delle *Metamorfosi* di Ovidio, dove si narra come il poeta e musicista Orfeo, angosciato dopo la perdita definitiva di Euridice, abbia vissuto in solitudine evitando soprattutto la compagnia femminile per poi essere fatto a pezzi dalle Menadi che se lo contendevano. La sua testa cade nel fiume Ebro e raggiunge il mare continuando a piangere il nome della moglie.

The Death of Orpheus

The songs of Orpheus held the woods entranced.
The animals were hushed, the field stones danced
Until a band of Ciconian women,
Maenad band dressed up in wild beasts' skins,
Spied him from a hilltop with his lyre.
As he tuned his voice to it and cocked his ear,
One of them whose hair streamed in the breeze
Began to shout, "Look, look, it's Orpheus,
Orpheus the misogynist" and flung
Her staff straight at the bard's mouth while he sang.
But the staff being twined with leaves just left a bruise
And did no injury. So another throws
A stone that his singing spellbinds in the air,
Making it drop like a shamed petitioner
At his affronted feet. But even so,
There could be no stop to the violence now.
The furies were unleashed. And his magic note

²⁰ Hor., *ars*, 361.

²¹ S.Heaney, "The Death of Orpheus", *The Midnight Verdict*, The Gallery Press, Loughcrew 1993, pp. 39-42.

That should have stalled their weapons was drowned out
By blaring horns and drums, beating and yells
And the pandemonium of those bacchanals
So that at last his red blood wet the rocks.
But first the maenads ripped apart the snakes
And the flocks of birds he'd charmed out of the sky
And the dreambound beasts that formed his retinue.
Orpheus then, torn by their blood-filled nails,
Was like an owl in daytime when it falls
Prey to the hawks of light; or a stag that stands
In the amphitheatre early, before the hounds
Have savaged him to pieces on the sand.
They circled him, still using as their weapons
Staffs they had twined with leaves and tipped with cones
That were never meant for duty such as this.
Some pelted him with clods, some stripped the branches
To scourge him raw, some stoned him with flintstones.
But as their frenzy peaked, they chanced upon
Far deadlier implements.

Near at end
Oxen in yokes pulled ploughshares through the ground
And sturdy farmers sweated as they dug –
Only to flee across their drills and rigs
When they saw the horde advancing. They downed tools
So there for the taking on the empty fields
Lay hoes and heavy mattocks and long spades.
The oxen lowered their horns, the squealing maenads
Cut them to pieces, then turned to rend the bard,
Committing sacrilege when they ignored
His hands stretched out to plead and the extreme
Pitch of his song that now for the first time
Failed to enchant. And so, alas, the breath
Of life streamed out of him, out of that mouth
Whose songs had tamed the beasts and made stones dance,
And was blown away on the indiscriminate winds.
For Orpheus then the birds in cheeping flocks,
The animals in packs, the flint-veined rocks
And woods that had listened, straining every leaf,
Wept and kept weeping. For it seemed as if
the trees were mourners tearing at their hair
As the leaves streamed off them and the branch went bare.
And rivers too, they say, rose up in floods
Of their own tears, and all the nymphs and naiads
Went dishevelled in drab mourning gowns.
Meanwhile, the poet's mangles flesh and bones
Lay scattered and exposed. But his head and lyre
Were saved by miracle: the Hebrus river
Rose for them, ran with them, bore them out midstream
Where the lyre trembled and the dead mouth swam
Lapping the ripples that lipped the muddy shore
And a fluent humming sadness filled the air.
As they rode the current downstream, They were swept
On out to sea off Lesbos and washed up

On the strand there, unprotected. Then a snake
Unleashed itself like a slick whip to attack
The head in its tangles web of sopping locks
But Phoebus intervened. Just as its bite
Gaped at its widest, it solidified.
The jaws' hinge hardened and the open yawn
Of the empty vicious mouth was set in stone.

The poet's shade fled underneath the earth
Past landmarks that he recognized, down paths
He'd travelled on the first time, desperately
Scouring the blessed fields for Eurydice.
And when he found her, wound her in his arms
And moved with her, and she with him, two forms
Of the one love, restored and mutual –
For Orpheus now walks free, is free to fall
Out of step, into step, follow, go in front
And look behind him to his heart's content.

But Bacchus was unwilling to forget
The atrocities against the sacred poet,
So, there and then, in a web of roots, he wound
And bound the offending women to the ground.
However deftly they would try to go,
Earth's grip and traction clutched them from below.
They felt it latch them, load them heel and toe.
And, as a caught bird struggles to get free
From a cunningly set snare, but still can only
Tighten the mesh around its feet tighter
The more it strains its wings and frets and flutters,
So each of the landlogged women heaved and hauled
In vain, in agony, as the roots took hold
And bark began to thicken the smooth skin.
It gripped them and crept up above their knees.
They struggled like a storm in storm-tossed trees.
Then, as each finger twigged and toe dug in,
Arms turned to oak boughs, thighs to oak, oak leaves
Matted their breasts and camouflaged their moves
So that you couldn't tell if the whole strange growth
Were a wood or women in distress or both.

L'evento all'American Academy si chiude con il famoso coro dal dramma *The Cure at Troy*, scritto nel 1990 quando i "Troubles" "were more dangerous than ever". I versi finali del dramma sono diventati una sorta di manifesto politico da quando il presidente americano Bill Clinton li recitò al termine del suo discorso durante la visita a Derry nel 1995, poi ancora a Dublino a conclusione delle trattative di pace tra unionisti e repubblicani.

Human beings suffer,
They torture one another,

They get hurt and get hard.
No poem or play or song
Can fully right a wrong
Inflicted and endured.

The innocent in gaols
Beat on their bars together.
A hunger-striker's father
Stands in the graveyard dumb.
The police widow in veils
Faints at the funeral home.

History says, don't hope
On this side of the grave.
But then, once in a lifetime
The longed-for tidal wave
Of justice can rise up,
And hope and history rhyme.

So hope for a great sea-change
On the far side of revenge.
Believe that further shore
Is reachable from here.
Believe in miracle
And cures and healing wells.

Call miracle self-healing:
The utter, self-revealing
Double-take of feeling.
If there's fire on the mountain
Or lightning and storm
And a god speaks from the sky

That means someone is hearing
The outcry and the birth-cry
Of new life at its term”²².

I versi che così efficacemente reinventano i temi sofoclei dell'ingiustizia, del rancore e del perdono e li contestualizzano nell'Irlanda contemporanea continuano ad echeggiare nel cortile dell'Academy.

Heaney riesce a trasmettere la potenza del mito che è per lui un modo di stabilire un legame stretto tra presente e passato, tra contemporaneità e origini, tra Ercole, razionale e proiettato verso il cielo ed Anteo, istintivo e ctonico, tra oscurità e luce.

²² S.Heaney, *The Cure at Troy*, Faber & Faber, London 1990, pp. 77-8.

Seamus Heaney è riuscito ad aprire i nostri cuori: questo è uno dei miracoli che la sua poesia può compiere:

So hope for a great sea-change
On the far side of revenge.
Believe that further shore
Is reachable from here.
Believe in miracles
And cures and healing wells²³.

Ancora in preda a una “verbal gooseflesh”, mi avvicino timidamente al poeta. Gli occhi innanzitutto. Gentili, si assottigliano quando sorride. E accoglie tutti, dopo la lettura, con largo, paterno sorriso. Poi le mani con cui firma i suoi libri: grandi, da lavoratore. Non mani da poeta. Mani che hanno raccolto fieno e legato covoni, lanciato la canna da pesca e poi hanno cambiato strumento e impugnato la penna con la stessa forza con cui hanno usato una vanga, un forcone, un rastrello nella fattoria di Mossbawn, il *Lebenswelt* cui ha continuato ad attingere per non sentirsi *déraciné*. Sorridendo, Heaney accoglie tra le sue mani la copia di *The Cure at Troy* che deve autografare, senza nessuna ansia di restituirla, non sta firmando in tutta fretta senza alzare gli occhi, ma dà a ciascuno un po’ di tempo, solo lui, l’ascoltatore e il libro.

Il 30 agosto la notizia della morte. Avevamo dato così tanto per scontata la sua presenza nell’Elisio dei grandi poeti che la sua morte è stata come lo shock per il crollo di un albero imponente. Aveva scritto di un tale albero, il castagno piantato dalla zia al momento della sua nascita e più tardi abbattuto:

I heard the hatchet's differentiated
Accurate cut, the crack, the sigh
And collapse of what luxuriated
Through the shocked tips and wreckage of it all.
Deep planted and long gone, my coeval
Chestnut from a jam jar in a hole,
Its heft and hush became a bright nowhere,
A soul ramifying and forever
Its heft and hush become a bright nowhere,
A soul ramifying and forever
Silent, beyond silence listened for²⁴ (grassetto mio).

²³ S.Heaney, *The Cure at Troy*, op. cit., p. 77.

²⁴ S.Heaney, “Clearances 8” , *The Haw Lantern*, op. cit., p. 84.

Tuttavia le sue ultime parole sono state *Noli timere*²⁵.

Quando un poeta muore si è combattuti tra la gratitudine per ciò che la sua arte ci ha regalato e il senso di perdita personale. Questa ambivalenza è espressa efficacemente in alcuni versi composti dal bardo irlandese Tadhg Dall Ó hUiginn (1550-1591) in memoria del fratello, anch'egli poeta. A causa di quella morte, scrive Ó hUiginn, “poetry is daunted / A stave of the barrel is smashed / And the wall of learning broken”²⁶. Le parole lasciano intravedere un profondo dolore, ma le immagini comunicano anche il magnifico senso di “poetry's immemorial endurance, like the holding action of timber and stone”.

Questi versi suonano tristemente appropriati anche oggi per l'artista che ha in certo senso “rehooped the barrel and put in a new stave” e si è dedicato con coraggio, nonostante gli eventi disastrosi del secolo, al “farming of a verse”²⁷, portando avanti il duro lavoro dei suoi antenati.

²⁵ Testo del messaggio inviato alla moglie pochi minuti prima di morire.

²⁶ T.W.Moody, F.X.Martin, F.S.Byrne ed., “The Irish Language in the Early Modern Period”, in Id., *A New History of Ireland*, vol. III: Early Modern Ireland 1534-1691, Oxford University Press, Oxford 1993, p. 525.

²⁷ S.Heaney, “The Peace of the Word”, *The Sunday Times Culture Supplement*, 17th January 1999, p. 11.

Bibliografia

Opere di Seamus Heaney

S.Heaney, "Nostalgia in the Afternoon", *Gorgon* 3, 1959, p. 17

_____, "Reaping in Heat", *Q* 17, 1959, p. 27

_____, "Aran", *Gorgon* 4, 1960, p. 7

_____, "Song of My Man Alive", *Gorgon* 5, Hilary Term, 1961, p. 19

_____, "The Seductive Muse", *Gorgon* 5, Hilary Term 1961, pp. 4-6

_____, "Poor Man's Death", *The Dubliner* 2, 1963, p. 54

_____, "Lint Water", *Times Literary Supplement*, 5th Aug. 1965, p. 681

_____, *Eleven Poems*, Festival Publications, Queen's University, Belfast 1965

_____, "Prospero in Agony", *Outpost* 68, 1966, pp. 21-23

_____, "Out of London: Ulster's Troubles", *New Statesman*, 1st July 1966, pp. 23-24

_____, "Irish Eyes", *The Listener*, 28th December 1967, pp. 851-852

_____, "Old Derry's Walls", *The Listener*, 24th October 1968, p. 521

_____, "Birdwatcher", *Everyman* 1, 1968, p. 126

_____, "Views", *The Listener*, 31st December 1970, p. 903

_____, "Belfast's Black Christmas", *The Listener*, 23rd December 1971, pp. 857-858

_____, "Mother Ireland", *The Listener*, 7th December 1972, p. 790

_____, "The Labourer and the Lord", *The Listener*, 28th September 1972, pp. 408-409

_____, "Lost Ulstermen", *The Listener*, 26th april 1973, pp. 550-551

_____, *Stations*, Ulsterman Publications, Belfast 1975

_____, "Unhappy and at Home. Interview by Seamus Deane", *The Crane Bag* 1, 1977, pp.

61-67

_____, "The Poet as a Christian", *The Furrow* 29, 1978, pp. 603-606

_____, "Current Unstated Assumptions about Poetry", *Critical Enquiry* 7, 1981, pp. 645-651

- _____, "Ulster Quatrains", *Recorder* 23, 1982, pp. 59-62
- _____, *An Open Letter*, A Field Day Pamphlet 2, Field Day Theatre Company, Derry 1983
- _____, "Envies and Identifications: Dante and the Modern Poet", *Irish University Review* 15, 1985, pp. 5-19
- _____, "Place, Pastness, Poetry: A Triptych", *Salmagundi* 68/69, 1985-86, pp. 30-47
- _____, "A Field Day for the Irish", *The Irish Times*, 5th December 1988, pp. 9-10
- _____, "Yeats' Nobility", *Fortnight* 271, Supplement: Yeats, 1989, pp. II-III
- _____, "The "Cure" at Troy: A Version of Sophocles' Philoctetes", *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, Third Series, 1, 1991, pp. 131-138
- _____, "Foreword", in N.MacMonagle ed., *Lifelines*, Townhouse, Dublin 1992, pp. XIII-XV
- _____, "Introduction", *The Odyssey*, trans. R.Fitzgerald, Everyman's Library, London 1992, pp. IX-XXIV
- _____, "Mycenae Nightwatch", *Poetry* 167, 1995, pp. 2-4
- _____, *Crediting Poetry*, Lecture at The Swedish Academy, 1995
- http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1995/heaney-lecture.html
- _____, "Further Language", *Studies in the Literary Imagination* 30, 1997, pp. 7-16
- _____, "All Ireland's Bard", *The Atlantic Monthly Company* 280, 1997, pp.155-160, review of R.F.Foster, *W.B.Yeats: A Life*. Vol. 1: The Apprentice Mage 1865-1914, Oxford University Press, Oxford 1997
- _____, "The Reciprocity of Tears", *Irish Times*, 22nd August 1998, p. 7
- _____, "The Peace of the Word", *The Sunday Times Culture Supplement*, 17th January 1999, p. 11
- _____, "Lux Perpetua", *The Guardian*, 16th June 2001, <http://www.theguardian.com/books/2001/jun/16/poetry.features>
- _____, "The Heart of a Vanished World", *The Guardian*, 24th February 2001,

<http://www.theguardian.com/books/2001/feb/24/books.guardianreview>

_____, "Poetry's Power against Intolerance", *The New York Times*, 26th August 2001, p. 9

_____, "Sixth Sense, Seventh Heaven", Lecture at Wolfson College Oxford, *The Dublin Review* 8, 2002, <https://thedublinreview.com/sixth-sense-seventh-heaven/>

_____, "Us as in Versus: Poetry and the World", in Id., *When Hope and History Rhyme*, the NUI, Galway, Millennium Lecture Series, Four Courts Press, Dublin 2002, pp. 49-66

_____, "Eclogues in extremis. On the Staying Power of Pastoral", *PRIA* 103C, 2003, pp. 1-12

_____, "Reality and Justice: On Translating Horace Odes 1, 34", *Irish Pages, The Justice Issue* 1, 2002/2003, pp. 50-53

_____, "Title Deeds: Translating a Classic", *Proceedings of the American Philosophical Society* 148, 2004, pp. 411-426

_____, "Glory be to the world", *Irish Times*, 23rd October 2004,

<http://www.irishtimes.com/news/glory-be-to-the-world-1.1163328>

Raccolte Poetiche

Death of a Naturalist, Faber & Faber, London 1966

A Door into the Dark, Faber & Faber, London 1969

Wintering Out, Faber & Faber, London 1972

North, Faber & Faber, London 1975

Field Work, Faber & Faber, London 1979

Station Island, Faber & Faber, London 1984

The Haw Lantern, Faber & Faber, London 1987

Seeing Things, Faber & Faber, London 1991

The Spirit Level, Faber & Faber, London 1996

Electric Light, Faber & Faber, London 2001

District and Circle, Faber & Faber, London 2006

Human Chain, Faber & Faber, London 2010

Selected Poems 1965-1975, Faber & Faber, London 1980

New Selected Poems 1966-1987, Faber & Faber, London 1990

Opened Ground: Poems 1966-1996, Faber & Faber, London 1998

New Selected Poems 1988-2013, Faber & Faber, London 2013

Raccolte in prosa

Preoccupations: Selected Prose 1968-1978, Faber & Faber, London 1980

The Government of the Tongue, Faber & Faber, London 1988

The Redress of Poetry: Oxford Lectures, Faber & Faber, London 1995

Finders Keepers: Selected Prose 1971-2001, Faber & Faber, London 2002

Opere teatrali

The Cure at Troy. A version of Sophocles' *Philoctetes*, Faber & Faber, London 1990

The Burial at Thebes. A version of Sophocles' *Antigone*, Faber & Faber, London 2004

Traduzioni

Sweeney Astray: A version from the Irish, Faber & Faber, London 1983

The Cure at Troy. A version of Sophocles' *Philoctetes*, Faber & Faber, London 1990

The Midnight Verdict: Translations from the Irish of Brian Merriman and from the *Metamorphoses* of Ovid, Gallery Press, London 1993

Laments, a cycle of Polish Renaissance elegies by Jan Kochanowski, translated with Stanisław Barańczak, Faber & Faber, London 1995

Beowulf, Faber & Faber, London 1999

Diary of One Who Vanished, a song cycle by Leoš Janáček of poems by Ozef Kalda, Faber & Faber, London 1999

The Testament of Cresseid, Enitharmon Press, Dublin 2004

Columcille The Scribe, The Royal Irish Academy, Dublin 2004

The Burial at Thebes. A Version of Sophocles' Antigone, Farrar, Straus and Giroux, New York 2004

Opere Critiche

A.A.V.V., "Como Conversazione. On translation", *The Paris Review* 42, 2000, pp. 255-312

G.Adams, *A Farther Shore: Ireland's Long Road to Peace*, Random House, London 2003

A.Alessandri, "L'Isola di Filottete", *Annali del Dipartimento Di Storia*, Università Tor Vergata, 5-6, 2009/2010, pp. 447-466

- M.Allen, *Seamus Heaney, Contemporary Critical Essays*, Macmillan, London 1997
- P.Alpers, "What is Pastoral?", *Critical Inquiry* 8, 1982, pp. 437-460
- _____, *What is Pastoral?*, University of Chicago Press, Chicago 1996
- _____, "'The Philoctetes Problem' and the Poetics of Pastoral", *Representations* 86, 2004, pp. 4-19
- M.Alexiou, *The Ritual Lament in Greek Tradition*, Rowan & Littlefield Publishers, Oxford 2002
- R.Andreotti, *Classici Elettrici*, BUR, Milano 2002
- _____, *Ritorni di Fiamma*, BUR, Milano 2009
- _____, *Almanacco. La resistenza del classico*, BUR, Milano 2010
- P.Ariès, *Western Attitudes to Death from the Middle Ages to the Present*, The John Hopkins University Press, Baltimore 1975
- _____, *Storia della Morte in Occidente*, BUR Rizzoli, Milano 1998
- A.Arkins, *Hellenising Ireland: Greek and Roman Themes in Modern Irish Literature*, Goldsmith Press, Newbridge 2005
- _____, *Irish Appropriation of Greek Tragedy*, Carysfort Press Group, Dublin 2010
- B.Atkins, P.Sheeran, "Coloniser and Colonised: the Myth of Hercules and Antaeus in Seamus Heaney's *North*", *Classical and Modern Literature* 10, 1990, pp. 127-134
- W.Baker, "Seamus Heaney: A Forgotten Interview", *Interdisciplinary Literary Studies* 17, 2015, pp. 457-464
- M.Barchiesi, *I Moderni alla ricerca di Enea*, Bulzoni, Roma 1981
- T.Bartlett, *Ireland: A History*, Cambridge University Press, Cambridge 2011
- S.Bassnett, *Translation Studies*, Routledge, London 2002
- _____, "Influence and Intertextuality: A Reappraisal", *Forum for Modern Language Studies* 43, Oxford University Press, Oxford 2007, pp. 134-146
- J.D.Bateson, "Roman Material in Ireland: A Re-Consideration", *PRIA* 73, 1973, pp. 171-180
- A.Becker, "Poetry as Equipment for Living: A Gradual Living of Vergil's Ninth Eclogue", *Classics*

Ireland 6, 1999, pp. 1-22

G.Bernardi Perini, "Virgilianesimo di Seamus Heaney", *Liburna* 5, 2012, pp. 53-63

N.W.Bernstein, "Locus Amoenus and Locus Horridus in Ovid's *Metamorphoses*", *Wensham Review of Literature and Culture* 5, 2011, pp. 67-98

M.Bettini, *C'era una volta il mito*, Sellerio, Palermo 2001

_____, *Vertere. Un'antropologia della traduzione nella cultura antica*, Einaudi, Torino 2012

R.R.Bolgar, *The Classical Heritage and its Beneficiaries*, Cambridge University Press, Cambridge 1977

J.Boly, "Following Seamus Heaney's 'Follower': Toward a Performative Criticism", *Twentieth Century Literature* 46, 2000, pp. 269-284

A.Bourke, *Field Day Anthology of Irish Writing*, vol. 4: *Irish Women's Writing and Traditions*, University of Cork Press, Cork 2002

M.Bragg, "Interview with Seamus Heaney", *The South Bank Show*, 27th October 1991
http://www.dailymotion.com/video/xwazxv_seamus-heaney-the-south-bank-show_creation

R.Brandes, "Seamus Heaney: An Interview", *Salmagundi* 80, 1988, pp. 4-21

I.Brinton, *Contemporary Poetry: Poets and Poetry since 1990*, Cambridge University Press, Cambridge 2009

S.Broom, *Contemporary British and Irish Poetry*, Palgrave, London 2005

_____, "Returning to Myth: From North to *Mycenae Lookout*", *The Canadian Journal of Irish Studies* 24, 1998, pp. 51-74

G.Brown, *In the Chair: Interview with Poets from the North of Ireland*, Salmon Press, Galway 2002

S.A.Brown, *Ovid. Myth and Metamorphosis*, Bristol Classical Press, London 2005

_____, *The Metamorphoses of Ovid. From Chaucer to Ted Hughes*, Duckworth, London 2002

A.R.Burn, *The Pelican History of Greece*, Penguin, London 1982

S.Burris, *The Poetry of Resistance, Seamus Heaney and the Pastoral Tradition*, Ohio University Press, Athens 1990

- J.Butler, *La Rivendicazione di Antigone*, trad. ital. I.Negri, Bollati Boringhieri, Torino 2003
- E.Butler Cullingford, "British Romans and Irish Carthaginians: Anti-colonial Metaphor in Heaney, Friel, McGuinness", *PMLA* 111,1996, pp. 222-239
- I.Calvino, *Perchè leggere i classici*, Mondadori, Milano 2011
- J.Campbell, "The Mythmaker", *The Guardian* 27th May 2006, Web 5th Nov 2009
<http://www.guardian.co.uk/books/2006/may/27/poetry.hayfestival2006>
- M.Campbell ed., *The Cambridge Companion to Contemporary Irish Poetry*, Cambridge University Press, Cambridge 2003
- A.Carruth, "On Blog Lands and Digital Markets: Seamus Heaney's Recent Poetry", *Pacific Coast Philology* 46, 2011, pp. 232-44
- C.Carson, "How to Remember?", *Field Day Review* 3, 2007, pp. 267-276
- R.Carvalho Homem, "'Unroofed scope': Heaney in the nineties", *ABEI Journal* 1, 1999, pp. 29-42
- _____, "On Elegies, Eclogues, Translations, Transfusions: An interview with Seamus Heaney", *The European English Messenger* 10, 2001, pp. 24-30
- _____, *Poetry and Translation in Northern Ireland*, Palgrave, Basingstoke 2009
- R.Cashman, "Dying the Good Death", *New Hibernia Review* 10, 2006, pp. 9-25
- C.Catà, "Before Ireland was made. Il Nazionalismo Neoplatonico di William Butler Yeats", *Studi Interculturali* 1, 2013, pp. 13-38
- _____, "L'Irlanda e i suoi simboli. W.B.Yeats lettore "occulto" di Giovanni Scoto l'Eriugena", *Studi Irlandesi. A Journal of Irish Studies* 3, 2013, pp. 309-322
- A.Cattabiani, *Il Volario*, Mondadori, Milano 2000
- M.Cavanagh, "Seamus Heaney Returning", *Journal of Modern Literature* 22, 1998, pp.117-129
- _____, "Tower and Boat: Yeats and Seamus Heaney", *New Hibernia Review* 4, 2000, pp. 17-38
- M.Chou, "Antigone in Belfast: Staging Violence, Conflict and Reconciliation in Northern Ireland", *Double Dialogues* 3, 2011, pp. 1-8

- H.B.Clarke, R.Johnson ed., *The Vikings in Ireland and Beyond. Before and After the Battle of Clontarf*, Four Courts Press, Dublin 2015
- A.Cobb, "Poet's Chair. Homage to Seamus Heaney 1995 Nobel Prize in Literature", *Harvard Review* 10, 1996, pp. 22-26
- H.Cole, "Seamus Heaney interviewed by Henry Cole", *The Paris Review*, The Art of Poetry 75, 1994, <http://www.theparisreview.org/interviews/1217/the-art-of-poetry-no-75-seamus-heaney>
- F.Collins, *Seamus Heaney: The Crisis of Identity*, Associated University Presses, Cranbury, New Jersey 2003
- S.J.Connolly, *The Oxford Companion to Irish History*, Oxford University Press, Oxford, 2007
- T.P.Coogan, *The Troubles: Ireland's Ordeal and the Search for Peace*, Palgrave Macmillan, London 2002
- N.Corcoran, *The Chosen Ground, Essays on the Contemporary Poetry of Northern Ireland*, Dufour, Chester Springs PA 1992
- _____, *Poets of Modern Ireland. Text, Context, Intertext*, University of Wales Press, Cardiff 1999
- E.Cotta Ramusino, *Dal buio alla luce. Poesia e poetica in Seamus Heaney*, C.L.U., Pavia 1999
- _____, "The Burial at Thebes: l'Antigone di Seamus Heaney" in *Testi classici nelle lingue moderne - Primo colloquio 'Roberto Sanesi' sulla traduzione letteraria*, Supplemento *Confronto Letterario* 52, Ibis, Pavia 2009, pp. 199-214
- M.Cronin, C.O'Cuilleainain, *The Languages of Ireland*, Four Courts Press, Dublin 2003
- P.Crotty, "'Keeping Going, Seamus Heaney", *Irish University Review* 39, 2009, pp. 347-357
- A.Cuda, "The Use of Memory: Seamus Heaney, Eliot and the Unpublished Epigraph to *North*", *Journal of Modern Literature* 28, 2005, pp. 152-175
- C.Curtin, T.M.Wilson, *Ireland from Below*, Galway University Press, Galway 1989
- R.Curtis, *When Hope and History Rhyme*, The NUI, Galway Millennium Lecture Series, Four Courts Press, Dublin 2002
- T.Curtis, *The Art of Seamus Heaney*, Wolfhound Press, London 1994

- W.Davis, "From Mossbawn to Meliboeus: Seamus Heaney's Ambivalent Pastoralism", *Southwest Review* 92, 2007, pp. 1-6
- S.Deane, "Unhappy and at Home. Interview with Seamus Heaney", *The Crane Bag* 1, 1977, pp. 61-67
- _____, *Celtic Revivals: Essays in Modern Irish Literature*, Faber & Faber, London 1985
- _____, "Oranges and Lemnos", *New Statesman*, 5th April 1991, pp. 18-19
- F.Delaney, *Ireland*, Time Warner Books, New York 2004
- R.DeMaria jr., R. D.Brown ed., *Classical Literature and its Reception. An Anthology*, Blackwell Publishing Ltd, Hoboken NJ 2007
- E.De Martino, "La ritualità del lamento funebre antico come tecnica di reintegrazione", *SMSR* 26, 1955, pp. 15-59
- H.Denard, "Seamus Heaney, Colonialism and the Cure: Sophoclean Re-visions", *PAJ* 66, 2000, pp. 1-18
- C.De Petris, M.Stella ed., *Continente Irlanda. Storia e Scritture Contemporanee*, Carocci, Firenze 2001
- T.Dewsnap, *Island of Daemons: The Lough Derg Pilgrimage and the Poets Patrick Kavanagh, Denis Devlin and Seamus Heaney*, Rosemont Publishing, Cranbury NJ 2008
- J.Dillon, "Some Reflections on the Irish Classical Tradition", *The Crane Bag* 3, 1979, pp. 28-32
- _____, "Classical Allusions in Seamus Heaney's *The Haw Lantern*", *Classics Ireland* 2, 1995, pp. 52-66
- J.Dillon, S.E.Wilmer ed., *Rebel Women. Staging Ancient Greek Drama Today*, Methuen, London 2005
- P.S.Dinneen, *Irish-English Dictionary*, 1904 <http://www.ucc.ie/celt/Dinneen1sted.html>
- English Dialect Dictionary, 6 vols., <http://www.ucc.ie/celt/Dinneen1sted.html>
- R.Doyle, *The Commitments*, Random House, London 2010
- H.Donnan, T.M.Wilson ed., *The Anthropology of Ireland*, Berg, Oxford 2006
- P.J.Drudy, "Seamus Heaney. A Tale of Two Islands", *Irish Studies* 1, 1980, pp.1-20

- S.Dunn, "Multicultural Education in the North of Ireland", *The Irish Review* 6, 1989, pp. 32-38
- P.E.Easterling ed., *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge University Press, Cambridge 1997
- U.Eco, *Opera Aperta*, Bompiani, Milano 2000
- T.S.Eliot, *What is a Classic?*, Faber & Faber, London 1944
- _____, *Selected Prose*, Harcourt Brace, New York 1975
- _____, *Selected Essays*, Faber & Faber, London 1999
- A.Elmer, *Contemporary Irish Poetry: A Collection of Critical Essays*, Macmillan, London 1990
- N.Eskestad, "Negotiating the Canon: Regionality and the Impact of Education in Seamus Heaney's Poetry", *Ariel* 29, 1998, pp. 7-20
- E.Estyn Evans, *Irish Folk Ways*, Dover Publications, London 2000
- M.Fillpula, *The Grammar of Irish English: Language in Hibernian Style*, Routledge Studies in Germanic Linguistics, New York-London 1999
- I.Finlay, *Celtic Art. An Introduction*, Faber & Faber, London 1973
- R.F.Foster, *Modern Ireland, 1600-1972*, Penguin, London 1989
- _____, *The Apprentice Mage, W.B.Yeats: A Life*, vol. I 1865-1914, Oxford University Press, Oxford 1997
- _____, *The Oxford History of Ireland*, Oxford University Press, Oxford 2001
- _____, *The Irish Story: Telling Tales and Making it up in Ireland*, Penguin Press, London 2001
- _____, "Something to Hate: Intimate Enmities in Irish History", *The Irish Review* 30, 2003, pp. 1-12
- _____, *Charles Stewart Parnell: The Man and His Family*, Faber & Faber, London 2010
- A.Frazier, "Anger and Nostalgia: Seamus Heaney and the Ghost of the Father", *Eire-Ireland* 36, 2001, pp. 7-38
- B. Friel, *Translations*, Faber & Faber, London 1981

- M.C.Fumagalli, "Seamus Heaney's Northern Ireland Ugolino: An original Reproduction of the Dantean Episode", *Journal of Anglo-Italian Studies* 4, 1995, pp.124-143
- _____, "Station Island: Seamus Heaney's Divina Commedia", *Irish University Review* 26, 1996, pp. 127-142
- _____, *The Flight of the Vernacular. Seamus Heaney, Derek Walcott and the Impress of Dante*, Rodopi, Amsterdam-New York 2001
- P.Gagliardi, "Il tema del cadavere nei lamenti funebri omerici", *Gaia* 13, 2010, pp. 107-136
- R.Garratt, *Modern Irish poetry: Tradition and Continuity from Yeats to Heaney*, University of California Press, 1989
- R.Gillespie, "Funerals and Society in Early Seventeenth Century Ireland", *The Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland* 5, 1985, pp. 86-91
- A.Grafton, G. W. Most, S. Settis ed., *The Classical Tradition*, Harvard University Press, Cambridge 2010
- M.Grant, J.Hazel ed., *Dizionario della Mitologia Classica*, Sugarco Edizioni, Milano 1979
- B.Graziosi, E.Greenwood ed., *Homer in the Twentieth Century*, Oxford University Press, Oxford 2007
- M.J.Green, *Dizionario di mitologia celtica*, Bompiani, Milano 2003
- N.Grene, "Black Pastoral: 1990s Images of Ireland", *Litteraria Pragensia* 10, 2000, pp. 67- 75
- E.Grennan, "The Book of Resurrections", *The Irish Times*, 28th August 2010
- J.Haffenden, *Meeting Seamus Heaney: An Interview*, Viewpoints: Poets in Conversation, Faber & Faber, London 1981
- E.Hall, *Inventing the Barbarian: Greek Self-Definition through Tragedy*, Oxford University Press, Oxford 1989
- E.Hall, F.MacIntosh, A.Wrigley ed., *Dionysus since 69: Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, Oxford University Press, Oxford 2004
- J.D.Hall, A.B.Crowder ed., *Seamus Heaney: Poet, Critic, Translator*, Palgrave MacMillan, London 2007

- J.D.Hall, *Seamus Heaney's Rhythmic Contract*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2009
- D.Halpern, *Dante's Inferno: Translations by Twenty Contemporary Poets*, Ecco Press, New York 1998
- L.Hardwick, *Translating Words, Translating Cultures*, Duckworth, London 2000
- _____, "Classical Texts in Post-Colonial Literatures: Consolation, Redress and New Beginnings in the work of Derek Walcott and Seamus Heaney", *International Journal of the Classical Tradition* 9, 2002, pp. 236-256
- _____, *Reception Studies*, Oxford University Press, Oxford 2003
- _____, "Murmurs in the Cathedral: the Impact of Translations from Greek Poetry and Drama on Modern Work in English by Michael Longley and Seamus Heaney", *Yearbook of English Studies* 36, 2006, pp. 204–215
- _____, "Antigone's journey: from Athens to Edinburgh via Athens and Tbilisi" in E.B.Mee, H.P.Foley ed., *Antigone on the Contemporary World Stage. Classical Presences*, Oxford University Press, Oxford 2011, pp. 392–406
- L.Hardwick, C.Stray ed., *A Companion to Classical Reception*, Blackwell, Oxford 2008
- L.Hardwick, S.J.Harrison ed., *Classics in the Modern World: A 'Democratic Turn'?*, Oxford University Press, Oxford 2013
- S.J.Harrison, "Virgilian Contexts" in L.Hardwick, C.Stray ed., *A Companion to Classical Receptions*, Oxford University Press, Oxford 2006, pp. 113-126
- _____, *Living Classics: Greece and Rome in Contemporary Poetry in English*, Oxford University Press, Oxford 2009
- H.Hart, "History, Myth and Apocalypse in Seamus Heaney's *North*", *Contemporary Literature* 30, 2001, pp. 387-411
- H.Hart, *Seamus Heaney. Poet of Contrary Progressions*, Syracuse University Press, New York 1993
- S.Heaney, G.Bernardi Perini, *Virgilio nella Bann Valley*, Tre Lune, Mantova 2013
- S.Heaney, R.Hass, *Sounding Lines: The Art of Translating Poetry*, Doreen B.Townsend Center for the Humanities, Berkeley California 2000, pp. 1-32

- G.Highet, *The Classical Tradition*, Oxford University Press, New York 1957
- M.Hoffmann, J.Lasdun ed., *After Ovid. New Metamorphoses*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1996
- G.Holst-Warhaft, *Dangerous Voices: Women's Laments and Greek Literature*, Routledge, London-New York 1992
- N.Horsfall ed., *A Companion to the Study of Virgil*, Brill, Leida 1995
- L.Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Routledge, London-New York, 1988
- C.Jackson, "Technique Informing Craft in Seamus Heaney's Early Sonnets", *Pennsylvania Literary Journal* 4, 2012, pp. 18-36
- S.James, *Shades of Authority: The Poetry of Lowell, Hill and Heaney*, Liverpool University Press, Liverpool 2007
- E.Jordan ed., *Theatre Stuff: Critical Essays on Contemporary Irish Theatre*, Carysfort Press, Dublin 2009
- M.Kay, *In Gratitude for All the Gifts: Seamus Heaney and Eastern Europe*, University of Toronto Press, Toronto 2012
- S.Kearney, "The Staying Power of Poetry", *Irish Literary Supplement* 27, 2007, p. 14
- M.Kenneally, *Cultural Contexts and Literary Idioms in Contemporary Irish Literature*, Colin Smythe, Gerrards Cross, 1988
- _____, *Poetry in Contemporary Irish Literature*, Colin Smythe, Gerrards Cross 1995
- B.Kennelly, "Soaring from the treetops", *The New York Times*, 27th May 1984
- D.Kiberd, *Inventing Ireland: The Literature of the Modern Nation*, Cape, London 1991
- F.Kinahan, "Artists on Art. An Interview with Seamus Heaney", *Critical Inquiry* 8, 1982, pp. 405-414
- M.Kinzie, "Deeper than Declared: On Seamus Heaney", *Salmagundi* 80, 1988, pp. 22-57
- E. Knowles, *The Oxford Dictionary of Phrase and Fable*, Oxford University Press, Oxford 2006
- D.P.Kubiak, "Digging for the Classics in Seamus Heaney's *Opened Ground*", *Classical and*

Modern Literature 21, 2001, pp.71-86

J.Lacan, *Il seminario. Libro VII. L'etica della psicanalisi. 1959-1960*, Einaudi, Torino 1994

A.Lardinois, L.McClure ed., *Making Silence Speak: Women's Voices in Greek Literature and Society*, Princeton University Press, Princeton 2001

L.Lefaivre, A.Tzonis, *Architecture of Regionalism in the Age of Globalization. Peaks and Valleys in the Flat World*, Routledge, London-New York 2012

D.Lloyd, "Pap for the Dispossessed: Heaney and the Poetics of Identity", *Boundary 2*, 1985, pp. 319-342

_____, *Anomalous States: Irish Writing and the Post-colonial Moment*, Lilliput, Dublin 1993

E.Longley, "Altering the Past: Northern Irish Poetry and Modern Canons", *The Yearbook of English Studies* 35, 2005, pp. 1-17

E.Lunday, "Violence and Silence in Seamus Heaney's *Mycenae Lookout*", *New Hibernia Review* 12, 2008, pp. 111-127

P.A.Lynch, J.Fischer, B.Coates ed., *Back to the Present Forward to the Past. Irish Writing and History since 1798*, 2 vol., Rodopi, Amsterdam-New York 2006

R.O.A.M. Lyne, *Collected Papers on Latin Poetry*, Oxford University Press, Oxford 2007

P.Lysaght, "'Caoineadh os Cionn Coirp': The Lament for the Dead in Ireland", *Folklore* 108, 1997, pp. 65-82

_____, "Hospitality at Wakes and Funerals in Ireland from the Seventeenth to the Nineteenth Century. Some Evidence from the Written Record", *Folklore* 114, 2003, pp. 403-426

F.Macintosh, *Dying Acts. Death in Ancient Greek and Modern Irish Tragic Drama*, University of Cork Press, Cork 1994

C.Martindale ed., *The Cambridge Companion to Virgil*, Cambridge University Press, Cambridge 2000

C.McCarthy, *Seamus Heaney and Medieval Poetry*, Brewer, Cambridge 2008

F.McCourt, *Angela's Ashes*, Touchstone Books, New York 1996

M.McDonald, M.Walton ed., *Amid our Troubles. Irish Versions of Greek Tragedies*, Methuen,

London

2002

M.McDonald, "Politics and Poetry: Seamus Heaney's *The Cure at Troy*", *Classics Ireland* 3, 1996, pp. 129-140

_____, "In Memoriam: Seamus Heaney", *Arion* 21, 2014, pp. 151-162

P.McDonald, "The Greeks in Ireland: Irish Poets and Greek Tragedy", *Translation and Literature* 4, 1995, pp. 183-203

M.McGowan, *Ovid in Exile: Power and Poetic Redress in the Tristia and Epistulae ex Ponto*, Brill, Leiden-Boston 2009

K.McGuirk, "Questions, Apostrophes, and the Politics of Seamus Heaney's *Field Work*", *Ariel* 25, 1994, pp. 67-81

E.B.Mee, H.P.Foley ed., *Antigone on the Contemporary World Stage*, Oxford University Press, Oxford 2011

K.Meyer, *Introduction to Selections from Ancient Irish Poetry*, Constable & Company Ltd., London 1911 (www.gutenberg.org/ebooks/32030)

K.Miller, *Seamus Heaney in Conversation with Karl Miller*, Between the Lines, London 2000

M.R.Molino, "Flying by the Nets of Language and Nationality: Seamus Heaney, the 'English' Language, and Ulster's Troubles", *Modern Philology* 91, 1993, pp. 180-201

_____, *Questioning Tradition, Language and Myth: the poetry of Seamus Heaney*, Catholic University of America Press, Washington 1994

C.Morash, "Still Sorrowing, Here and There", *Times Literary Supplement*, 14th May 2004, p. 18

C.Moreton, *Hungry for Home. A Journey from the Edge of Ireland*, Penguin, London 2001

G.Morisco, "Two Poets and a Kite", *Linguae* 1, 2013, pp. 35-48

_____ ed., *Seamus Heaney Poeta Dotto*, Associazione Culturale In forma di Parole, Bologna 2007

B.Morrison, "The Guttural Muse", *The Guardian*, 6th October 1995

<http://www.theguardian.com/century/1990-1999/Story/0,112748,00.html>

_____, "Femme Fatale", *The Guardian*, 4th October 2003

<http://www.theguardian.com/stage/2003/oct/04/theatre>

- P.Muldoon, *Contemporary Irish Poetry*, Faber & Faber, London 1986
- D.Musti, *Storia Greca. Linee di sviluppo dall'età micenea all'età romana*, Laterza, Bari 2006
- E.Narducci, S.Audano, L.Fezzi ed., *Aspetti della Fortuna dell'Antico nella Cultura Europea*, ETS, Pisa 2008
- C.Ní Ríordáin, "‘Puddling at the Source’: Seamus Heaney and the Classical Text", *Études anglaises* 56, 2003, p. 173-184
- E.O’Brien, "Anastomosis, Attenuations and Manichean Allegories: Seamus Heaney and the Complexities of Ireland", *Journal of Commonwealth and Postcolonial Studies* 7, 2001, pp. 41-66
- _____, *Seamus Heaney. Creating Irelands of the Mind*, Liffey Press, Dublino 2002
- _____, *Seamus Heaney. Searches for Answers*, Pluto Press, London 2003
- _____, "More than a Language ... no more of a Language", *Irish University Review* 34, 2004, pp. 277-290
- _____, "Seamus Heaney and the Place of Writing", *Irish University Review* 34, 2004, pp. 196-199
- _____, "The Anxiety of Influence: Heaney and Yeats and the Place of Writing", *Nordic Irish Studies* 4, 2005, pp.119-136
- J.O'Connor, *Inishowen*, Vintage Books, London 2001
- B.O'Donoghue, *Seamus Heaney and the Language of Poetry*, Routledge, London-New York 1994
- _____, "Seamus Heaney and the Classics", *Omnibus* 36, 1998, pp. 21-23
- B.O'Donoghue ed., *The Cambridge Companion to Seamus Heaney*, Cambridge University Press, Cambridge 2008
- D.O'Driscoll, *Stepping Stones. Interview with Seamus Heaney*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2008
- T.O'Grady, "Heaney's Tollund Man Revisited", *Boston Irish Reporter*, 3rd June 2010
- T.O'Leary, "Governing the tongue: Seamus Heaney among the Philosophers", *Textual Practice* 22, 2008, pp. 657-677
- K.O'Nolan, "Homer, Virgil and Oral Tradition", *Béaloides* 37/38, 1969/70, pp. 123-130

- D.O'Rawe, *(Mis)Translating Greek Tragedy: Irish Poets and Greek Plays*,
<http://www2.open.ac.uk/ClassicalStudies/GreekPlays/Conf99/Orawe.htm>
- H.O'Shea, "Defining the Nation and Confining the Musician", *Music and Politics* 3, 2009, pp. 1-15
- H.Osterwalder, "An Equable Achievement: Seamus Heaney's *The Spirit Level*", *Irish Studies Review* 5, 2008, pp. 30-35
- S.Ó Súilleabháin, *Irish Wake Amusements*, Mercier Press, Dublin-Cork 1967
- F.O'Toole, "Poet beyond Borders", *New York Times*, 4th March 1999,
<http://www.nybooks.com/articles/archives/1999/mar/04/poet-beyond-borders/>
- R.Palmisciano, Mitologie, riti e forme del lamento funebre tradizionale, *AION* 25, 2003, pp. 87-112
- M.Parker, *Seamus Heaney. The Making of the Poet*, Macmillan, London 1993
- _____, "Gleanings, Leavings: Irish and American Influences on Seamus Heaney's *Wintering Out*", *New Hibernia Review* 2, 1998, pp. 16-35
- _____, "Fall out from the Thunder: Poetry and Politics in Seamus Heaney's *District and Circle*", *Irish Studies Review* 16, 2008, pp. 369-384
- _____, "'His Nibs': Self-Reflexivity and the Significance of Translation in Seamus Heaney's *Human Chain*", *Irish University Review* 42, 2012, pp. 327-350
- _____, "Back in the Heartland: Seamus Heaney's 'Route 110' sequence in *Human Chain*", *Irish Studies Review* 21, 2013, pp. 374-386
- H.Pearson, *Seamus Heaney: Poems and a Memoir*, Limited Editions Club, New York 1982
- D.Potts, *Contemporary Irish Poetry and the Pastoral Tradition*, University of Missouri Press, Kansas City 2011
- W. Pratt, "The Great Irish Elk: Seamus Heaney's Personal Helicon", *World Literature Today* 70, 1996, pp. 261-266
- M.Procházka ed., *After History*, Litteraria Pragensia, Prague 2006
- M.C.J. Putnam, "Vergil and Seamus Heaney", *Vergilius* 56, 2010, pp. 3-16
- _____, "Virgil and Heaney: 'Route 110'", *Arion* 19, 2012, pp. 79-108
- J.Ramazani, *A Transnational Poetics*, The University of Chicago Press, Chicago 2009

- _____, *Poetry of Mourning: The Modern Elegy from Hardy to Heaney*, The University of Chicago Press, Chicago 1994
- J.Randall, "From the Archive: An Interview with Seamus Heaney", *Ploughshares* 18, 1979, pp. 173-188
- R.Rankin Russell, "Imagining a New Province", *Irish Studies Review* 15, 2007, pp. 137-162
- _____, "Seamus Heaney's Regionalism", *Twentieth Century Literature* 54, 2008, pp. 47-74
- _____, "Owen and Yeats in Heaney's *The Cure at Troy*", *Essays in Criticism* 61, 2011, pp. 173-189
- T. F.Richard, "The Georgics of Resistance: from Vergil to Heaney", *Vergilius* 47, 2001, pp. 117-147
- R. Rutherford-Dyer, "Homer's Wine-Dark Sea", *Greece & Rome* 30, 1983, pp. 125-128
- P.Sacks, *The English Elegy. Studies in the Genre from Spenser to Yeats*, The John Hopkins University Press, Baltimore-London 1985
- G.Sandrolini, "Introduzione", *Antigone*, Barbera, Siena 2010, pp. IX-LIX
- W.B.Stanford, "Recent Studies in the Classical Tradition", *Hermathena* 86, 1955, pp. 40-49
- _____, "Towards a History of Classical Influence in Ireland", *Proceedings of the Royal Irish Academy* 70, 1970, pp. 13-91
- _____, *Ireland and the Classical Tradition*, Irish Academic Press, Dublin 1976
- H.Stein, "Antigone Revisited", *Arion* 16, 1908, pp. 177-188
- G.Steiner, *Antigones*, Oxford University Press, Oxford 1984
- J.Stevenson, "The Beginnings of Literacy in Ireland", *PRIA* 89C, 1989, pp. 127-165
- P.Sweeney, "Funeral Rites and the Consolation of the Bereaved", *The Furrow* 43, 1992, pp. 395-405
- O.Taplin, P.Wilson, "The 'Aetiology' of Tragedy", *PCPS* 39, 1993, pp. 169-180
- H.Thomas, *Talking with Poets*, Handsel Books, New York 2002
- H.Toliver, *Pastoral Forms and Attitudes*, University of California Press, Berkeley 1974
- I.Twiddy, "Heaney's Versions of Pastoral", *Essays in Criticism* 56, Oxford 2006, pp. 50-71
- _____, *Pastoral Elegy in Contemporary British and Irish Poetry*, Continuum Books, London

2012

_____, "Visions of Reconciliation: Longley, Heaney and the Greeks", *Irish Studies Review* 21, 2013, pp. 425-443

M.Tyler, *A Singing Contest. Conventions of Sound in the Poetry of Seamus Heaney*, Routledge, New York-London 2005

_____, "In Memoriam: Seamus Heaney", *Literary Matters* 6, 2013, pp. 13-14

_____, "Last of the Jobs: Seamus Heaney, Early and Late", *Literary Imagination* 16, 2014, pp. 117-121

H.Vendler, "Echo Soundings, Searching Probes. Review of *Station Island* by Seamus Heaney", *New Yorker* 23rd Sept. 1985, pp.111-116

_____, *The Music of What Happens*, Harvard University Press, Cambridge 1989

_____, *The Breaking of Style*, Harvard University Press, Cambridge 1995

_____, *Seamus Heaney*, Harvard University Press, Cambridge 1998

_____, "Seamus Heaney and the *Oresteia*: 'Mycenae Lookout' and the Usefulness of Tradition", *Proceedings of the American Philosophical Society* 143, 1999, pp. 116-129

J.P.Vernant, *La morte eroica nell'antica Grecia*, ed. italiana Il Nuovo Melangolo, Genova 2007

M.Vickers, "A Legend of Wild Beauty: Sophocles'Antigone", *Classics Ireland* 14, 2007, p. 44-77

R.Wall, "A Dialect Glossary for Seamus Heaney's Works", *Irish University Review* 28, 1998, pp. 68-86

J.M.Walton, *Found in Translation: Greek Drama in English*, Cambridge University Press, Cambridge 2006

N.Washizuka, "'How with this rage shall beauty hold a plea?' Seamus Heaney's *Electric Light*", *Journal of Irish Studies* 26, 2011, pp. 106-116

A.Waterman, "Somewhere, Out There, Beyond: the Poetry of Seamus Heaney and Derek Mahon", *PN Review* 8, 1981, pp. 39-47

R.Welch ed., *The Oxford Companion to Irish Literature*, Oxford University Press, Oxford 1996

T.A.Westendorp, J.Mallinson ed., *Politics and the Rhetoric of Poetry*, Rodopi, New York, 1995

- D.Whitelock, *Ireland in Early Medieval Europe*, Cambridge University Press, Cambridge 1982
- M.F.Williams, "S. Heaney's Exposure and Vergil's Aeneid", *Classical and Modern Literature* 19, 1999, pp. 243-256
- S.Wilmer, "Radical Reworkings. Prometheus, Medea and Antigone: Metaphor for Irish Rebellion and Social Change", *Didaskalia* 3, 1996 <http://www.didaskalia.net/issues/vol3no1/wilmer.html>
- T.P. Wiseman, *Classics in Progress: Essays on Ancient Greece and Rome*, Oxford University Press, Oxford, 2002
- N.Witoszek, "Ireland: A Funerary Culture?", *Studies* 76, 1987, pp. 206-215
- W.B.Yeats, *Essays and Introductions*, Macmillan, London 1961
- _____, *Explorations*, Macmillan, London 1962
- _____, *Autobiographies*, Simon and Schuster, New York 1999
- _____, *The Collected Poems of W.B.Yeats*, Wordsworth Editions, London 2000
- K.Younger, "Irish Antigones: Burying the Colonial Symptom", *Colloquy* 11, 2006, pp. 148-162
- J.M.Ziolkowski, M.C. J. Putnam, ed., *The Virgilian Tradition : The First Fifteen Hundred Years*, Yale University Press, New Haven 2008
- E.Zirzotti, "Translating Tragedy: Seamus Heaney's Sophoclean Plays", *Studi Irlandesi*, Firenze 2014, pp. 129-143
- _____, *Incontrando l'antichità: Seamus Heaney e i classici greci e latini*, Aracne, Roma 2014

Sitografia

- A.A.V.V., "New Forum Report", <http://cain.ulst.ac.uk/issues/politics/nifr.htm>
- W.Blake, *The Marriage of Heaven and Hell*, www.gutenberg.org/files/45315/45315-h/45315-h.htm
- M.Bragg, "Interview with Seamus Heaney", *The South Bank Show*, 27th October 1991, http://www.dailymotion.com/video/xwazxv_seamus-heaney-the-south-bank-show_creation
- Canzone popolare intitolata a Roddy McCorley, <http://www.ireland-information.com/irishmusic/roddymccorley.shtml>
- W.Carleton, *The life of William Carleton; being his autobiography and letters; and an account of*

his life and writings, from the point at which the autobiography breaks off,
<https://archive.org/details/lifeofwilliamcar02carl>

R.Carvalho Homem, “Unroofed Scope”? Heaney in the Nineties”,
http://dml.fflch.usp.br/sites/dml.fflch.usp.br/files/1_Rui_Carvalho_Homem.pdf

G.Dawe, *Interview with Seamus Heaney*, disponibile sul sito <http://presspack.rte.ie/2008/01/26/the-poetry-programme-new-presenter/>

Dizionario di riferimento, <http://dictionary.reference.com/browse/mower>

J.Dryden, *Preface concerning Ovid's Epistles*, <http://www.bartleby.com/204/207.html>

Encyclopedia of poetry and poetics, <http://press.princeton.edu/titles/9677.html>

Catholic Encyclopedia digital version <https://www.catholic.org/encyclopedia/view.phpid=4073>

Celtic encyclopedia, <http://www.maryjones.us/ctexts/>

R.Faggen, “Interview with Czeslaw Milosz”, *The Paris Review* 133, *The Art of Poetry* 70, 1994,
<http://www.theparisreview.org/interviews/1721/the-art-of-poetry-no-70-czeslaw-milosz>

R.F.Foster, *Yeats and Heaney: A terrible Beauty*, bbc radio4,
<http://www.bbc.co.uk/programmes/b03c241n>

R.F.Foster, “Protestant Magic: WB.Yeats and the Spell of Irish History”, 35th Chatterton Lecture on Poetry, British Academy, 5th December 1989, <http://www.britac.ac.uk/pubs/proc/files/75p243.pdf>

A.Gregory, *Gods and Fighting Men*, The Floating Press epublications, 2012, p. 537,
ebooks.com/992889/gods-and-fighting-men/gregory-lady-augusta-yeats-w-b/

E.Dubh Ní Chonaill, “Lament for Art O'Laoghaire”, trans. T.Kinsella,
<http://www.irishcultureandcustoms.com/Poetry/NiChonaill.html>

F.O'Toole, “Poet beyond Borders”, *New York Times*, 4th March 1999,
<http://www.nybooks.com/articles/archives/1999/mar/04/poet-beyond-borders/>

S.Heaney, Commencement Ceremony at the University of North Carolina at Chapel Hill, May 12th, 1996, <http://www.ibiblio.org/ipa/poems/heaney/unc-commencement.php>

_____, “University Poet”, *Interest*, 1963,
<http://eireidium.com/collection/exhibits/show/heaneyatqub/universitypoet>

_____, “An Interview”, <http://www.bbc.co.uk/programmes/b00f9gq4>

_____, “Seamus Heaney on his relationship with the ancient Roman poet Virgil”, BBC Radio 4, Front Row's Cultural Exchange, <http://www.bbc.co.uk/programmes/p019bpl5>

_____, *Crediting Poetry*, Nobel Prize Address in Stockholm in 1995, http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1995/heaney-lecture.html; versione audio sul sito <http://www.youtube.com/watch?v=P7KzftL5qY>

_____, “Lux Perpetua”, *The Guardian*, 16th June 2001, <http://www.theguardian.com/books/2001/jun/16/poetry.features>

_____, “Colum Cille Cecinit”, video conference www.dailymotion.com/video/xuhddb_seamus-heaney-st-kevin-and-the-blackbird_creation

_____, “An Bonnan Buí”, <https://www.tcd.ie/literary-translation/archive/>

_____, “Group Sheets”, <http://findingaids.library.emory.edu/documents/longley744/series8/>

_____, “Out of the Marvellous”, www.rte.ie/heaneyat70/tv.html

_____, “Milosz Obituary” <http://www.theguardian.com/books/2004/sep/11/featuresreviews.guardianreview25>

_____, “In Gratitude for all the Gifts”, *The Guardian*, 11th Sept. 2004, <http://www.theguardian.com/books/2004/sep/11/featuresreviews.guardianreview25>

K. Kirchwey, *Obituary*, September 1st, 2013, <http://www.bbc.com/news/uk-northern-ireland-23922895>

R.Nassi, *Attualizzazioni Novecentesche del Genere Bucolico. I Casi di Zanzotto e Heaney*, www.giugenna.com/wp-content/uploads/2011/01

P.Pearse, *Some Aspects of Irish Literature*, <http://www.ucc.ie/celt/published/E900007-014.html>

C.Smith, *The Ancient and Present State of the County of Kerry*, http://books.google.it/books/about/The_Ancient_and_Present_State_of_the_Cou.html?id=829TAAAAcAAJ&redir_esc=y

Talking to the Dead, <http://harvestfilms.ie/talking-to-the-dead>

The Telegraph Film Review, <http://www.telegraph.co.uk/culture/film/filmreviews/11151420/71-review-blindingly-strong.html>

W.B. Yeats, *Samhain: An Occasional Review*,
<https://archive.org/details/1905samhainocca00yeatuoft>

H. Ellis, *Romances and Ballads of Ireland*, Dublin 1850
http://books.google.it/books/about/Romances_and_ballads_of_Ireland_ed_by_H.

The Kerry Pastoral, p. VII, reprinted for the Percy Society nel 1843, oggi disponibile sul sito
<https://archive.org/details/akerrypastorali00congoog>

K. Meyer, *Selections from Ancient Irish Poetry*, translated by Kuno Meyer, Constable & Company, London 1911, disponibile sul sito <https://archive.org/details/selectionsfroman00meyeuoft>

Omero, *Odissea*, trad. R. Lattimore, <https://archive.org/details/odysseyhomer12homegoo>

Oxford English Dictionary, <http://www.oed.com/view/Entry/80509?rskey=ME01uY&result=2#eid>