



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

DOTTORATO DI RICERCA IN
LETTERATURE DI LINGUA INGLESE
XX CICLO

*L'intertestualità nell'opera di Seamus Heaney:
l'incontro con i classici greci e latini*

Emanuela Zirzotti

Supervisor:
Prof. Piero Boitani
Prof. Riccardo Duranti

A. A. 2006-2007

And from that underworld of gloom
That is the Trinnern Common Room
Came Orpheus with stony lyre
Untouched by Everlasting Fire
And who, by virtue of his rhyme,
Contrived to keep the girl this time.
(I. MCGOVERN, 'Paparazzo from Hell')

To Mum and Dad

INDICE

Introduzione	iii
Capitolo I <i>L'Irlanda e i classici greci e latini</i>	
I.1 <i>Appropriazione</i>	1
I.2 <i>Identificazione</i>	11
I.3 <i>Identità: i classici nella poesia irlandese contemporanea</i>	17
Capitolo II <i>Seamus Heaney e i classici greci: Omero</i>	
II.1 <i>Dèi dell'Olimpo e divinità del luogo</i>	31
II.2 <i>"I swim in Homer"</i>	45
II.3 <i>"The shouldered oar": il volo di Odisseo</i>	52
Capitolo III <i>Seamus Heaney e i classici greci: Sofocle e Eschilo</i>	
III.1 <i>Eroi in esilio: Filottete a Lemno.</i>	59
III.2 <i>Eroi in patria: Agamennone a Micene.</i>	73
III.3 <i>Ritorno a Sofocle: Antigone a Tebe</i>	83
Capitolo IV <i>Seamus Heaney e i classici latini: Virgilio</i>	
IV.1 <i>La poesia dei luoghi e la tradizione dell'ecloga</i>	93
IV.2 <i>"Pius Seamus": la discesa agli inferi.</i>	110
IV.3 <i>"Subsisting beyond eclogue and translation"? Electric Light</i>	117
Capitolo V <i>Seamus Heaney e i classici latini: Ovidio</i>	
V.1 <i>'Metamorfosi': da Narciso a Orfeo</i>	133
V.2 <i>La corte di mezzanotte: Orfeo ri-membrato in Irlanda</i>	141
V.3 <i>Il lamento di Euridice</i>	147
V.4 <i>Tristezze</i>	150
Capitolo VI <i>Seamus Heaney e i classici latini: Tacito</i>	
VI.1 <i>Unire le province: Germania, Gallia & Britannia</i>	155
VI.2 <i>Il testimone della situazione irlandese</i>	168

Conclusioni	177
Appendice	
<i>Orazio e le sue verità</i>	179
Bibliografia	191

INTRODUZIONE

The real position for a poet is to be global-regionalist. He is born into allegiances to particular areas of places and people, which he loves, sometimes against his will. But then he also happens to belong to an increasingly accessible world [...]. So the position is actually local *and* international.

(J. MONTAGUE)

Nel suo ‘Foreign Relations: Irish and International Poetry’, Dennis O’Driscoll evidenzia che uno dei maggiori limiti della critica irlandese contemporanea risiede nel considerare l’opera di molti poeti solamente in un contesto “domestico.” Pertanto, afferma il critico:

It would be a mistake to think of Irish poetry as rooted exclusively in native soil, the branches of its family tree spreading out from a sturdy indigenous trunk. Or to examine its body of work regardless of the invading organisms to which it is subjected. One would assume an interest in, an interchange with, international poetry on the part of better Irish writers.¹

Se, dunque, da una parte, i poeti contemporanei continuano a sentirsi radicati nel suolo natio irlandese, dall’altra, è naturale che essi si rivolgano al tempo stesso a esaminare con curiosità l’opera degli autori stranieri, ricercandovi elementi innovativi.

Seamus Heaney è uno di quei “better Irish writers” di cui O’Driscoll parla. Numerose sono le voci che percorrono l’intero *opus* di Heaney, fondendosi con la voce personale del poeta e rendendo, nel corso degli anni, la sua poesia sempre più marcatamente intertestuale e allusiva. L’intertestualità assume nella sua opera le forme più svariate: dalla citazione alla parafrasi, dall’imitazione all’allusione, dall’appropriazione tematica e stilistica all’adattamento, dalla traduzione alla riscrittura, culminando nella creazione originale, in cui poco rimane del testo o dell’autore al quale il poeta si rivolge. In tutti i casi, i richiami intertestuali non devono essere considerati come parte di un codice erudito, cui hanno accesso solo pochi iniziati, o come la

¹ D. O’DRISCOLL, ‘Foreign Relations: Irish and International Poetry’, in Michael Kenneally, ed., *Poetry in Contemporary Irish Literature*, ‘Studies in Contemporary Irish Literature 2—Irish Literary Studies 43’, Gerrards Cross, Colin Smythe, 1995, pp. 48-60, p. 48.

testimonianza della cultura “enciclopedica” del poeta; essi testimoniano della necessità di collocare la propria opera in un più ampio contesto europeo, rompendo i limiti imposti dall’insularità. Heaney, pertanto, instaura sempre un dialogo creativo con gli autori di cui si appropria: ciò che egli cerca attraverso l’uso di tradizioni letterarie diverse da quella irlandese è, come sottolinea Meg Tyler, una “fellowship” con gli altri poeti, nella consapevolezza che essere parte di una comunità non significa semplicemente essere affiliato a un’ideologia precisa o abbracciare una causa politica.²

Il modo in cui Heaney si avvicina e fa uso delle diverse culture e tradizioni letterarie richiama molto da vicino il metodo eliotiano; così, Heaney è estremamente consapevole del valore della tradizione che va rispettata, ma, al tempo stesso, deve essere usata per essere mantenuta viva. E il poeta ne fa uso liberamente, avvicinandosi alle opere degli autori più disparati (siano essi le grandi voci della tradizione anglo-irlandese e gaelica, Dante, o gli autori dell’Europa dell’Est e dell’Estremo Oriente) senza esserne sopraffatto. È con questo atteggiamento assolutamente sereno che Heaney si avvicina anche ai classici greci e latini.

La scelta di limitare il campo della tesi (nata da un progetto più ampio che si proponeva di raggruppare tutte le “influenze” agenti nell’opera di Heaney) alla tradizione classica è stata dettata principalmente dalla necessità di colmare — senza dubbio in maniera lungi dall’essere completa — uno spazio semivuoto nel *corpus* ampissimo della critica all’opera di Heaney. Molto spesso, infatti, la critica (che pur si mostra sensibile all’argomento) si è limitata a riconoscere semplicemente i richiami intertestuali alle opere dei classici greci e latini, e raramente ne ha analizzato a fondo l’importanza nello sviluppo dell’opera di Heaney. Con ciò non si intende dire che l’argomento non sia stato affrontato: esistono, infatti, studi molto interessanti che analizzano, però, solo una piccolissima parte dei componimenti in cui appaiono riferimenti ai classici; inoltre la critica tende a prediligere quella parte dell’opera di Heaney in cui il riferimento intertestuale va a caricarsi di una più forte valenza politica, poiché è chiaro scorgere dietro di esso il tentativo di affrontare poeticamente la complicata situazione politica dell’Irlanda del Nord e di esprimere la propria *Irishness*.

² M. TYLER, *A Singing Contest. Conventions of Sound in the Poetry of Seamus Heaney*, London and New York, Routledge, 2005, p. 7. Tyler osserva che “Heaney’s sense of community is [...] one-to-one and one-amid-many” (*ibid.*, p. 8).

Di fatto, l'ipotesi sulla quale inizialmente poggiava il presente studio era stata formulata partendo proprio da una visione strettamente "politica" di *Irishness*. Così, si intendeva dimostrare come, attraverso il ricorso alla tradizione letteraria greco-romana, Heaney venisse a patti con la propria *Irishness* e tentasse di comprendere il passato e il presente della sua terra, una terra perennemente dilaniata da conflitti intestini. Un più attento studio dell'opera di Heaney e dell'apparato critico è stato fondamentale nella decisione di rielaborare l'ipotesi iniziale.

Questa apertura alla *Otherness*, infatti, impone a Heaney di rivedere la natura stessa della *Irishness*, che, pertanto, non può essere più concepita semplicemente come opposizione politica e ideologica alla *Englishness*. Il critico Eugene O'Brien (una delle voci irlandesi più autorevoli della critica all'opera del poeta) parla della *Irishness* di Heaney definendola "composite Irishness", un'identità, cioè, formata da elementi diversi e da una stratificazione di culture diverse. I richiami intertestuali ai classici, dunque, esemplificano questo senso di "composite Irishness." In primo luogo la *Irishness* è intesa come identità politica: Heaney farà quindi ricorso ai classici per riflettere sul proprio coinvolgimento nelle questioni politiche del suo paese. *Irishness* indica ancora il senso di appartenenza a un luogo e a una comunità, siano essi l'ambiente e la comunità rurali dell'infanzia del poeta, che quelli della contea di Wicklow, dove si trasferisce nel 1972: i classici allora saranno usati per conferire prestigio al luogo, per descrivere eventi personali e personaggi che percorrono il passato del poeta. Infine, *Irishness* deve essere intesa come identità del poeta irlandese in quanto poeta: richiami alle opere dei classici si ritroveranno quindi in quei componimenti in cui Heaney riflette più profondamente sull'atto della creazione artistica, ribadendo la necessità di aderire prima di tutto alla propria visione, di affermare la propria originalità individuale, prescindendo dai vincoli della terra, della lingua e della cultura.

La tesi si compone di sei capitoli e una breve appendice. Nel primo capitolo, di carattere introduttivo, si tenta di ripercorrere a grandi linee le tappe di una tradizione di appropriazione dei testi classici in ambito irlandese che ha origine nel medioevo e culmina nelle opere di alcuni dei più accreditati poeti irlandesi contemporanei. Dal secondo capitolo inizia la trattazione dell'incontro del poeta con i classici e si tenta di

dimostrare come si esprima quella “composite Irishness.” Attraverso un esame quanto più possibile attento dei testi, si analizza quindi come Heaney si appropri dei classici attraverso traduzioni e versioni più o meno libere, li ricontestualizzi nelle sue poesie riscrivendone i temi e soprattutto come egli fonda spesso la tradizione classica con quella locale irlandese, poste sempre in rapporto di uguaglianza, non di sudditanza. A volte, il riferimento intertestuale non è chiaramente riconoscibile, ma l’atmosfera di alcuni componimenti si presta a una lettura e un’interpretazione originali se confrontata con il testo classico; è il caso, ad esempio, del terzo paragrafo del Capitolo V, in cui si rintraccia nel componimento ‘An Afterwards’ la presenza del modello ovidiano delle *Heroides*.

La scelta di dividere i capitoli in base agli autori cui Heaney si avvicina è forse quella più logica: gli autori sono tanto diversi tra loro e diverso è il modo in cui Heaney li fa suoi. L’incontro con i classici greci, inoltre, è particolarmente complicato: il poeta, che ancora può vantare una buona conoscenza della lingua e della letteratura latine, non ha mai studiato il greco; il suo approccio, dunque, è quello di un curioso e indefesso autodidatta che legge gli autori più conosciuti in traduzione e amplia la propria conoscenza attraverso la lettura personale di testi critici e lunghe conversazioni con specialisti.

Più articolato e interessante è l’incontro con gli autori latini, con i quali Heaney ha una maggiore familiarità: sono tre delle grandi voci della Roma augustea, Virgilio, Ovidio e Orazio, e Tacito, uno dei maggiori storici della Roma imperiale. Si tratta di autori la cui esperienza personale si presta maggiormente a una ricontestualizzazione in ambito irlandese; essi vivono in prima persona il dramma dell’esilio e della confisca del territorio, o (come è il caso di Tacito) avvertono fortemente il bisogno di essere parte integrante della comunità in cui si trovano ad operare. Come altri poeti suoi contemporanei, Heaney sente tali autori particolarmente vicini a sé, filtra la propria esperienza di “esule interno” attraverso le vicende della loro vita e ricava dalle loro opere nuove immagini con le quali arricchire la propria poesia.

Riletti dalla voce nord-irlandese di Heaney, i classici greci e latini acquistano una nuova freschezza e offrono al poeta le esatte coordinate grazie alle quali egli riesce a orientarsi e collocarsi in uno spazio geografico e culturale più propriamente europeo.

CAPITOLO I

L'Irlanda e i classici greci e latini

God, Kinch, if you and I could only
work together we might do something
for the island. Hellenise it.
(J. JOYCE, *Ulysses*)

I.1 Appropriazione

In un saggio del 1944, T. S. Eliot si interroga sul significato della parola “classic” e sull’importanza della letteratura greca e latina per lo sviluppo della cultura contemporanea. Definire i “classici” significa, per Eliot, prescindere dalla comune opposizione tra “classici” e “romantici” e considerare la letteratura del passato come attuale:

I permit myself to mean by ‘the classics’, either Latin and Greek literature *in toto*, or the greatest authors of those languages [...]. And, finally, I think that the account of the classic which I propose to give here should remove it from the area of the antithesis between ‘classic’ and ‘romantic’ — a pair of terms belonging to the literary politics, and therefore, arousing winds of passion which I ask Aeolus, on this occasion, to contain in the bag. [...] We need to remind ourselves that, as Europe is a whole [...], so European literature is a whole, the several members of which cannot flourish, if the same blood-stream does not circulate throughout the whole body. The blood-stream of European literature is Latin and Greek — not as two systems of circulation, but one, for it is through Rome that our parentage in Greece must be traced.³

La definizione di “classico” che Eliot propone è complicata dal fatto che egli non si riferisce in realtà all’età classica greca e latina propriamente detta. Il suo intento è quello di definire un classico “universale”, un autore, un’opera o un periodo, cioè, che esprimano caratteristiche ben precise, che Eliot chiama “maturity of mind, maturity of manners, maturity of language and perfection of the common style.”⁴ Per il poeta,

³ T. S. ELIOT, ‘What is a Classic?’ (1944), in *Selected Prose of T. S. Eliot*, ed. by Frank Kermode, London, Faber & Faber, 1975, pp. 115-131, pp. 115, 130.

⁴ *Ibid.*, p. 121.

pertanto, ogni autore che incarni tali caratteristiche e mantenga una sorta di equilibrio tra tradizione e espressione personale, e, soprattutto, ogni opera che esprima in maniera completa le tematiche e i sentimenti della propria epoca (che abbia, cioè, “comprehensiveness”) e che sia rilevante allo stesso modo in tutte le letterature, potrebbero essere definiti classici.

Tuttavia, nell'impossibilità di rintracciare un classico “moderno”, in particolar modo nell'ambito della letteratura inglese,⁵ è significativo che Eliot si rivolga all'antichità classica e innalzi Virgilio a modello di classico universale per eccellenza. Maturità di mente, profonda conoscenza della storia a lui contemporanea e capacità di adattare nella propria opera le tradizioni, le scoperte e le invenzioni della poesia greca precedente, rendono Virgilio l'obiettivo verso cui ogni artista dovrebbe tendere; di necessità, sostiene Eliot, bisogna rivolgersi alle lingue “morte”, poiché esse rappresentano l'eredità dello scrittore moderno.⁶

Lingue morte, quindi, ma nello stesso tempo assolutamente vitali perché rivitalizzante è il loro influsso sulla cultura e la letteratura moderne, greco e latino svolgono un ruolo di primaria importanza anche per la letteratura irlandese. Più che un'eredità che si assorbe in maniera passiva, un passato verso cui si guarda con stupita ammirazione, i classici rappresentano per lo scrittore irlandese una tradizione con la quale ci si confronta attivamente, in maniera dialettica, scontrandosi a volte con essa (e parodiandola, come sarà per James Joyce), o venendovi a patti, inglobandola in maniera

⁵ Significativamente, Eliot sostiene che la letteratura inglese non ha né un'epoca, né un autore che possano essere definiti “classici” e che, sebbene tale mancanza non debba essere motivo di commiserazione, l'ideale classico così come il poeta lo intende deve essere sempre un fine verso cui tendere.

⁶ In *The Classic. Literary Images of Permanence and Change*, Frank Kermode inserisce il saggio di Eliot nell'ambito di un dibattito europeo più ampio che coinvolge nomi quali Sainte-Beuve, Matthew Arnold e Walter Pater e che, dalla fine dell'Ottocento, discute dell'importanza di Virgilio come classico per eccellenza, rappresentante della perfezione dell'antichità. Kermode sottolinea che l'innalzamento del poeta latino a “universal classic” — così come la stessa definizione di “classico” riportata nel saggio di Eliot — derivano da una visione “imperialista” della Storia di cui il poeta americano si fa portatore. In quanto classico universale, Virgilio è anche un “imperial classic”, il cui valore resta immutabile nel tempo nonostante le diverse interpretazioni a cui è sottoposto. Nella visione di Eliot, pertanto, Virgilio “traduce” (attua cioè una *translatio*) l'idea dell'Impero attraverso il tempo e lo spazio e funge da tramite tra la storia della Roma antica — il cui destino, quello di un “imperium sine fine”, sembra essere profetizzato nel sesto libro dell'*Eneide* — e quella cristiana — il cui inizio sembra essere preannunciato nella quarta Ecloga dalla nascita di una “nova progenies” che discende dall'alto dei cieli. L'Impero stesso, sostiene Kermode, “is the paradigm of the classic: a perpetuity, a transcendent entity, however remote its provinces, however extraordinary its temporal vicissitudes.” Cfr. F. KERMODE, *The Classic. Literary Images of Permanence and Change*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1983.

creativa e rendendola parte della propria crescita intellettuale.⁷ Si può parlare, così, di una tradizione di riappropriazione della letteratura classica da parte degli autori irlandesi; attraverso traduzioni, adattamenti e vere e proprie “ri-scritture”, i classici latini e greci si inseriscono nella tradizione letteraria irlandese arricchendola e venendone, nello stesso tempo, arricchiti in maniera originale. Del resto, sostiene Kermode, “the books we call classics possess intrinsic qualities that endure, but possess also an openness to accomodation which keeps them alive under endlessly varying dispositions.”⁸

Il critico James Carney riporta un ottimo esempio in ambito irlandese di quella predisposizione del testo classico all’adattamento di cui parla Kermode; egli rintraccia in Omero la fonte ultima (“through whatever intermediaries”) di alcune immagini e tecniche narrative presenti nelle saghe in lingua irlandese, sottolineando il modo nuovo e stravagante in cui la tradizione classica viene usata per delineare personaggi e situazioni dell’epica irlandese. Carney propone un parallelismo tra il legame che stringe la letteratura irlandese a quella europea e il rapporto tra la letteratura latina e quella greca: “Irish literature has, in my opinion, approximately the same relationship

⁷ W. B. Yeats, ad esempio, descrive in questi termini il giovamento che avrebbe tratto se il padre lo avesse ritirato dalla scuola e lo avesse educato privatamente: “He [J. B. Yeats] 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 have been*, through the poor mechanism of translation, *the builders of my soul*” (W. B. YEATS, *Autobiographies*, London and Basingstoke, Macmillan, [1955] 1980, pp. 58-59; enfasi mia). Nel 1938, Yeats ritornerà a parlare dell’importanza dei classici nell’insegnamento scolastico, focalizzando la propria attenzione, questa volta, solo sul greco: “Teach nothing but Greek, Gaelic, mathematics, and perhaps one modern language. I reject Latin because it was a language of the Greco-Roman decadence, all imitation and manner and other feminine tricks [...]. Irish can give our children love of the soil underfoot; but only Greek, co-ordination or intensity” (W. B. YEATS, ‘Ireland after the Revolution’, *On the Boiler* [1938], in *Explorations. Selected by Mrs W. B. Yeats*, London and New York, Macmillan, 1962, pp. 438-439); significativamente, Yeats unisce la tradizione nativa irlandese a quella greca, le identifica quasi, attribuendo ad esse la medesima importanza per lo sviluppo intellettuale dei giovani irlandesi e per la crescita del sentimento nazionale.

⁸ Cfr. F. KERMODE, *The Classic*, cit., p. 44. Kermode mette in risalto il sostanziale paradosso che il lettore moderno rileva nell’affrontare la lettura di testi classici: “From day to day we must cope with the paradox that the classic changes, yet retains its identity. It would not be read, and so would not be a classic, if we could not in some way believe it to be capable of saying more than its author meant; even, if necessary, that to say more than he meant was what he meant to do” (*ibid.*, p. 80). Cfr. anche I. CALVINO, ‘Perché leggere i classici?': “*I classici sono libri che esercitano un’influenza particolare sia quando s’impongono come indimenticabili, sia quando si nascondono nelle pieghe della memoria mimetizzandosi da inconscio collettivo o individuale*. Per questo ci dovrebbe essere un tempo nella vita adulta dedicato a rivisitare le letture più importanti della gioventù. Se i libri sono rimasti gli stessi (ma anch’essi cambiano, nella luce d’una prospettiva storica mutata) noi siamo certamente cambiati, e l’incontro è un avvenimento del tutto nuovo”; in *Perché leggere i classici?*, Milano, Mondadori, [1995] 2006, pp. 5-13, p. 7.

to the European literature that preceded it — whether Christian or classical — as has Latin to Greek.”⁹

Il ricorso a temi e personaggi dell’antichità non è frutto di una pedissequa opera di imitazione dei modelli antichi; esso è dettato dalla necessità di rompere i limiti imposti dall’insularità per inserirsi in un più ampio contesto europeo (esigenza, questa, sentita in modo estremamente forte ed espressa in maniera complessa dai poeti irlandesi contemporanei).¹⁰ Del resto, se si pensa che ancora dopo un millennio dalla cristianizzazione dell’isola ad opera di San Patrizio l’unica influenza straniera di rilievo sulla letteratura irlandese è rappresentata dal latino (e con gli autori latini i chierici e gli studiosi portano anche le traduzioni di opere greche), risulta chiaro quanto la cultura classica sia radicata in quella irlandese. Se si considera, poi, che latino e greco vengono insegnati per lungo tempo sia nelle scuole ufficiali che nelle *hedge-schools*¹¹ e che tale insegnamento prevede, principalmente, esercizi di traduzione, si comprende la familiarità degli irlandesi con i temi e i personaggi della letteratura classica.

Nel suo *Ireland and the Classical Tradition* (1976), W. B. Stanford dà un resoconto dettagliato dell’educazione classica impartita nelle scuole e nelle università¹² e si sforza di stabilire una tradizione classica irlandese ripercorrendo la storia culturale

⁹ J. CARNEY, *Studies in Irish Literature and History*, Dublin, Mount Salus Press, 1979, p. 312. Carney si riferisce in particolar modo a una tecnica narrativa che egli definisce “the watchman device”, l’uso, cioè, di un narratore esterno, estraneo alla vicenda, che diventa testimone oggettivo di ciò che accade.

¹⁰ Ripercorrere per intero l’intera tradizione classica irlandese sarebbe un’impresa impossibile nell’ambito di questo studio; ciò che segue, pertanto, ha semplicemente un carattere introduttivo e si soffermerà solo su alcuni aspetti di tale tradizione e su alcuni autori che meglio li esemplificano.

¹¹ *Hedge-schools* erano le scuole gestite dai cattolici per i contadini cattolici quando ancora non esisteva nessuna istituzione ufficiale preposta alla loro educazione; le lezioni avevano luogo nei granai, nelle stalle o persino all’aria aperta (forse all’ombra di siepi, da cui il termine *hedge*). Tali scuole clandestine sopravvissero fino all’introduzione dell’istruzione statale obbligatoria per i cattolici nel 1831.

¹² A Trinity College, ad esempio, gli studenti dovevano affrontare un programma molto complesso; dal 1736, attesta Stanford, accanto a Aristotele (presenza fortissima nell’insegnamento universitario irlandese) “in the four terms of their first year undergraduates read, in Greek, some Lucian, the first half of the *Iliad*, Musaeus’ *Hero and Leander* and some *Idylls* of Theocritus, and, in Latin, Sallust, Terence and the *Aeneid*. In the following three years the course was *Iliad* 13-24, Epictetus’ *Handbook*, Cebes’ *Tabula*, the *Odyssey*, more Lucian, Xenophon’s *Cyropaedia*, Sophocles’ *Oedipus Tyrannus*, *Electra* and *Trachiniai*, some Demosthenes and Aeschines and ‘Longinus on the Sublime’; in Latin, Juvenal, Caesar, Justin, Horace, Cicero’s *De Officiis* (or Pliny’s *Letters*), Velleius Paterculus, Livy, Suetonius’ *Lives of the Caesars* and Tacitus.” Si istituivano inoltre premi annuali per composizioni in latino su temi locali. Gli esami si svolgevano in maniera molto rigida e vertevano principalmente su composizioni scritte e traduzioni (dal greco e dal latino all’inglese e viceversa) scritte e orali; l’attenzione degli esaminatori era volta a testare l’accuratezza delle versioni e l’eleganza dello stile piuttosto che a incoraggiare interpretazioni personali e originali dei testi classici. Cfr. W. B. STANFORD, *Ireland and the Classical Tradition*, Dublin, Allen Figs & Co., 1976, pp. 49-69.

dell'Irlanda dalla cristianizzazione dell'isola (ca. 400 d.C.) fino ai primi anni del Novecento. Il quadro che Stanford offre mostra come la tradizione classica abbia influenzato gli ideali, le azioni e il pensiero irlandese per più di un millennio e mezzo; il monopolio dei classici greci e latini, sostiene Stanford, "has had two general results in Ireland. It changed the outlook of the Irish, and the Irish in turn changed it by new interpretations and new creative writing."¹³ I classici ispirano ri-scritture, promuovono la propaganda politica e, nello stesso tempo, favoriscono l'unione del paese. E ancora agli inizi del Novecento, in un periodo estremamente travagliato per l'Irlanda, mentre tensioni politiche e religiose dividono il paese e si ripercuotono anche sulle istituzioni scolastiche e universitarie, la tradizione classica sarà usata per superare la divisione tra Cattolici e Protestanti, *Irish e Anglo-Irish*.¹⁴

Nel suo attento studio, Stanford fa risalire l'inizio del fecondo rapporto tra l'Irlanda e la Roma e la Grecia antiche ad un periodo precedente alla cristianizzazione, quando frequenti erano gli scambi (soprattutto commerciali) fra l'isola e il continente.¹⁵ Sebbene non si possa ancora parlare di scambi di livello "letterario" durante questi primi contatti, è indubbio che i mercanti greci e i militari romani abbiano portato con loro la cultura delle loro terre e che gli irlandesi abbiano assorbito la tradizione greco-romana una volta superate le barriere linguistiche. Benché, quindi, Roma e la Grecia non abbiano mai conquistato militarmente e politicamente l'Irlanda, esse hanno fissato comunque in maniera profonda la loro presenza sull'isola.

Dopo la cristianizzazione, il latino si impone come *lingua franca*, lingua della cultura, della religione e degli scambi con il continente. Nel tardo Medioevo gli studiosi delle scuole irlandesi si adoperano per tradurre in gaelico l'*Eneide* di Virgilio, la *Farsalia* di Lucano e la *Tebaide* di Stazio; già in questo periodo i traduttori aggiungono un po' di "colore locale" agli originali, amplificando le scene di battaglia e

¹³ *Ibid.*, p. viii.

¹⁴ Cfr. *ibid.*, p. 68. La fondazione della 'Classical Association of Ireland' (1908) e di tante altre associazioni simili sono frutto degli sforzi congiunti di studiosi cattolici e protestanti che mirano a rinvigorire un interesse nel mondo classico che andava scemando.

¹⁵ Ritrovamenti archeologici attestano, infatti, la presenza in terra irlandese di insediamenti romani risalenti a prima del V secolo dopo Cristo e in un *dinnseanchas* (un componimento topografico) composto prima del 1166 si trova un riferimento a un grande mercato greco, stabilitosi in una zona dell'Irlanda chiamata Carmun o Carman. Del resto, la letteratura antica ha lasciato una breve ma significativa testimonianza del contatto tra Irlandesi e Romani: in *Agricola*, Tacito riporta l'incontro tra il generale stanziato nell'odierna Scozia e un principe (*regulus*) irlandese.

attribuendo agli eroi classici caratteristiche tipiche degli eroi delle saghe irlandesi. Nell'anonima traduzione dell'*Eneide*, *Imtheachta Æniasa*, ad esempio, si stravolge la descrizione negativa di Enea fatta da re Iarba nel libro IV:¹⁶

But truly, no easy victim is Æneas, the man with whom we have to deal since it is [one's] hand in a nest of serpents; it is a kick against goads, and a dash of head upon a rock; 'tis the lust of battle and derring-do upon him; and 'tis a lion's strength, a soldier's mettle, a hero's prowess, a champion's hurling his. Brave and heroic will be his onset.¹⁷

Le qualità eroiche del personaggio sono amplificate secondo la convenzione retorica dell'accumulazione usata tradizionalmente nelle descrizioni degli eroi irlandesi. Il traduttore spoglia il *pius Æneas* virgiliano della sensibilità che l'autore latino gli aveva conferito e lo adatta alla sensibilità del suo popolo. Non c'è, da parte del traduttore, la volontà di aderire alla lettera al testo originale, né traspare nella traduzione alcun timore reverenziale verso gli antichi. Lo scopo del traduttore irlandese medievale è, infatti, conformare la traduzione alle norme stilistiche della lingua verso la quale si traduce e la sua strategia mira alla “naturalizzazione” del testo di riferimento secondo il modello oraziano e ciceroniano di traduzione “agonistica”, che approva l'uso dell'inventiva da parte del traduttore.¹⁸ Omissioni e adattamenti non devono quindi essere percepiti come segni di incompetenza linguistica o di presunzione da parte del traduttore medievale; le parti dei testi classici più interessanti e attraenti per il traduttore vengono rimaneggiate creativamente e liberamente, a dimostrare che non esiste alcun senso di

¹⁶ In *Eneide* IV re Iarba ha notizie della fama di Enea e del prossimo matrimonio dell'eroe con Didone (che il re stesso aveva corteggiato); in preda alla gelosia, egli prega Giove di aiutarlo a compiere la sua vendetta. Nei versi 215-216, Iarba descrive l'eroe come “quel Paride col suo effeminato corteggio, / fasciato dalla mitra meonia il mento e la madida / chioma” [“ille Paris cum semiviro comitatu, / Maeonia mentum mitra crinemque madentem / subnixus”]; VIRGILIO, *Eneide*, trad. di Luca Canali, introduzione e commento di Ettore Paratore, Milano, Mondadori, 1991.

¹⁷ *Imtheachta Æniasa*. *The Irish Æneid*, trans. by George Calders, Cambridge (Ontario), In Parentheses Publications, ‘Medieval Irish Series’, 2000, p. 23, in www.maryjones.us/ctexts/index_irish.html

¹⁸ Cfr. ORAZIO, *Ars poetica*: “Quando poi è necessario / designare con parole nuove / concetti ancora non noti / è lecito inventare vocaboli / che mai furono uditi / dai nostri avi, / ma con discrezione; / [...] / È lecito, lo sarà sempre, / coniare termini / adatti al presente. / [...] / [Un testo greco già noto] diventerà tuo / se non ti perderai / nei soliti discorsi / triti e ritriti, / se non farai / come i traduttori pedanti / che cercano di rendere parola per parola” (*Epistole* II, 3, a c. di Angelo Maria Pellegrino, Milano, BUR, [1998] 2000, pp. 167, 171). La teoria patristica della totale aderenza al testo di riferimento continua comunque ad essere applicata durante il Medioevo per traduzioni di testi sacri e scientifici, per i quali la fedeltà letterale è necessaria; cfr. M. CRONIN, *Translating Ireland. Translations, Languages, Cultures*, Cork, Cork University Press, 1996, pp. 15-22.

inferiorità nei confronti della cultura antica. Al contrario, la tradizione gaelica e quella classica sono poste sullo stesso piano e percepite entrambe come vive e attuali.

Lo stesso atteggiamento di piena libertà nei confronti dell'originale si rileva nell'appropriazione della cultura greca. L'incontro con i Greci, una popolazione che condivide con quella irlandese l'interesse per i miti, le genealogie e le narrazioni eroiche, è fin dall'inizio fondamentale per la trasmissione di quei temi, personaggi e immagini che si fonderanno con la tradizione irlandese. I poemi omerici in particolare diventano fonte feconda di immagini per gli artisti irlandesi, ed è soprattutto la figura di Odisseo a imporsi nell'immaginario irlandese e a proliferare nel corso dei secoli segnando una vera e propria tradizione di ri-scrittura del mito che ha trovato largo seguito tra i poeti irlandesi contemporanei.

Eroe *polytropos*, multiforme e ricco di sfaccettature, personaggio sostanzialmente “centripeto” e “nostalgico” (perché malato di ritorno),¹⁹ Odisseo presenta una notevole “adattabilità”²⁰ anche all'interno del contesto culturale irlandese. Del tardo Medioevo è la prima versione irlandese dell'epica omerica, *Merugud Uilix Maic Leirtis (I vagabondaggi di Ulisse, figlio di Laerte)*,²¹ testo in prosa che fonde abilmente il racconto classico delle avventure dell'eroe con la tradizione nativa degli *immrama*, i racconti di viaggio. Se nell'originale omerico Odisseo è, come sostiene Boitani, “narratore supremo di se stesso, forse il primo autobiografo e romanziere dell'Occidente”,²² nel *Merugud* la narrazione delle avventure è affidata ad una voce esterna non intrusiva, che si limita a riportare i dialoghi, le sensazioni e le vicende dei personaggi.

¹⁹ Cfr. P. BOITANI, 'I mari di Ulisse', in *La letteratura del mare* (Atti del convegno di Napoli, 13-16 settembre 2004), Roma, Salerno Editrice, 2006, pp. 453-469, pp. 453-454; cfr. anche P. BOITANI, *L'ombra di Ulisse. Figure di un mito*, Bologna, Il Mulino, 1992.

²⁰ “Adaptability” è il termine che W. B. Stanford usa nel suo *The Ulysses Theme. A Study in the Adaptability of a Traditional Hero* (Oxford, Blackwell, 1963). Stanford esplora le varie metamorfosi cui è sottoposta la figura di Ulisse nella letteratura occidentale e parla di un *ur-Ulysses*, una figura pre-esistente alla narrazione omerica, di cui Odisseo sarebbe una ri-scrittura; del resto, Omero stesso non dice di aver inventato il suo eroe e le sue gesta e gli epiteti con cui lo definisce sembrano essere già radicati nell'immaginario collettivo.

²¹ Cfr. W. B. STANFORD, *Ireland and the Classical Tradition*, cit., pp. 75-78, e P. BOITANI, *Esodi e Odissee*, Napoli, Liguori, 2004, pp. 36-38.

²² P. BOITANI, 'I mari di Ulisse', cit., p. 454.

La versione irlandese omette tutta la vicenda raccontata nei primi otto libri di *Odissea*:²³ il *Merugud* apre su Ulixes che scorge da molto vicino le montagne della sua Itaca, dopo un viaggio senza interruzioni da Troia:

After the capture and destruction of the chief town of the Trojans and the adventures of the Greeks, every one of these reached his own native land and country. Then Ulixes, the son of Laertes, also reached his land and country, and saw the mountains of his native land before him.²⁴

Solo dopo aver avuto questa breve visione una tempesta allontana la nave dall'isola e le avventure hanno inizio.

Nonostante il traduttore definisca più volte il suo Ulixes “the cunning right clever man”, “a clever right wise man, sharing in many a tongue, for he was wont to learn the tongue of every country to which he came”, poco è rimasto dell'ingegno dell'Odisseo omerico; l'Ulisse irlandese medievale è un uomo impulsivo, che interagisce verbalmente con i suoi compagni forse più dell'originale, ma è del tutto privo della capacità di ingannare (e di persuadere) con le parole per avere salva la vita. Così, all'arrivo sull'isola dei ciclopi, non terra di pastori ma grande miniera d'oro, Ulixes non maschera la propria vera identità presentandosi al mostro come Nessuno; di fatto, egli non stabilisce nessun contatto verbale con il ciclope e l'incontro che egli tanto desidera (più volte Ulixes dichiara di non voler lasciare l'isola prima che lui “and the giant have met”) non è che un contatto fisico, occasione dell'acceccamento del mostro:

He went up to him, and into the one big eye that was in the front part of his forehead he put the point of his spear, between the two brows, and gave a thrust to the spear in his eye. And he had a difficult task to save himself from the broad and large loch of water that burst from it.

La dinamica dell'acceccamento corrisponde a ciò che riporta il modello classico, ma la complicazione che ne deriva, lo sgorgare di un “lago” d'acqua dall'occhio del ciclope

²³ Nessun accenno viene fatto nel *Merugud* al viaggio di Telemaco a Pilo presso Nestore e a Sparta presso re Menelao, alla ricerca di notizie sul padre, o al periodo che Odisseo passa presso Calipso e nella terra dei Feaci. La figura di Telemaco, in particolare, brilla per la sua assenza in quasi tutta la narrazione: il figlio di Ulixes non ha un ruolo attivo nella vicenda e comparirà solo alla fine del racconto, come un anonimo giovane caratterizzato da una notevole prestanta fisica, ma del tutto privo di quelle qualità intellettive e dell'integrità morale che rendono il Telemaco omerico degno erede del padre; cfr. *infra*, p. 9.

²⁴ Tutti i riferimenti al testo sono tratti da *Merugud Uilix Maic Leirtis. The Adventures of Ulixes Son of Laertes*, trans. by Kuno Meyer, Cambridge (Ontario), In Parentheses Publications, 'Medieval Irish Series', 1999, in www.maryjones.us/ctexts/index_irish.html

che travolge l'eroe e i compagni, è un'interpolazione del tutto originale che rispecchia il gusto per l'esagerazione tipicamente celtico.

L'autore del *Merugud* si allontana radicalmente dal testo omerico nel narrare la seconda avventura di Ulixes, episodio che, nel testo irlandese, riscrive due momenti fondamentali dell'*Odissea*: la discesa di Odisseo in Ade e l'incontro con l'indovino Tiresia (*Odissea* XI) e l'incontro con il dio dei venti (*Odissea* X). Dopo essere scampati al Ciclope, infatti, Ulixes e compagni sbarcano sulla terra in cui vive un "Judge of Right", il quale offre i suoi consigli sotto pagamento di tre onces di oro rosso. Sebbene, per molti versi, la figura del Giudice sostituisca quella del Tiresia omerico, egli non predice all'eroe nessun vero ritorno a Itaca, né accenna ad un secondo viaggio dopo il ritorno. Quando Ulixes lo interroga sul ritorno a casa, il Giudice risponde offrendo tre consigli "pratici": non uccidere nessuno prima di aver riflettuto lungamente e aver trattenuto il fiato tre volte; tenere sempre la via maestra e non scegliere mai strade secondarie o scorciatoie; e, infine, non partire mai da nessun luogo prima di una certa ora del mattino. Il Giudice inoltre dona a Ulixes un piccolo scrigno (che l'eroe dovrà aprire solo se avrà raggiunto la sua terra) e gli indica la direzione del ritorno "by land." Ed è "via terra" e seguendo il consiglio del Giudice, che Ulixes e uno sparuto gruppo di compagni (concessione misericordiosa all'eroe da parte dell'autore medievale) raggiungono la loro città.

Il *nostos* dell'Ulisse irlandese è molto meno travagliato di quello del suo originale greco. L'eroe non trova la sua casa in rovina, né è costretto a sopportare le angherie dei principi pretendenti alla mano della moglie. Il desiderio di vendetta si manifesta comunque in altro modo: accanto alla moglie (che nel *Merugud* ha perso il proprio nome ed è definita solo secondo il suo rango come "the Queen") Ulixes vede un bellissimo giovane e decide di vendicarsi per la presunta infedeltà di lei. Di notte, l'eroe entra nella camera della regina e per tre volte solleva la spada per uccidere lei e il giovane che le dorme accanto. Per tre volte, però, ricordando il consiglio del Giudice, egli trattiene la sua mano. Alla quarta, dopo aver finalmente preso la decisione, l'eroe è di nuovo interrotto dal destarsi della regina che così si rivolge al giovane:

Oh son (*maic*) [...] thy father has appeared to me over our heads, and stoutly he was minded to strike off our heads, thinking that thou wert my fair leman. I swear by the gods I worship [...] that I do not know guilt from

another man since he went away in the host of the Greeks; and he left me pregnant at the time he went, and thou wert born from that pregnancy. And I never let the body of another man into one bed with myself, but the blood of him and mine own blood have still preserved his honour.

Rassicurato sulla fedeltà della moglie e sull'identità del giovane, Ulixes lascia la stanza ed è improvvisamente preda di un sonno profondo del quale, al risveglio, egli è "ashamed." In Omero, Odisseo non è estraneo a questi improvvisi e misteriosi attacchi di narcolessia, necessari nel tessuto della narrazione allo svolgimento della *peripeteia*. Significativamente, Odisseo si addormenta nel libro X, permettendo ai compagni di liberare i venti donati da Eolo e causando l'allontanamento dalle coste di Itaca, e, ancora, nel libro XIII, durante il viaggio che lo riconurrà dalla terra dei Feaci alla sua Itaca. In nessun caso, però, il sonno è considerato causa di vergogna; al contrario, esso è sempre ristoratore, un dono che gli dèi concedono agli eroi per permetter loro di riprendere le forze e compiere nuove imprese.²⁵ L'atteggiamento di Ulixes potrebbe rappresentare un'ulteriore interpolazione dalle saghe irlandesi: come tutti gli iperattivi eroi celtici, egli considera fonte di disonore tutto ciò che possa allontanarlo dall'azione.

La scena del riconoscimento che ha luogo al risveglio rimanda ai libri XVII e XXIII dell'*Odissea*: la Penelope irlandese supera in astuzia il marito chiedendogli prove certe della sua identità.²⁶ Tuttavia ogni dubbio della donna si dissolve non con la produzione del *token* (la spilla d'oro che l'eroe aveva portato con sé) quanto con la comparsa in scena del cane di Ulixes: questo Argo irlandese è una cagna dai colori vivaci ("two shining white sides has she, and a light purple back and a jet-black belly, and a greenish tail") che salta felice al collo del padrone in una scena che non ha nulla che vedere con il penoso e commovente riconoscimento di Odisseo da parte di Argo.²⁷

²⁵ Cfr. *Iliade* VII, v. 482: dopo l'estenuante duello tra Ettore e Aiace, le due parti si ritirano e dopo aver tumulato i morti e libato a Zeus Achei e Troiani vanno a dormire e "[colgono] il dono del sonno"; OMERO, *Iliade*, a c. di Giovanni Cerri, Milano, BUR, 2 voll., [1999] 2002.

²⁶ È da notare che Ulixes si presenta da subito con il suo nome ("Ulixes the son of Laertes am I") e non ha indossato alcun tipo di travestimento che possa celare la sua identità. Eppure, la regina ha bisogno di prove per riconoscerlo.

²⁷ Il riconoscimento descritto in *Odissea* XVII mostra il fortissimo legame affettivo che stringe il fedele Argo al suo padrone: "Argo, il cane dell'intrepido Odisseo, che egli stesso / s'era allevato, ma non goduto: andò prima / alla sacra Ilio. Con lui i giovani un tempo cacciavano / capre selvatiche, daini e lepri: / ma ora, partito il padrone, giaceva in disparte / sul molto letame di muli e di buoi / che stava ammicchiato davanti alle porte, finché lo toglievano / i servi di Odisseo, per concimare il grande podere. / Giaceva il cane su di esso, Argo, pieno di zecche. / Allorché vide Odisseo accanto, / scodinzolò e piegò entrambe le orecchie, / ma al proprio padrone non poté / avvicinarsi. Questi distolse lo sguardo e si terse

Il *Merugud* si chiude con uno *happy ending* da favola: ricongiunto felicemente con la regina, Ulixes si gode la pace della sua casa e la ricchezza trovata nello scrigno del Giudice. Non c'è quel senso di precarietà che traspare alla fine dell'*Odissea*, il senso che l'ordine appena ristabilito possa di nuovo essere rotto, poiché non si prospetta nessuna apertura e nessun nuovo viaggio per l'Ulisse irlandese.

Lungi dall'essere una versione "distorta" dell'*Odissea*,²⁸ il *Merugud Uilix Maic Leirtis* può essere fatto rientrare nella tradizione del *romance* medievale di larga diffusione in Europa. Tuttavia, la quasi totale assenza di elementi cortesi e l'immissione di elementi nativi nella costruzione della personalità e delle vicende del personaggio, rendono il testo irlandese unico nel suo genere. Vera e propria ri-scrittura del mito di Ulisse, il *Merugud* "migliora" l'invenzione omerica²⁹ filtrandola attraverso il tessuto delle saghe irlandesi e rendendola "attuale", parte, cioè, di un presente in cui l'elemento pagano è ancora percepito come vivo nonostante la cristianizzazione. Il *Merugud* gioca un ruolo fondamentale tanto nella trasmissione del mito classico, quanto nella trasmissione di un "metodo" che implica una libera appropriazione della tradizione, metodo del tutto scevro dall'ansia di influenza di bloomiana memoria.

I.2 Identificazione

Il *Merugud Uilix Maic Leirtis* testimonia un interesse per la cultura del mondo greco che si spinge oltre l'ambito puramente letterario. Il filo-ellenismo irlandese si oppone infatti all'atteggiamento di chiusura verso la grecità diffuso nei paesi europei in cui l'influenza romana era stata più forte,³⁰ e durerà ancora fino all'Ottocento, quando molti saranno gli irlandesi a schierarsi a fianco della Grecia nella lotta per l'indipendenza del paese dalla Turchia.

una lacrima / [...] / E subito il fato della nera morte colse Argo, / quando ebbe visto Odisseo dopo venti anni" (vv. 291-304, 326-327); OMERO, *Odissea*, Milano, Mondadori, Fondazione Lorenzo Valla, vol. V, [1985] 2004.

²⁸ Cfr. W. B. STANFORD, *Ireland and the Classical Tradition*, cit., p. 77: "All in all the *Merugud* makes an excellent short story with an effectively constructed plot and convincing characterization. To regard it as a 'debased' or 'distorted' version of the *Odyssey*, as some scholars have done, is wrong."

²⁹ Cfr. P. BOITANI, *Il genio di migliorare un'invenzione*, Bologna, Il Mulino, 1999.

³⁰ È da rilevare che tale ostilità verso la grecità non riguarda l'antichità classica, quanto le epoche successive, che di quella Grecia rappresentavano la decadenza.

In Inghilterra, nazione che tradizionalmente vanta un avo illustre come il troiano Bruto, l'ostilità nei confronti dei Greci è espressa in maniera significativa nella definizione che l'*Oxford English Dictionary* dà per la parola *Greek*:

a cunning or wily person; a cheat, sharper, especially one who cheats at cards [...]; a merry fellow, a roysterer; a boon companion; a person of loose habits [...]; an Irishman.³¹

Sebbene unisca due pregiudizi altrettanto diffusi tra gli Inglesi, la definizione propone un'interessante identificazione tra Greci e Irlandesi, identificazione a cui gli stessi Irlandesi si sforzano di dare legittimità.

In netto contrasto con gli Inglesi "discendenti" dei Troiani, e con quanti, in continente, si proclamavano discendenti della Roma antica, i genealogisti irlandesi rintracciano l'ascendenza dei loro principi direttamente nella Grecia antica. I Tuatha Dé Danaan, mitici invasori del territorio irlandese in epoca preistorica, vengono considerati discendenti diretti di Danao, re di Argo. La mitica guerra fra Troiani e Achei viene quindi attualizzata e si colora di una ben precisa valenza politica.

Il processo di identificazione è tuttavia meno lineare di quanto l'accostamento tra Irlandesi e Danai potrebbe far credere. In un periodo delicato quale quello a cavallo tra Sei e Settecento, periodo in cui ci si sforza di far nascere una coscienza nazionale negli Irlandesi, tutto il mondo classico viene invocato come promotore della libertà dalla tirannide, significativamente rappresentata dall'Impero britannico, immagine dell'antico Impero romano.³²

Identificarsi con il mondo classico implica anche il superamento della divisione interna tra *Irish* — i *Gaelic speakers* cattolici — e *Anglo-Irish* — i discendenti dei coloni inglesi di religione protestante. In questo senso, credo, debba essere intesa la critica mossa a Stanford da un recensore di *Ireland and the Classical Tradition*: "His [di Stanford] greatest difficulty, perhaps, is to forego a connection between eighth-

³¹ Cfr. W. B. STANFORD, *Ireland and the Classical Tradition*, cit., p. 79. Stanford mostra la differente opinione espressa dalla definizione della parola *Gréagach* nel dizionario irlandese-inglese curato da Dineen: "bright, grand, splendid, cheerful, gaudy"; il termine, in tutte le sue accezioni, era usato comunemente come attributo per una delle più importanti famiglie irlandesi, i Fitzgerald.

³² Stanford sottolinea il ruolo sostanzialmente ambiguo dei classici nell'ambito della politica irlandese ("now on the side of freedom, now of despotism, now republican, now imperialistic"); tuttavia, il ruolo di campioni della libertà è quello cui più frequentemente gli intellettuali irlandesi fanno riferimento; cfr. *ibid.*, p. 203.

century Gaelic monks and the eighteenth-century Anglo-Irish gentlemen.”³³ Nel Medioevo come nei secoli XVII e XVIII appropriarsi dei classici significa stabilire con essi una sorta di dialogo attraverso il quale il passato parla, per così dire, al presente e del presente.

E molto spesso il passato parla attraverso simboli potenti, atti a generare indignazione o compassione. È il caso dell’opera di Nicholas French (1604-1675), vescovo di Ferns, costretto all’esilio in continente dopo l’ascesa al potere di Oliver Cromwell. Nel 1674 French pubblica uno scritto dal titolo significativo, *The Bleeding Iphigenia*, con l’intento di promuovere la causa cattolica irlandese in Francia. La tragica sorte di Ifigenia, figlia di Agamennone, vittima offerta in sacrificio dallo stesso padre per placare la dea Artemide, è presa a *exemplum* per il destino dell’Irlanda cattolica, dilaniata nel nome del Dio cristiano. French sostituisce con il mito classico la figura con la quale tradizionalmente l’Irlanda viene identificata, Cathleen Ní Houlihan. La vecchia che lamenta la perdita del suo regno e convince i giovani irlandesi a lottare per lei trasformandosi magicamente in una giovane e bellissima regina, viene nuovamente spodestata dalla fanciulla innocente che lava con il suo sangue una colpa commessa da altri. L’intento di French non è propagandistico, egli cioè non mira a muovere una sommossa politica in senso stretto, quanto a generare compassione nei lettori e a renderli coscienti della tragica condizione in cui versano i suoi compatrioti. Se la vicenda della giovane Ifigenia è commovente perché ingiusto è il tormento che le viene inflitto, altrettanto commovente è la condizione dell’Irlanda e ingiusta la pressione inglese sull’isola.

Più decisamente indirizzati in senso politico sono i riferimenti al mondo classico nelle opere di Jonathan Swift. I classici ispirano a Swift il tono delle sue poesie satiriche e vengono usati come metafora per descrivere la situazione politica a lui contemporanea. Così in *A Discourse of the Contests and Dissensions between the Nobles and the Commons in Athens and Rome; with the Consequences they had upon Both those States* (1701), la denuncia dei metodi di *impeachment* che hanno portato alla condanna di molti uomini di Stato ad Atene e Roma cela un chiaro avvertimento ai

³³ Cit. in J. DILLON, ‘Some Reflections on the Irish Classical Tradition’, in *The Crane Book of Irish Studies*, 3: 2, 1979, pp. 448-452, p. 448.

politici inglesi del suo tempo — siano essi *Whigs* o *Tories* — contro i pericoli di un’opposizione selvaggia e incondizionata alle procedure del Governo. Inoltre, la distinzione tra “the *One*”, “the *Few*” e “the *Many*”, i tre organi che dovrebbero dividersi equamente il potere amministrativo (e il cui perfetto equilibrio garantirebbe la stabilità del Paese evitando l’insorgere della tirannia), richiama chiaramente la distinzione all’interno del governo britannico tra sovrano, Camera dei Lord e Camera dei Comuni.

Altrove Swift sposa la sua interpretazione dei classici al contesto politico più strettamente irlandese. Fiero sostenitore della libertà dell’individuo contro ogni costrizione di tipo politico o religioso, il Decano trova nella figura di Bruto, l’uccisore di Giulio Cesare, il modello a cui ispirarsi. Nella terza parte di *Gulliver’s Travels* (1726), il protagonista evoca gli spiriti di sette grandi uomini del passato che hanno lottato lungamente contro la tirannia; tra di essi Bruto spicca prepotentemente colpendo l’immaginazione di Gulliver con le sue qualità eccezionali:

I [Gulliver] was struck with a profound veneration at the sight of Brutus, and could easily discover the most consummate virtue, the greatest intrepidity, and firmness of mind, the truest love of his country, and general benevolence for mankind in every lineament of his countenance.³⁴

Perfetto esempio di integrità morale, Bruto rappresenta per Swift l’epitome dell’uomo che agisce per preservare la legge e la costituzione contro la tirannia, poiché sente che sia una viltà rimanere inerte quando c’è in ballo la libertà del proprio paese. Il Decano ritrova ed esalta in Bruto quelle qualità che egli sente come sue: il patriottismo dell’antico romano, così come è descritto in *Gulliver’s Travels*, è in realtà immagine dello sforzo dello stesso Swift di schierarsi a favore dell’Irlanda contro la linea politica sempre più repressiva del governo inglese.³⁵ Lo spirito che anima il Bruto progressista swiftiano è lo stesso che aveva dettato al Decano, appena qualche anno prima della pubblicazione di *Gulliver’s Travels* le famigerate *Drapier’s Letters* (1723-1725), l’opera che consacra definitivamente Swift come patriota irlandese. Lo pseudonimo

³⁴ J. SWIFT, *Gulliver’s Travels*, ed. by Peter Dixon and John Chalkner, London, Penguin, 1967; 2nd edn. 1985, p. 241.

³⁵ Swift è legato all’Irlanda da un controverso rapporto di odio-amore; frequenti sono i suoi tentativi di allontanarsi dall’isola nella quale, dal 1714, egli ha la “disgrazia” di vivere, esiliato, a suo dire, dal mondo civile e dalla scena politica inglese. Eppure, la tenacia con cui egli si oppone ad alcune riforme del governo inglese che, se passate, avrebbero limitato la libertà della Chiesa d’Irlanda e impedito al parlamento irlandese di agire autonomamente testimonia la volontà del Decano di esprimere la propria *Irishness* e rende indubbio il suo patriottismo.

con cui l'autore si presenta, M. B. Drapier, sancisce una totale identificazione con il Marco Bruto romano. Come il suo predecessore classico, il Bruto irlandese pugnala più volte (seppure solo in senso metaforico) il tiranno inglese in nome della libertà e del "truest love for his country":

Were not the People of *Ireland* born as Free as those of *England*? How have they forfeited their Freedom? [...] Am I a *Free-Man* in *England*, and do I become a *Slave* in six Hours by crossing the Channel?
[...] I *depend* only to the King my Sovereign, and on the Laws of my own Country; and I am so far from *depending* upon the People of *England*, that if they should ever *Rebel* against my Sovereign (which God forbid) I would be ready at the first Command from his Majesty to take Arms against them [...].³⁶

Il Drapier non mette in discussione la sua fedeltà al re (così come è indiscutibile l'affetto che lega Bruto a Cesare),³⁷ ma qualora le azioni dei suoi ministri mettessero in pericolo la libertà del paese, la rivolta armata diventerebbe necessaria.

Durante tutto il Settecento, quindi, è la sete di libertà che spinge letterati e studiosi verso i classici, sia nelle università che nelle *hedge-schools*. Un grande impulso è dato dalla riscoperta dell'oratore greco Demostene. Le sue *Filippiche* vengono particolarmente apprezzate per la forza con cui l'autore cerca di rianimare lo spirito degli Ateniesi e spingerli alla lotta contro Filippo di Macedonia: il nemico, dice Demostene, ha approfittato della negligenza della città per espandere il suo dominio, ma egli non è imbattibile.³⁸ È facile per gli oratori irlandesi vedere nella situazione descritta da Demostene un'immagine dell'Irlanda contemporanea e altrettanto facile è per loro appropriarsi della retorica demostenica per cercare di ottenere lo stesso fine. John Lawson, professore di oratoria a Trinity College nella seconda metà del Settecento, spinge addirittura i suoi studenti a diventare dei veri Demostene:

³⁶ J. SWIFT, *The Drapier's Letters* (1723-25), *The Prose Works of Jonathan Swift*, ed. by H. Andrews et al., Oxford, Blackwell, 1939-1968, x, pp. 31, 62.

³⁷ È importante sottolineare che, sebbene Swift si professi sempre un liberale in politica, la libertà di cui si fa fautore non coincide mai con un ideale di tipo democratico.

³⁸ Così Demostene si rivolge agli Ateniesi nella prima *Filippica*: "O Ateniesi, non bisogna scoraggiarsi per la situazione attuale, anche se all'apparenza è del tutto sfavorevole. Perché proprio quello che in passato è stato il suo aspetto più negativo, è quello che risulta il più positivo per l'avvenire. [...] Le cose vanno male perché voi, o Ateniesi, non fate nulla di ciò che è necessario. [...] Non dovete pensare, infatti, che la situazione presente sia per lui [Filippo] consolidata e destinata a rimanere immutabile per l'eternità, come se fosse un dio" (I, 2-8). DEMOSTENE, *Filippiche*, a c. di Enrico V. Maltese e Guido Cortassa, Milano, Garzanti, 1996, pp. 3-7.

Read *Demosthenes*; you instantly lose sight of the Man and are engrossed by the Subject; you are every Moment ready to cry out, 'Come, let us snatch up Arms, let us march against this *Philip*, this Tyrant, this treacherous Invader of our Country.' You catch the Speaker's Flame; you are *Athenians*; you are each a Demosthenes.³⁹

Gli oratori irlandesi colgono lo spirito di Demostene e cercano di animare i loro discorsi con la carica persuasiva del modello greco. Eppure essi perdono di vista non solo l'uomo, ma anche la sua pragmatica preoccupazione per aspetti più concreti. Non basta esortare alla rivolta, instillare il patriottismo nell'animo degli uomini, è altrettanto necessario prendere provvedimenti pratici e favorire le condizioni materiali affinché la lotta per la libertà abbia buon fine.

Forse con la sola eccezione di Henry Grattan, che riuscirà veramente a ottenere una vittoria morale e politica sul governo britannico,⁴⁰ la retorica degli oratori irlandesi suona spesso vuota; i loro discorsi, ricchi di impeto e passione, non trovano un'attuazione pratica e le citazioni dai classici di cui sono disseminati diventano puri abbellimenti, a volte nemmeno troppo riusciti. I novelli Demostene falliscono miseramente (esattamente come il Demostene greco) nel tentativo di riformare lo Stato: quando, nel 1798, si prenderanno finalmente le armi contro l'Inghilterra, l'ideale di libertà che ispirerà l'azione di uomini come Wolfe Tone o Robert Emmet non sarà influenzato da precedenti classici quanto da una più concreta presa di coscienza della situazione reale dell'Irlanda.

Ancora durante tutto l'Ottocento i richiami intertestuali ai classici sono frequentissimi nelle opere degli scrittori irlandesi,⁴¹ ma esempi di identificazione diventano sempre più rari. Essi sono presenti in maniera significativa nelle ballate popolari, che testimoniano della persistenza dei classici anche tra gli strati più bassi della popolazione. Nel caso delle ballate composte dopo l'insurrezione del 1798, l'identificazione con i classici sembra tendere verso fini opposti: da una parte si assiste ad una sorta di riduzione parodica del modello classico, con chiaro intento umoristico;

³⁹ Cit. in W. B. STANFORD, *Ireland and the Classical Tradition*, cit., p. 210.

⁴⁰ Pur essendo un *Anglo-Irish*, infatti, Grattan lotterà per promuovere l'emancipazione dei Cattolici e nel 1782 otterrà l'indipendenza del parlamento irlandese da quello britannico.

⁴¹ Con l'ammissione dei Cattolici nelle scuole e nelle università ufficiali (1831) si assiste a un nuovo impulso negli studi classici irlandesi; i Cattolici, infatti, trasmettono l'esperienza appresa nelle *hedge-schools*.

dall'altra il ricorso ai classici serve per convogliare un messaggio politico e per instillare il sentimento nazionale negli ascoltatori. Così, nei primi anni dell'Ottocento, si esalta la bellezza delle fanciulle irlandesi, incantatrici come Circe e Medea, capaci di sedurre gli eroi classici:

If Jason famous had known young Katie;
With her he'd sail to the Persian shore,
And bold Ulysses for to release her
The briny regions he would search o'er.⁴²

L'anonimo autore della ballata *The Bunch of Loughero* (1830 ca.), al contrario, sceglie la storia dell'*Odissea* per istaurare un paragone tra l'Irlanda e Penelope. L'espressione dell'affetto della donna per il figlio Telemaco è riportato in questi termini:

She took him in her arms,
Between joy and hope did smile
Saying, O my lovely child
Abandon all such slavery and toil.⁴³

Il rimprovero che Penelope muove a Telemaco in *Odissea* XVIII⁴⁴ diventa nelle intenzioni dell'autore un'esortazione all'azione, a liberarsi dalla "schiavitù". Penelope è presentata come madre di tutti gli Irlandesi; ella ricopre, come la Ifigenia di Nicholas French, il ruolo tradizionalmente affidato a Cathleen Ní Houlihan, abbracciando metaforicamente tutti nella speranza che l'esortazione si risolva nel raggiungimento di una libertà reale.

1.3 Identità: i classici nella poesia irlandese contemporanea

Quello di Joyce è forse l'esempio più eclatante di riappropriazione creativa del modello classico in Irlanda nel ventesimo secolo. Eclatante, ma non unico. Il ricorso a temi e

⁴² Cit in S. LUCY, ed., *Irish Poets in English*, 'The Thomas Davis Lectures on Anglo-Irish Poetry', Cork and Dublin, The Mercier Press, 1973, p. 85.

⁴³ Cit. in W. B. STANFORD, *Ireland and the Classical Tradition*, cit., p. 218.

⁴⁴ In *Odissea* XVIII Penelope si rivolge indignata a Telemaco, colpevole di aver permesso che un ospite — Odisseo travestito da mendicante — fosse coinvolto in una rissa: "Telemaco, non hai più saldi la mente e il senno. / Giudizio ne avevi da piccolo anche di più nell'animo: / ora che tu sei grande e arrivato alla piena giovinezza, / e uno, un uomo straniero, considerando statura e bellezza, / potrebbe dire di te che sei figlio d'un uomo ricco, / ecco che non hai più in ordine la mente e il senno. / Quale azione è stata commessa dentro la casa, / tu che hai lasciato offendere questo straniero così. / E se il forestiero trovandosi in casa da noi / pativa un danno così, per la crudele aggressione? / Disonore e vergogna te ne veniva tra gli uomini" (vv. 215-225); OMERO, *Odissea*, cit., vol. V.

personaggi classici è una caratteristica comune a molti scrittori irlandesi contemporanei e testimonia di quanto il mondo classico sia vitale nonostante il revival gaelico e il progressivo decadimento dell'insegnamento dei classici nelle scuole e nelle università. Sebbene gli autori contemporanei, infatti, abbiano grande familiarità con la lingua e la letteratura latine, pochi di loro possono vantare ancora di avere una conoscenza approfondita del greco. Alcuni, addirittura, non lo conoscono affatto.

Eppure, come per i primi studiosi che tentano di appropriarsi della letteratura classica, non c'è timore sacro, non c'è ansia di influenza, bensì persiste un senso di liberazione dall'influenza. E se l'incontro con la cultura classica è percepito come galvanizzante e intimidatorio a un tempo, in fin dei conti esso è sempre produttivo.

Così, Michael Longley ripercorre con la memoria la propria esperienza a Trinity College e offre un cameo di W. B. Stanford (suo insegnante di letteratura greca) in cui al ricordo affettuoso si unisce la consapevolezza dell'estrema apertura delle opere classiche a interpretazioni originali:

'The Golden Mean is a tension, Ladies, Gentlemen,
And not a dead level': the Homeric head of Stanford
Who would nearly sing the first lines of the *Odyssey*.
That year I should have failed, but, teaching the *Poetics*,
He asked us for definitions, and accepted mine:
'Sir, if prose is a river, then poetry's a fountain.'⁴⁵

Al contrario, nelle quartine della poesia 'Alphabets' Seamus Heaney ricorda di aver affrontato lo studio del latino con ansia e disagio e di aver avvertito un divario incolmabile fra la fissità marmorea della lingua latina e la molle fecondità del gaelico, che mette il poeta in diretto contatto con la sua terra:

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
[...]
And he left the Latin forum for the shade

Of a new calligraphy that felt like home.
The letters of this alphabet were trees.
The capitals were orchards in full bloom,

⁴⁵ M. LONGLEY, 'River & Fountain', *Selected Poems*, London, Jonathan Cape, 1998, p. 127.

The line 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.⁴⁶

'Alphabets' è posta in apertura a una raccolta, *The Haw Lantern*, in cui i richiami intertestuali ai classici sono frequentissimi e maneggiati con grande destrezza, quasi a dimostrare che il disagio e il rifiuto iniziali hanno lasciato il posto ad una piena fiducia nel potere ispiratore dei classici.

Ogni tentativo di avvicinarsi ai classici nell'Irlanda moderna non è pertanto dettato dalla voglia di "ellenizzare" l'isola; né il ricorso a richiami intertestuali ai classici deve essere inteso come una forma di chiusura culturale, un modo per creare un tipo di letteratura destinato a pochi adepti. L'uso dei classici greci e latini situa saldamente gli scrittori irlandesi moderni nell'ambito della tradizione "neoclassica" europea⁴⁷ e, nello stesso tempo, permette loro di affermare la propria *Irishness*. Gli intellettuali irlandesi si rivolgono ai classici spinti da due esigenze apparentemente in contrasto fra loro. Da un lato, si tenta di trovare un "objective correlative" con il quale esprimere la propria identità all'interno di un preciso contesto politico e sociale; dall'altro, è necessario affermare e dare dignità alla propria originalità individuale, prescindendo dai vincoli della terra, della lingua e della cultura.

In poesia, in particolar modo (e forse ancor più che negli altri generi letterari), tali esigenze si compenetrano e i limiti fra *Irishness* e *Otherness* si sfumano, fin quasi ad annullarsi del tutto. L'oneroso compito del poeta contemporaneo, sostiene Elmer Andrews, "is how to resolve the tension between the collective roots of the *mythos* dimension of experience, and the work's modernist character as an act of individual authenticity, free from questions of nationality, race, religion."⁴⁸

⁴⁶ S. HEANEY, 'Alphabets', *The Haw Lantern*, London, Faber & Faber, 1987, pp. 1-2. È interessante notare l'uso della metafora del poeta "aratore" in questa poesia: "He is the scribe / Who drove a team of quills on his white field." I versi ricordano da vicino uno dei primissimi documenti in volgare italiano risalenti al secolo VIII-IX, il cosiddetto *indovinello veronese*: "Se pareba boves, alba pratalia araba, / albo versorio teneba, negro semen seminaba."

⁴⁷ George Steiner definisce il XX secolo uno dei più "neoclassici", tale è l'appropriazione in modi diversi dei temi della Grecia e della Roma antiche. Cfr. G. STEINER, *Antigoni*, Milano, Garzanti, [1995] 2003.

⁴⁸ E. ANDREWS, ed., *Contemporary Irish Poetry*, London & Basingstoke, Macmillan, 1992, p. 15.

Sebbene non la risolva completamente, la poesia irlandese tenta almeno di allentare questa tensione divenendo sempre più marcatamente intertestuale, quasi a convalidare l'assunto post-strutturalista che dà validità al testo solamente in quanto intertesto.⁴⁹ La poesia irlandese è "aperta", come vuole Barthes, perché assume su di sé significati diversi e tuttavia il rapporto dialogico che essa instaura con altri testi non può essere compreso prescindendo, come ancora vorrebbe Barthes, dal contesto socio-culturale in cui questo scambio avviene. Del resto, il poeta irlandese non è un autore di cui si può sancire facilmente la "morte": sebbene egli riscriva o "traduca" ciò che è stato *déjà* scritto o letto,⁵⁰ la sua ri-scrittura è sempre originale. In tal modo i classici si inseriscono nell'opera dei poeti irlandesi contemporanei attraverso semplici citazioni e traduzioni, oppure sono rivisitati e riscritti. In ogni caso, essi sono reinseriti in un nuovo contesto e espropriati, quasi, del loro valore originario.

Nell'esaminare brevemente come i testi latini e greci siano ricontestualizzati nella poesia contemporanea è forse d'obbligo fare riferimento a due voci che si oppongono l'un l'altra, quasi, per la loro diversa concezione estetica, ma con le quali la generazione contemporanea si trova a confrontarsi: W. B. Yeats e Patrick Kavanagh. Da una parte, l'estrema fiducia nel potere creativo dell'immaginazione poetica si esprime in Yeats nella tendenza a mitizzare e a eroicizzare, attraverso un uso del tutto personale del mito e del simbolo. Dall'altra, un altrettanto estremo ostracismo al metodo yeatsiano si manifesta in Kavanagh nella visione della poesia come "parochial", espressione, cioè, di un'entità socio-culturale ben precisa, una poesia che non parla attraverso sistemi astratti, ma si radica profondamente nella realtà quotidiana. Allo stesso modo, opposto è l'approccio dei due poeti al mondo classico.

Grande estimatore della letteratura classica e della filosofia greca,⁵¹ Yeats prova fin dagli inizi della sua carriera a intrecciare immagini tratte dall'*epos* omerico all'immaginario mitico irlandese. In 'The Rose of the World' il poeta riflette sulla qualità essenzialmente mortifera della bellezza sensuale, rappresentata da Elena di

⁴⁹ Cfr. R. CALVALHO HOMEEM, "Neither Here Nor There": Representing the Liminal in Irish Poetry', *Irish University Review*, 35: 2, Autumn/Winter 2005, pp. 288-303, p. 289.

⁵⁰ Cfr. R. BARTHES, *S/Z*, Paris, Édition du Seuil, 1970; si vedano in particolare le pp. 16-29.

⁵¹ V. *supra*, p. 3, n. 5.

Troia e dalla principessa irlandese Aoife, causa, l'una, della distruzione dell'antica città, l'altra, della morte di Naoise e i suoi fratelli, i figli di Usna:

WHO dreamed that beauty passes like a dream?
For these red lips, with all their mournful pride,
Mournful that no new wonder may betide,
Troy passed away in one high funeral gleam,
And Usna's children died.⁵²

La figura di Elena serve ancora a Yeats come termine di paragone per un'altra fatale bellezza, quella di Maud Gonne. In 'No Second Troy' la descrizione di Maud Gonne come novella Elena permette al poeta di parlare del proprio tragico destino. Soggiogato dalla bellezza della donna, stretto a lei da un legame indissolubile quanto crudele, Yeats assume su di sé i ruoli di Menelao e Paride allo stesso tempo: compagno tradito e amante fedele insieme, Yeats non può che soffrire per il suo attaccamento a Maud Gonne, e tuttavia egli non riesce a biasimarla:

WHY should I blame her that she filled my days
With misery, or that she would of late
Have taught to ignorant men most violent ways,
Or hurled the little streets upon the great,
Had they but courage equal to desire?
What could have made her peaceful with a mind
That nobleness made as a fire,
With beauty like a tightened bow, a kind
That is not natural in an age like this,
Being high and solitary and most stern?
Why, what could she have done, being what she is?
Was there another Troy for her to burn?⁵³

La donna non può che essere quello che è; il suo è un fascino innaturale, insolito per un'epoca in cui il desiderio non è sostenuto dal coraggio necessario per portarlo a compimento. La mancanza di nobiltà della società irlandese, spesso denunciata dal poeta, ha negato alla bellezza di Maud Gonne il riconoscimento estremo, la distruzione di una nuova Troia che avrebbe reso immortale la donna indipendentemente dal poeta.

Ancora alla *ancestry* di Elena Yeats fa riferimento per dare legittimità al sistema pseudo-storico e pseudo-filosofico che egli andava costruendo dagli inizi del Novecento e che troverà piena espressione in *A Vision* (1925). Come Aracne che tesse

⁵² W. B. YEATS, 'The Rose of the World' (1892), *Collected Poems* [London, Macmillan, 1985], London, Picador, 1990, p. 41.

⁵³ W. B. YEATS, 'No Second Troy' (1908), *ibid.*, p. 101.

la sua tela rappresentando con magnifico realismo i bestiali assalti amorosi di Zeus,⁵⁴ Yeats apre il sonetto 'Leda and the Swan' con una vivida descrizione della fanciulla inerme ghermita dal dio sotto forma di cigno:

A sudden blow: the great wings beating still
Above the staggering girl, her thighs caressed
By the dark webs, her nape caught in his bill,
He holds her helpless breast upon his breast.

How can those terrified vague fingers push
The feathered glory from her loosening thighs?
And how can body, laid in that white rush,
But feel the strange heart beating where it lies?

Yeats indugia sui particolari della scena di stupro con un perverso voyeurismo che il lettore è chiamato a condividere; ma la descrizione morbosa dell'amplesso mitico esprime più del prurito sessuale di un uomo di mezza età. Le terzine che seguono sono emblematiche del metodo di Yeats:

A shudder in the loins engenders there
The broken wall, the burning roof and tower
And Agamemnon dead.
Being so caught up,
So mastered by the brute blood of the air,
Did she put on his knowledge with his power
Before the indifferent beak could let her drop?⁵⁵

Il richiamo al mito cela l'intero sistema yeatsiano e la teoria dei "cicli" storici su cui esso si regge; in particolare, il poeta contamina il mito classico con la dottrina cristiana e concepisce l'unione tra Leda e il cigno come una sorta di annunciazione pagana che porterà alla nascita della civiltà greca.⁵⁶ Dopo la violenza, Leda darà alla luce due donne fatali, Elena e Clitennestra, significativamente evocate in questi versi attraverso

⁵⁴ Cfr. OVIDIO, *Metamorfosi* VI, vv. 102-109: "Maeonis elusam designat imagine tauri / Europam: verum taurum, freta vera putares; / [...] / Fecit et Asterien aquila luctante teneri, / fecit olorinis Ledam recubare sub alis" ["Aracne disegna Europa ingannata dalla falsa forma di toro: diresti che il toro è vero, che vero è il mare [...]. E rappresenta Asterie ghermita dall'aquila a viva forza, rappresenta Leda sdraiata sotto le ali del cigno"]; a c. di Piero Bernardini Marzolla, Torino, Einaudi, [1979] 1994.

⁵⁵ W. B. YEATS, 'Leda and the Swan' (1923), *Collected Poems*, cit., p. 241.

⁵⁶ Così Yeats esprime il concetto nel libro V della seconda versione di *A Vision*, significativamente intitolato 'Dove or Swan': "I imagine the annunciation that founded Greece as made to Leda, remembering that they showed in a Spartan temple, strung up to the roof as a holy relic, an unhatched egg of hers; and that from one of her eggs came Love and from the other War. But all things are from antithesis, and when in my ignorance I try to imagine what older civilisation that annunciation rejected I can but see bird and woman blotting out some corner of the Babylonian mathematical starlight". W. B. YEATS, *A Vision and Related Writings*, ed. by A. Norman Jeffares, London, Arena, 1990, p. 260.

le conseguenze nefaste delle loro azioni, l'incendio di Troia e la morte di Agamennone. Inoltre, Yeats rende la sua Leda estremamente consapevole di ciò che accade e, in un certo senso, conscia dell'identità della creatura con la quale ha a che fare; è legittimo, quindi, per il poeta porsi la domanda finale: forse Leda è più di un semplice "ricettacolo" per la divinità indifferente. Di fatto, come ogni altra unione tra uomo e donna, per il poeta anche quella tra Leda e il cigno rappresenta il momento in cui le antinomie sulle quali si regge l'universo sono risolte; Leda quindi non sarà più saggia o più divina dopo aver subito la violenza, ma ha comunque assunto su di sé la sapienza e il potere di Zeus divenendo un tutt'uno con il dio.⁵⁷

Ben altra visione del mito classico è espressa nell'opera di Patrick Kavanagh. Seguendo il percorso battuto da Joyce, Kavanagh si serve di riferimenti intertestuali ai classici per descrivere una situazione in cui l'ideale eroico dell'antichità non esiste più e sono i triviali contrasti fra gli uomini a fornire l'argomento dell'*epos* moderno. Così, in 'Epic' il contrasto tra contadini per il possesso di un pezzo di terra assume dimensioni veramente epiche:

I have lived in important places, times
 When great events were decided: who owned
 That half a rood of rock, a no-man's land
 Surrounded by our pitchfork-armed claims.
 I heard the Duffys shouting 'Damn your soul'
 And old McCabe, stripped to the waist, seen
 Step the plot defying blue cast-steel —
 'Here is the march along these iron stones.'
 That was the year of the Munich bother. Which
 Was most important? I inclined
 To lose my faith in Ballyrush and Gortin
 Till Homer's ghost came whispering to my mind.
 He said: I made the *Iliad* from such
 A local row. Gods make their own importance.⁵⁸

Il poeta stesso si pone fin dall'inizio del componimento come poeta epico, carico di esperienze di vita vissuta, una sorta di Omero per la sua gente. E proprio la comparsa del fantasma di Omero dissipa ogni dubbio nel suo animo dando legittimità alla sua

⁵⁷ Nel suo commento all'edizione italiana dell'opera poetica di Yeats Anthony L. Johnson sottolinea il carattere fortemente simbolico del momento del coito che unisce l'elemento umano con il divino e insieme con l'animalesco; cfr. W. B. YEATS, *L'opera poetica*, a c. di Piero Boitani, trad. di Ariodante Marianni, commento di Anthony L. Johnson, Milano, Mondadori, 'I Meridiani', 2005, p. 1299.

⁵⁸ P. KAVANAGH, 'Epic' (1951), *Collected Poems*, London, Penguin, 2005, p. 184.

preoccupazione per i fatti locali piuttosto che per le grandi vicende europee.⁵⁹ Allo stesso modo, se gli dèi “make their own importance”, non sono gli dèi dell’Olimpo che presiedono all’epica di Kavanagh, bensì più umili divinità del luogo come i Duffy o il vecchio McCabe.⁶⁰ Gli dèi classici spariscono dall’opera di Kavanagh poiché, come egli afferma altrove, “[w]hat happens in the small towns — / Hate, love, envy — is not / The concern of the gods.”⁶¹

Sebbene Kavanagh segua l’esempio joyciano, il suo intento non è parodico. Il confronto con il modello classico non ridicolizza le vicende del piccolo mondo descritto dal poeta e, nello stesso tempo, l’applicazione di tale modello a una realtà decisamente poco eroica non ne sminuisce il prestigio. Anzi, il modello classico contagia con il suo prestigio la realtà locale contemporanea e la rende un degno soggetto poetico.

I classici greci e latini costruiscono un ponte fra passato e presente. “I am walking backwards into the future like a Greek”, afferma Michael Longley all’inizio di ‘River & Fountain’,⁶² spiegando come l’uso dei classici annulli ogni distanza temporale e permetta al poeta di trovare una propria collocazione nel presente. Attraverso i richiami intertestuali ai classici i poeti irlandesi contemporanei parlano del presente dell’Irlanda, della travagliata situazione politica della loro terra e della loro stessa condizione di “diseredati”. Allo stesso tempo, la fusione di richiami intertestuali ai testi latini e greci con rimandi a altre culture o all’opera di altri poeti irlandesi (in un intrecciarsi di voci che rende la poesia irlandese “a theatre of internal citation, a polyphony of resourceful or cunning echo and answers”)⁶³ rende più intricata l’espressione di tale *disinheritance*.

In ‘Ceasefire’ Longley trae immagini dal libro XXIV dell’*Iliade* per commentare obliquamente sulla politica irlandese, più in particolare sulla sospensione delle attività

⁵⁹ Con il riferimento a “the year of the Munich bother” (v. 9) la Storia europea irrompe nella realtà locale che Kavanagh descrive. Il riferimento è a quella che è passata alla storia come “la notte dei lunghi coltelli”, la notte del 30 giugno 1934, quando le SS sedano barbaramente nel sangue l’ultimo tentativo di opposizione al regime hitleriano.

⁶⁰ La creazione di un Olimpo di personali divinità ctonie sarà uno dei tratti che Heaney erediterà dal metodo di Kavanagh.

⁶¹ P. KAVANAGH, ‘Intimate Parnassus’ (1954), *Collected Poems*, cit., p. 198.

⁶² M. LONGLEY, ‘River & Fountain’, *Selected Poems*, cit., p. 125.

⁶³ N. CORCORAN, *Poets of Modern Ireland. Text, Context, Intertext*, Cardiff, University of Wales Press, 1999, p. X.

militari in Irlanda del Nord proclamata dallo IRA nell'agosto del 1994. L'incontro così pieno di *pathos* fra Achille e il vecchio Priamo, implorante la restituzione del corpo di Ettore, sospende per un attimo l'azione bellica. Fuori della tenda di Achille ci sono solo buio e silenzio, nessun segno di ostilità; dentro la tenda, due uomini che condividono il pasto:

When they had eaten together, it pleased them both
To stare at each other's beauty as lovers might,
Achilles built like a god, Priam good-looking still
And full of conversation, who earlier had sighed:

'I get down on my knees and do what must be done
and kiss Achilles' hand, the killer of my son.'⁶⁴

Il dialogo avvicina le parti opposte, in questa scena come nella realtà irlandese. L'episodio omerico, infatti, funge da perfetto "objective correlative" e parla chiaramente della situazione politica dell'Irlanda del Nord pur non nominando mai esplicitamente l'isola o i suoi contrasti.

La scelta degli autori e dei personaggi classici cui si fa riferimento nella poesia irlandese contemporanea è sintomatica della necessità di esprimere quel senso di *dispossession* (psicologica ancor più che fisica) che è implicito nel concetto di *Irishness*.⁶⁵ I poeti irlandesi sentono particolarmente affini a loro autori quali Ovidio, Orazio e Virgilio, uomini che hanno vissuto sulla loro pelle l'esperienza umiliante dell'esilio e della *dispossession*, o preferiscono personaggi come Edipo, per i quali la ricerca della verità implica una più approfondita indagine sulla propria identità.

Così Derek Mahon dà voce in 'Ovid in Tomis' a un Ovidio moderno esule sulle sponde del Mar Nero, un personaggio la cui voce si sovrappone a quella del poeta

⁶⁴ M. LONGLEY, 'Ceasefire', *Selected Poems*, cit., p. 118.

⁶⁵ Derek Mahon dipinge un ritratto dettagliato del poeta irlandese diseredato in 'Rage for Order': "Somewhere beyond / The scorched gable end / And the burnt-out / Buses there is a poet indulging his / Wretched rage for order — // Or not as the case / May be, for his / Is a dying art, / An eddy of semantic scruple / In an unstructurable sea. // He is far / From his people, / And the fitful glare / Of his high window is as / Nothing to our scattered glass. // His posture is / Grandiloquent and / Deprecating, like this, / His diet ashes, / His talk of justice and his mother // The rhetorical / Device of a Claudian emperor — / Nero if you prefer, / No mother there; / And this in the face of love, death and the wages of the poor. // If he is silent / It is the silence / Of enforced humility, / If anxious to be heard / It is the anxiety of a last word // When the drums start — / For his is a dying art. / Now watch me / As I make history, / Watch as I tear down // To build up / With a desperate love, / Knowing it cannot be / Long now till I have need of his / Terminal ironies"; D. MAHON, 'Rage for Order', *Collected Poems*, Loughcrew Oldcastle, Gallery Books, [1999] 2004, pp. 47-48.

irlandese fino a confondersi totalmente con essa in un indefinito “I”. Il poeta latino si dispera per la scomparsa degli dèi classici, sostituiti da volgari oggetti del mondo moderno, e lamenta la propria dolorosa metamorfosi in pietra:

What coarse god
Was the gearbox in the rain
Beside the road?

What nereid the unsinkable
Coca-Cola
Knocking the icy rocks?

[...]

It is so long
Since my own transformation
Into a stone,

I often forget
That there was a time
Before my name

Was mud in the mouths
Of the Danube,
A dirty word in Rome.

Ultima e necessaria metamorfosi di un autore che ha costruito sul tema del cambiamento il suo poema maggiore, la trasformazione in pietra è emblematica della progressiva fissità cui tende l’esistenza del poeta in esilio; la sua è una paralisi sia fisica — e l’io lirico contempla la propria statua, “a dignified / Statue of Ovid”, che sorveglia il lungomare di una Tomi futura, elegante luogo di villeggiatura — che psicologica. La “tristezza” del poeta scaturisce non tanto dalla lontananza da Roma, come per l’originale latino, quanto dalla perdita (ben più terribile per un artista) dell’ispirazione, avvenimento, questo, nei confronti del quale il poeta è totalmente impotente:

The Muse is somewhere
Else, not here
By this frozen lake —

Or, if here, then I am
Not poet enough
To make the connection.

[...]

Better to contemplate
The blank page
And leave it blank

Than modify
Its substance by
So much as a pen-stroke.

Woven of wood-nymphs,
It speaks volumes
No one will ever write.

I incline my head
To its candour
And weep for our exile.⁶⁶

Persino la Musa, unico vero sollievo per il poeta latino durante il suo esilio,⁶⁷ ha abbandonato le rive del Mar Nero; o, semplicemente, il poeta non è più in grado di invocarla. Non resta all'Ovidio di Mahon che la pagina bianca in luogo di quel libro che dovrebbe testimoniare la sofferenza del poeta; non resta che la muta rassegnazione e l'accettazione di un destino che accomuna significativamente tutti i poeti.

Omero resta comunque il vero nume tutelare per i poeti irlandesi contemporanei. Essi continuano soprattutto ad avvertire il fascino della figura di Odisseo che, dopo Joyce, subisce nella poesia nuove e interessanti metamorfosi.⁶⁸ Numerosissimi sono i componimenti che riprendono la vicenda narrata nell'*Odissea*, con una preferenza per le scene di riconoscimento, momenti commoventi in cui la rivelazione dell'identità del personaggio è complicata nei poeti irlandesi dalla riflessione sulla propria identità. Così la scena del riconoscimento da parte del cane Argo⁶⁹ viene amplificata nella versione di Michael Longley; l'episodio è sentito quasi come un'esperienza "comunitaria", per la quale Argo rappresenta tutti gli animali che aspettano fedelmente (e invano) i loro padroni lontani da casa come Odisseo:

There were other separations, and so many of them

⁶⁶ D. MAHON, 'Ovid in Tomis', *ibid.*, pp. 157-162.

⁶⁷ Cfr. *Tristia* IV, 1, vv. 19-20: "Me quoque Musa levat Ponti loca iussa petentem: / sola comes nostrae perstitit illa fugae" ["Anche a me la Musa dà sollievo, nel viaggio verso la destinazione assegnata nel Ponto; lei sola mi è rimasta compagna per l'esilio"]; OVIDIO, *Tristezze*, a c. di Francesca Lechi, Milano, BUR, [1993] 2000.

⁶⁸ Per un quadro completo della fortuna del mito di Odisseo nella poesia irlandese contemporanea cfr. P. BOITANI, 'Ulixis Meic Leirtis: l'Ulisse irlandese', in *Esodi e Odissee*, Napoli, Liguori, 2004, pp. 35-53.

⁶⁹ V. *supra*, p. 10, n. 25.

That Argos the dog who waited twenty years for Odysseus
 Has gone on waiting, still neglected on the manure-heap
 At our front door, flea-ridden more dead than alive
 Who chased wild goats once, and roe-deer; the favourite,
 A real thoroughbred, a marvel at picking up the scent,
 Who even now is wagging his tail and drooping his ears
 And struggling to get nearer to the voice he recognises
 And dying in the attempt; until like Odysseus
 We weep for Argos the dog, and for all those other dogs,
 For the rounding-up of hamsters, the panic of white mice
 And the deportation of one canary called Pepicek.⁷⁰

Dopo l'Ulisse-uomo medio sensuale joyciano, sembra proseguire la tendenza ad "annullare" l'eroe, a renderlo veramente Nessuno.⁷¹ L'eroe viene de-costruito poco a poco: si parla del suo ultimo viaggio, quello profetizzato dall'indovino Tiresia; lo si identifica con il remo, che dell'ultimo viaggio è immagine simbolica, segnandone il principio e la fine al tempo stesso.⁷² E ancora, lo si traveste; lo si immagina in punto di morte. L'Ulisse irlandese contemporaneo raggiunge la sua Itaca ma non la riconosce; vi ritorna, certo, ma non per riprendersi il posto di legittimo sovrano. Egli rimane il misero accattone che deve contendersi il cibo con gli altri mendicanti. E una volta tornato, egli non può godere (seppure per breve tempo) della pace della sua casa, ma è destinato a lasciarla di nuovo, a riprendere il mare.

Anche quando è immaginato morente, l'Ulisse irlandese resta un personaggio sostanzialmente sempre in viaggio; così egli è descritto in un componimento di Sheila Wingfield:

I THINK Odysseus as he dies, forgets
 Which was Calypso, which Penelope,

⁷⁰ M. LONGLEY, 'Argos', *Selected Poems*, cit., p. 100.

⁷¹ In 'Odyssey', Michael Longley delinea l'odissea dell'Ulisse irlandese contemporaneo inserendo elementi di modernità nella descrizione di un uomo che è realmente tutt'uno con il mare. Nel suo lungo monologo Ulisse ripercorre le tappe fondamentali del suo viaggio, simbolicamente rappresentate dalle donne ("Amateur witches and professional virgins / Sirens and shepherdesses — all new areas / Of experience"); sono esse la causa del suo peregrinare, le boe che segnano la sua rotta, l'unico conforto nel lungo viaggio verso casa, ed è per esse che Ulisse riprenderà il mare per il suo ultimo viaggio: "You have kept me going, despite delays — / On these devious shores where we coincide / I have never once outstayed my welcome / Though you all seem last resorts, my brides — / Your faces favourite landmarks always / Your bodies comprising the long way home"; M. LONGLEY, 'Odyssey', *Gorse Fires*, London, Secker & Warburg, 1991, pp. 30-31.

⁷² Si vedano, al proposito, tre componimenti particolarmente interessanti: 'The Second Voyage' di Eiléan Ní Chuilleanáin (E. NÍ CHUILLEANÁIN, *The Second Voyage*, Dublin, The Gallery Press, 1986, pp. 26-27), 'The Oar' di Michael Longley (*Selected Poems*, cit., p. 129) e 'Oar' di Moya Cannon (G. FITZMAURICE, ed., *Irish Poetry Now: Other Voices*, Dublin, Wolfhound Press, [1993] 1997, p. 45).

Only remembering the wind that sets
Off Mimas, and how endlessly
His eyes were stung with brine;
Argos a puppy, leaping happily;
And his old Father digging round a vine.⁷³

In punto di morte, Odisseo perde il ricordo stesso delle donne che ha amato e delle avventure che ha incontrato, come se ritornasse a uno stato originario di innocenza. Nella mente di Odisseo non esistono più Troia o la vecchiaia, restano solo le immagini degli affetti più cari, il padre e il cane Argo. E soprattutto resta la sensazione inebriante della brezza sul viso e della spuma marina che colpisce gli occhi. Il viaggio è l'unica esperienza che, morendo, Odisseo desidera ancora fortemente intraprendere.

L'Odisseo omerico si unisce perfettamente all'immagine dell'Ulisse dantesco per dar vita all'Ulisse irlandese. L'eroe "centripeto" torna ad essere "centrifugo"; eterno esule, perennemente diseredato, il nuovo Ulisse è un uomo, appunto, che ha ormai perso terra e identità, simbolo della *dispossession* irlandese. E anche quando si erge di nuovo a eroe per incitare i compagni a compiere il "folle volo", come in 'Thalassa' di Louis MacNeice,⁷⁴ egli resta, per usare una definizione che il poeta Seamus Heaney dà di se stesso, un "inner émigré". Ulisse, cioè, diventa *mask* del poeta, la sua Itaca *mask* dell'Irlanda, sempre oppressa dal dominio della Chiesa e dello Stato.

L'incontro di Seamus Heaney con i classici greci e latini si colloca perfettamente all'interno di questa tradizione. Testimoni della *dispossession* irlandese, *mask* dell'esperienza personale del poeta, nell'opera di Heaney i classici si fondono

⁷³ S. WINGFIELD, 'Odysseus Dying', *Her Storms. Selected Poems 1938-1977*, Dublin, The Dolmen Press, 1977, p. 21.

⁷⁴ "Run out the boat, my broken comrades; / Let the old seaweed crack, the surge / Burgeon oblivious of the last / Embarkation of feckless men, / Let every adverse force converge — / Here we must needs embark again. // Run up the sail, my heartsick comrades; / Let each horizon tilt and lurch — / You know the worst: your wills are fickle, / Your values blurred, your hearts impure / And your past life a ruined church — / But let your poison be your cure. // Put out to sea, ignoble comrades, / Whose record shall be noble yet; / Butting through scarps of moving marble / The narwhal dares us to be free; / By a high star our course is set, / Our end is Life. Put out to sea." MacNeice fonde l'Ulisse dantesco e quello tennysonian; significativamente, il viaggio verso cui Ulisse sprona i suoi compagni non si concluderà con la morte: il mare è vita, e verso la Vita tende il destino dell'uomo. L. MACNEICE, 'Thalassa' (1963), *Louis MacNeice. Poems Selected by Michael Longley*, London, Faber & Faber, 'Poet to Poet Series', 2005, p. 111.

spesso con la cultura nativa del poeta aiutandolo, in questo modo, a esprimere liberamente la propria identità .

CAPITOLO II

Seamus Heaney e i classici greci: Omero

I have made of my arms and my thighs
last rooms / For the irretrievable and
capsized — / I extend the sea, its
idioms.

(M. LONGLEY, 'Circe')

II.1 *Dèi dell'Olimpo e divinità del luogo*

Come altri poeti della sua generazione, Heaney, che ancora può vantare una buona conoscenza della lingua e della letteratura latine,⁷⁵ conosce poco il greco. Se ancora in 'Alphabets' lo si ritrova bambino, impegnato ad associare la forma delle lettere dell'alfabeto greco agli oggetti familiari del mondo rurale,⁷⁶ più tardi, studente a St. Columb, egli rifiuta, fuori dalla finzione poetica, il greco per una lingua moderna, associando la lingua antica alla scelta di vita religiosa:⁷⁷

There was the sense of a common culture about the place; we were largely Catholic farmers' sons being taught by farmers' sons. The idea of a religious vocation was in the air all the time; not a coercion by any means, but you would have to be stupid or insensitive not to feel the invitation to ponder the priesthood as a destiny. However, in the first year, the way people separated themselves was that those who came with notions of the priesthood world choose Greek and the others chose French. So I chose French.⁷⁸

Si può quindi supporre che Heaney abbia assimilato la lingua solo dopo anni di studio personale. La mancanza di basi linguistiche adeguate non gli ha tuttavia precluso

⁷⁵ Cfr. *supra*, pp. 17-19.

⁷⁶ "[...] 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 horse-shoe"; S. HEANEY, 'Alphabets', *The Haw Lantern*, London, Faber & Faber, 1987, pp. 2-3.

⁷⁷ Heaney è stato uno dei primi beneficiari del 'Northern Ireland Education Act' del 1947, che apriva l'educazione secondaria anche alle classi contadine e operaie cattoliche. Oltre che scuola superiore, St. Columb era anche sede del seminario della diocesi di Derry.

⁷⁸ Cit. in N. CORCORAN, *The Poetry of Seamus Heaney*, London, Faber & Faber, 1998, p. 239.

l'accesso ai testi dei grandi autori della tradizione greca, cui il poeta si avvicina ovviamente attraverso le traduzioni in inglese.⁷⁹

Nel caso più specifico dell'*epos* omerico, Heaney sottolinea quanto gli eventi e i personaggi dell'*Iliade* e dell'*Odissea* siano ormai radicati nell'immaginario comune, talmente radicati, di fatto, che non è necessaria una competenza specifica per avvicinarvisi: "no lack of background knowledge can prevent a reader from feeling the truth and vitality of Homer's art."⁸⁰ Tale vitalità costituisce il segreto dell'estrema adattabilità dell'arte di Omero, che permette di rompere le distanze fra l'Età del Bronzo in cui sono ambientate le storie e il tempo presente, annidandosi nella coscienza letteraria come una "dormant resource."⁸¹

A questa risorsa latente Heaney attinge spesso e con un'incredibile costanza, tanto che riferimenti e immagini tratti dall'*epos* omerico percorrono tutta la sua opera, da *Death of a Naturalist* a *District and Circle*. Si tratta molto spesso di semplici accenni a personaggi e episodi dell'epica classica atti a creare una sorta di epica locale per la quale i personaggi che animano il mondo rurale della giovinezza del poeta acquistano risonanza mitica. E ancora, il ricorso all'*epos* omerico fornisce al poeta quel distanziamento grazie al quale descrizioni di semplici episodi della sua vita assurgono a dignità artistica.

Heaney è particolarmente attratto dalla "unique fullness" che Omero riesce a conferire nelle sue opere alle cose semplici e alle attività quotidiane. La singolarità del genio di Omero risiede, afferma il poeta, in "the way in which he always remains attentive and truthful to the pathos and richness of the ordinary."⁸² Quest'attenzione alla dimensione umana delle vicende dei personaggi permea tutto l'*epos* omerico, arricchendolo e rendendolo estremamente credibile:

⁷⁹ Nel caso dei classici greci, la traduzione offre una doppia possibilità di mediazione fra la cultura autoctona e quella della *Otherness*. Essa, cioè, permette di accedere a testi altrimenti sconosciuti, arricchendo il bagaglio culturale di coloro che a questi testi decidono di avvicinarsi; nel contempo, una buona traduzione letterale del testo originale dà modo agli autori contemporanei di riappropriarsi della letteratura greca in maniera più completa, permettendo anche a coloro che non hanno conoscenze linguistiche adeguate di riscrivere e ricontestualizzare i classici greci in ambito moderno, creando in molti casi (come sarà per le versioni di Heaney) delle opere del tutto originali nelle quali la voce degli autori antichi risuona con echi che sono propri del traduttore.

⁸⁰ S. HEANEY, 'Introduction' to *The Odyssey*, trans. by Robert Fitzgerald, London, Everyman's Library, 1992, p. ix.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² *Ibid.*, pp. xviii-xix.

Gods, goddesses, giants, nymphs, princesses, kings, warriors, sailors, beggars all bear witness to the human dimension of experience, yet the value and potency of that experience is in no way reduced by the down-to-earthness of their comprehension. On the contrary, the heartbreak and love of life come through most poignantly in Homer's work at moments when the humblest things are being noted.⁸³

I confini tra il mondo degli uomini e quello delle divinità sono estremamente permeabili nell'epica omerica. Gli dèi sono mossi dalle stesse passioni e pulsioni che muovono gli essere umani; essi scendono sulla terra, si mescolano con gli uomini, ispirano in loro coraggio o paura, interferiscono nelle loro vicende determinandone il successo o l'insuccesso.⁸⁴ Come altri prima di lui, Heaney deve aver percepito come particolarmente affine alla sua sensibilità questo mondo in cui il divino e l'umano si trovano così strettamente intrecciati, e deve avervi ritrovato una forte somiglianza con l'universo mitico irlandese, animato da una simile compenetrazione tra sovrannaturale (rappresentato dalle fate e dagli Sidhe) e umano. Il poeta quindi sovrappone le due culture nelle sue poesie, applicando il paradigma omerico alla realtà irlandese contemporanea con intento celebrativo, piuttosto che parodico. Così facendo, Heaney sviluppa ulteriormente il metodo sperimentato da Patrick Kavanagh;⁸⁵ se, tuttavia, quest'ultimo sostituisce gli dèi classici con più umili personaggi locali innalzati al rango di divinità, Heaney fa scendere gli dèi olimpici e gli eroi greci in terra irlandese e fa sì che essi si reincarnino in figure che gli sono familiari. Il poeta crea dunque il

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ Durante la guerra di Troia l'intervento divino decide l'alternarsi degli eventi, concedendo la gloria ora all'una, ora all'altra parte. Così, ad esempio, contravvenendo all'ordine esplicito di Zeus, Poseidone prende sembianze umane per fornire aiuto e conforto agli Achei proprio nel momento in cui i Troiani sembrano avere la meglio: "In disaccordo fra loro, i due figli potenti di Crono / stavano preparando agli eroi affanni luttuosi. / Zeus voleva la vittoria dei Troiani e di Ettore, / per dare gloria a Achille dai piedi veloci; ma non voleva / che di fronte a Troia l'esercito acheo fosse del tutto distrutto, / semplicemente onorava Teti ed il suo figlio animoso. / Posidone, andando qua e là, esortava gli Argivi, / uscito di nascosto dal mare spumoso: soffriva che i Danai / fossero schiacciati dai Troiani, era molto adirato con Zeus. / D'entrambi era uguale la stirpe, una la nascita, / ma Zeus era nato per primo e sapeva più cose. / Proprio per questo evitava di dare apertamente aiuto, / ma, nelle sembianze d'un uomo, di nascosto incitava tra i ranghi" (*Iliade* XIII, vv. 345-357). E ancora, dopo la morte di Patroclo, Zeus decide finalmente di concedere la gloria ad Achille e permette agli Olimpici di intervenire nella battaglia degli uomini: "Anche gli dei scesero in campo, con opposte intenzioni. / Era venne alle navi e così Pallade Atena / e Posidone che scuote la terra ed Ermes, / il Benefattore, che per mente astuta primeggia; / venne con loro anche Efesto, superbo della sua forza, / ma zoppo, le esili gambe arrancavano. / Ares dall'elmo ondeggiante raggiunse i Troiani, e con lui / Febo dai lunghi capelli e Artemide saettatrice / e Leto e Xanto e Afrodite che ama il sorriso" (*Iliade* XX, vv. 32-40). Tutti i riferimenti al testo sono tratti da OMERO, *Iliade*, a c. di Giovanni Cerri, Milano, BUR, 2 voll., [1999] 2002.

⁸⁵ Cfr. *supra*, p. 24.

proprio Olimpo personale le cui divinità testimoniano — esattamente come gli dèi omerici — della “human dimension of experience.”

Come Kavanagh, Heaney conferisce legittimità alla sua preoccupazione per la dimensione umana dell’esperienza appellandosi alla musa omerica, quella che in *Iliade* è chiamata a ispirare nel poeta la forza per cantare l’ira di Achille.⁸⁶ Nel componimento XVI della sequenza ‘Squarings’ il ricordo del veleno per topi sparso per la campagna si riveste, per così dire, di una patina omerica:

Rat-poison the colour of blood pudding
Went phosphorescent when it was being spread:
Its sparky rancid shine under the blade

Brought everything to life — like news of murder
Or the sight of a parked car occupied by lovers
On a side road, or stories of bull victims.

If a muse had sung the anger of Achilles
It would not have heightened the world-danger more.
It was all there in the fresh rat-poison.⁸⁷

La musa è chiamata a cantare di tutti i pericoli del mondo, metaforicamente raccolti non nell’intrepido eroe greco, ma nell’umile e utile veleno per topi. Quella fosforescenza, che scaturisce inaspettata del cupo colore sanguigno del veleno, diventa terribile, forse più ancora dell’ira di Achille, sia perché associata ad una sostanza chiaramente letale, sia in quanto fonte — seppur fioca — di luce che permette di distinguere i contorni delle cose, dando vita a ciò che è intorno.

Gli dèi di questo Olimpo a misura d’uomo conferiscono prestigio alla realtà locale; il raddomante, il fabbro, il carpentiere, si distinguono dalla massa dei comuni mortali per la maestria con la quale esercitano il loro mestiere, quasi come se di quel mestiere essi siano i numi tutelari.⁸⁸ Così, tali personaggi intervengono nelle vicende

⁸⁶ Cfr. *Iliade* I, vv. 1-3: “Canta, o dea, l’ira di Achille figlio di Peleo, / rovinosa, che mali infiniti provocò agli Achei / e molte anime forti di eroi sprofondò nell’Ade.”

⁸⁷ S. HEANEY, ‘Squarings’ XVI, *Seeing Things*, London, Faber & Faber, 1991, p. 72.

⁸⁸ Il raddomante immortalato in ‘The Diviner’ non è semplicemente l’unico depositario di un’arte antica: egli è l’unico che conosce realmente il paesaggio, l’unico in grado di “sentirlo” e captarne le vibrazioni (“The bystanders would ask to have a try. / He handed them the rod without a word. / It lay dead in their grasp till, nonchalantly, / He gripped expectant wrists. The hazel stirred”; *Death of a Naturalist*, London, Faber & Faber, 1966, p. 23). È interessante notare come Heaney descriva in termini omerici quei suoi amici che si distinguono per le loro qualità assolutamente uniche. È il caso del componimento XLIII di ‘Squarings’; una battuta di caccia alla lepre in pieno inverno riporta alla mente del poeta il ricordo di un

della comunità rurale usando le loro abilità con lo scopo di migliorare la qualità della vita. In questo nuovo Olimpo, persino Hermes, l'alato messaggero degli dèi e accompagnatore delle anime nell'oltretomba, può vestire gli umili panni di un capitano di una nave:

Everything flows. Even a solid man,
A pillar to himself and to his trade,
All yellow boots and stick and soft felt hat,

Can sprout wings at the ankle and grow fleet
As the god of fair days, stone posts, roads and cross-roads,
Guardian of travellers and psychopomp.

'Look for a man with an ashplant on the boat',
My father told his sister setting out
For London, 'and stay near him all night

All you'll be safe.' Flow on, flow on
The journey of the soul with its soul guide
And the mysteries of dealing-men with sticks!⁸⁹

La metamorfosi del dio greco in uomo comune, e viceversa, è percepita come necessaria e testimonia di un'esigenza di cambiamento (qui espressa fin dall'inizio nella traduzione del motto eracliteo "panta rei") particolarmente sentita nella sequenza di cui il componimento è parte.⁹⁰ Tutto del capitano della nave subisce un processo di metamorfosi ed è reso straordinario; così, dagli stivali di gomma gialli, essenziale accessorio per ogni marinaio che si rispetti, spuntano quelle ali che, come per il dio greco, permettono all'uomo di volare e coprire lunghe distanze con un balzo. Lo stesso caduceo, la verga simbolo di Hermes, è reso ordinario (come accadrà per il ramo d'oro virgiliano),⁹¹ metamorfizzato nel più umile frassino. Il mito si sposa con la saggezza popolare irlandese nel ricordo del consiglio impartito dal padre del poeta alla sorella: quel ramo è garanzia della buona riuscita di un viaggio che conduce i passeggeri della nave verso campi Elisi terrestri, verso una vita migliore da passare sulla terra.

amico lontano, un uomo sempre all'erta come la lepre, altrettanto abile nello scartare il pericolo e far perdere le sue tracce. Nell'ultimo verso del componimento, l'uomo è apostrofato come "*the shake-the-heart, the dew-hammer, the far-eyed*", attributi che ricordano l'ennosigeo Poseidone o la glaucopide Atena (*Seeing Things*, cit., p. 103).

⁸⁹ S. HEANEY, 'Squarings' xxvii, *ibid.*, p. 85.

⁹⁰ Cfr. *infra*, p. 135, n. 7.

⁹¹ Cfr. *infra*, pp. 114.

Tra tutti gli dèi ctoni dell'Olimpo di Heaney, la figura del fabbro di Mossbawn in particolare risveglia nella mente del poeta il ricordo di precedenti mitici e letterari famosi; nel delineare il ritratto dell'artigiano (figura che ricorre in tutto l'*opus* di Heaney con una frequenza paragonabile a quella dei "bog bodies") il poeta sottolinea la qualità sacra e mistica del suo lavoro, associando la sua immagine a quella del mitico dio greco.

In 'The Forge', sonetto il cui incipit dà il titolo alla raccolta *Door Into the Dark*, il mestiere dell'artigiano diventa metafora per il lavoro del poeta. Nel saggio 'Feeling into Words' Heaney dichiara di aver scelto tale titolo per la sua seconda raccolta perché esso esprime perfettamente la sua idea di poesia

as a point of entry into the buried life of the feelings or as a point of exit for it. Words themselves are doors; Janus is to a certain extent their deity, looking back to a ramification of roots and associations and forward to a clarification of sense and meaning.⁹²

La poesia, dunque, come porta che dà accesso al buio, a uno spazio indeterminato che sta al poeta illuminare per vedere (come Heaney farà nelle raccolte successive) la vera essenza delle cose. Ma la poesia è intesa anche come "craft", come mestiere al quale ci si deve dedicare per acquisire perizia; così la divinità che presiede alla poesia, Giano bifronte, è affiancata ad un'altra divinità, quella dell'artigiano per eccellenza, il dio-fabbro Efesto. Così, in 'The Forge' il fabbro irlandese è presentato nello stesso tempo come sacerdote del tempio di Efesto e come Efesto stesso; vale la pena citare per intero il componimento:

All I know is a door into the dark.
Outside, old axles and iron hoops rusting;
Inside, the hammered anvil's short-pitched ring,
The unpredictable fantail of sparks
Or hiss when a new shoe toughens in water.
The anvil must be somewhere in the centre,
Horned as a unicorn, at one end square,
Set there immovable: an altar
Where he expends himself in shape and music.
Sometimes, leather-aproned, hairs in his nose,
He leans out on the jamb, recalls a clatter
Of hoofs where traffic is flashing in rows;
Then grunts and goes in, with a slam and flick

⁹² S. HEANEY, 'Feeling into Words' (1974), in *Preoccupations: Selected Prose 1968-78*, London, Faber & Faber, 1980, pp.41-60, p. 52.

To beat real iron out, to work the bellows.⁹³

Nell'oscurità, l'interno della fucina può solo essere immaginato; così come si può solo immaginare la posizione stessa dell'incudine, straordinario sacro altare su cui l'artigiano consacra la propria arte ("somewhere in the centre"): la sua presenza è attestata dal battito ritmico del martello, dalle scintille prodotte dal ferro caldo. L'ambiente in cui si muove questo Efesto irlandese è totalmente diverso da quello del suo precedente greco, il cui laboratorio è eterno, risplendente di bagliori di bronzo e d'oro.⁹⁴ Dal suo antro oscuro il fabbro burbero e sgraziato ("hairs in his nose") esce solo per contemplare con disprezzo un mondo che muta irrimediabilmente seguendo l'avanzata di un progresso tecnologico di fronte al quale la sua arte sembra destinata a sparire (come testimoniano i manufatti lasciati ad arrugginire fuori dalla fucina).

In una conversazione del 2003 con Dennis O'Driscoll Heaney ricorda come il fabbro di Mossbawn sia ancora vivo, "well over 80", e abbia salutato l'avvento del nuovo millennio battendo dodici colpi di martello sull'incudine.⁹⁵ Il fabbro è ancora lì, "immovable" come la sua incudine, a sfidare con il suo gesto il progresso e il "millennium bug", a sancire con la sua sola presenza la durevolezza del suo mestiere antico.

L'episodio è riproposto in 'Midnight Anvil'. Heaney abbandona la "functional anonymity" che Helen Vendler rintraccia nelle sue prime raccolte:⁹⁶ se la situazione di 'The Forge' è descritta in maniera impersonale, nonostante quell'io lirico posto al primo verso, e il fabbro stesso sembra privato della propria individualità, quasi a diventare un tutt'uno con la sua fucina, in 'Midnight Anvil' la voce del poeta si fa più distinta e lo

⁹³ S. HEANEY, 'The Forge', *Door into the Dark*, London, Faber & Faber, 1969, p. 9.

⁹⁴ Cfr. *Iliade* XVIII, vv. 369-371: "Teti dai piedi d'argento giunse alla casa d'Efesto / eterna, risplendente, pregiata fra gli immortali, / tutta di bronzo, che s'era fatta lo zoppo con le sue mani." Di materiali preziosi e lucenti sono anche gli oggetti che arredano la dimora del dio e risplendenti d'oro sono le fanciulle meccaniche che egli ha come aiutanti.

⁹⁵ 'Readings & Conversations: Seamus Heaney with Dennis O'Driscoll', Radio program, Lannan Foundation, 1 October 2003, in www.lannan.org/docs/seamus-heaney-031001-trans-conv.pdf

⁹⁶ H. VENDLER, *Seamus Heaney*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1998, p. 19. V. anche p. 13: "In Heaney's early work 'symbolic figures' [...] stand for the poet's recognition of the immemorial nature of the work done on the family farm, which he is intent on perpetuating in language. Because such figures are anonymous, his poetic voice will also be anonymous: he will speak both about and for those whose names are lost to history."

stesso artigiano da non meglio identificato “he” quale era assume una propria identità, un nome ed un cognome:

If I wasn't there
When Barney Devlin hammered
The midnight anvil
I can still hear it: twelve blows
Struck for the millennium.

Il suono dei colpi sull'incudine, battuti così orgogliosamente da Barney Devlin, continua a riecheggiare superando i limiti temporali, così come in quella fatidica notte del 2000, esso aveva superato i limiti spaziali (“His nephew heard it / In Edmonton, Alberta: / The cellular phone / Held high”). Il poeta può ancora sentirlo, quasi come se il rimbombo sia divenuto parte del paesaggio, naturale come il canto degli uccelli o lo scorrere del fiume Moyola.

Reso in un certo senso eterno dalla propria “arte”, il fabbro chiede al poeta di concedergli l'onore di essere immortalato anche nella sua:

Afterwards I thought
Church bells beyond the starres heard
And then imagined
Barney putting it to me:
'You'll maybe write a poem.'

Il suono del martello sull'incudine apre la strada a una serie di rimandi intertestuali importanti: non è un caso che Heaney citi in questa strofa un verso del sonetto ‘Prayer’ di George Herbert.⁹⁷ Nel saggio ‘The Redress of Poetry’, Heaney fa riferimento proprio a Herbert per definire ciò che intende per “riparazione della poesia”, quella capacità della poesia, cioè, di svelare e correggere le ingiustizie del mondo e di ristabilire se stessa proprio in quanto poesia.⁹⁸ La poesia di Herbert si fa portatrice di quel tipo di “redress” in cui non c'è traccia di “ethical obligation”: “it is more a matter of finding a course for the breakaway of innate capacity, a course where something unhindered, yet

⁹⁷ “Prayer the Churches banquet, Angels age, / Gods breath in man returning to his birth, / The soul in paraphrase, heart in pilgrimage, / The Christian plummet sounding heav'n and earth; // Engine against th' Almighty, sinners towre, / Reversed thunder, Christ-side-piercing spear, / The six daies world-transposing in an houre, / A kind of tune, which all things heare and fear; // Softnesse, and peace, and joy, and love, and blesse, / Exalted Manna, gladness of the best, / Heaven in ordinarie, man well drest, / The milkie way, the bird of Paradise, // Church-bells beyond the starres heard, the souls bloud, / The land of spices; something understood”; G. Herbert, ‘Prayer’, in *The Penguin Book of English Verse*, ed. by Paul Keegan, London, Penguin, 2004, pp. 243-244.

⁹⁸ Cfr. *infra*, cap. IV.

directed, can sweep ahead into its full potential”;⁹⁹ Herbert pertanto fornisce al lettore quelle immagini imprevedute che mandano la sua mente “sweeping and veering away in delighted reflex”:

It is when the spirit is called extravagantly beyond the course that the usual life plots for it, when outcry or rhapsody is wrung from it as it flies in upon some unexpected image of its own solitude and distinctness, it is then that Herbert’s work exemplifies the redress of poetry at its most exquisite.¹⁰⁰

Così, come Herbert è capace di percepire “Heaven in ordinarie”, o il suono delle campane oltre la musica delle sfere, Heaney lascia che il suo spirito si proietti oltre l’ordinario alla ricerca di quell’immagine poetica inaspettata che gli permetta di rendere immortale la figura di quell’Efesto irlandese.

Significativamente, nelle due strofe successive Heaney non può che pensare al fabbro in termini nello stesso tempo letterali e letterari:

What I’ll do instead
Is quote those waterburning
Medieval smiths:
‘Huf, puf! Lus, bus! Col’
[...]

And Eoghan Rua
Asking Séamus MacGearailt
To forge him a spade
Sharp, well shaped from the anvil,
And ringing *sweet as a bell.*¹⁰¹

Il poeta “cita” dai fabbri medievali, ripetendo i suoni della fucina, il soffiare dei mantici, lo sbuffare degli stessi artigiani affaticati dal lavoro (descritti come “water burning”, a indicare l’elevata temperatura corporea che li fa quasi evaporare), il sibilo del ferro che raffredda nell’acqua. Eppure, nel delineare il ritratto di Barney Devlin, Heaney non può fare a meno di citare se stesso: il richiamo dell’ultima strofa è alla sua traduzione di un componimento irlandese di Eoghan Rua Ó Súilleabháin (1748-84), ‘Poet to Blacksmith’, che precede proprio ‘Midnight Anvil’ in *District and Circle*. Heaney si trova nella posizione del fabbro che nel componimento di O’Sullivan porta il suo nome,

⁹⁹ S. HEANEY, ‘The Redress of Poetry’ (1989), in *The Redress of Poetry: Oxford Lectures*, London, Faber & Faber, 1995, pp. 1-16, p. 15.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 16.

¹⁰¹ S. HEANEY, ‘Midnight Anvil’, *District and Circle*, London, Faber & Faber, 2006, pp. 26-27.

Seamus: gli viene chiesto di forgiare un monumento più duraturo del bronzo, per dirla con Orazio, che sia perfetto e polito e che suoni chiaro e dolce come una campana.

Ancora in *District and Circle* si trova il ritratto dell'ultimo dio dell'Olimpo di Heaney. L'elegia 'To Mick Joyce in Heaven' immortalata la figura di un militare smobilitato che, una volta a casa, intraprende il mestiere di carpentiere. Se egli appare sgraziato e ridicolo tra i contadini del luogo ("Out of your element / Among farmer in-laws, / The way you tied sheaves / The talk of the country"), è sulle impalcature che Mick Joyce si erge in tutto il suo "eroismo":

But out on your own
When skylined on scaffolds —
A demobbed Achilles
Who was never a killer,
The strongest instead
Of the world's stretcher-bearers,
Turning your hand
To the bricklaying trade.

Non c'è in questo "demobbed Achilles" alcuna traccia della crudeltà in battaglia dell'eroe greco. Ancor più dell'Achille originale, Joyce è eroico poiché la sua funzione durante la guerra è quella di preservare la vita altrui. Significativamente, proprio il suo servizio in infermeria ha permesso a Mick Joyce di scampare al crudele destino dell'eroe greco, poiché "courses of blankets / Fresh-folded and piled / Like bales on a field" lo hanno protetto dai bombardamenti.

L'apparente trivialità dei discorsi del carpentiere ("You spoke of 'the forces' / [...] / You spoke of sex also") non degrada l'eroismo di cui la sua figura è avvolta nel ricordo di Heaney, il quale non perde occasione per esaltare l'estrema abilità con cui Joyce compie il suo lavoro:

Prince of sandpiles,
Hod-hoplite commander
Watching the wall,
Plumbing and pointing
From pegged-out foundation
To first course to cornice,
Keeping an eye
On the eye in the level
Before the cement set.

Il più mite Achille irlandese resta a fissare un muro importante per lui quanto le mura dell'antica Troia per il Pelide; è un muro, questo, che deve essere costruito e rinforzato, affinché la casa sia solida e, in un certo senso, inespugnabile. Il poeta resta stupefatto dalla facilità con cui Joyce maneggia i suoi strumenti da lavoro, armi "pacifiche" che solo il carpentiere riesce a usare:

The weight of the trowel,
That's what surprised me.
You'd lift its lozenge-shaped
Blade in the air
To sever a brick
In a flash, and then twirl it
Fondly and lightly.
But whenever you send me
To wash it and dry it
And you had your smoke,
Its iron was heavy,
Its sloped-angle handle
So thick-spanned and daunting
I needed two hands.

Heaney si pone nei confronti di Mick Joyce in un rapporto di muta ammirazione e affetto simile a quello che lega Patroclo a Achille. Come Patroclo che pure vorrebbe riuscire a usare tutte le armi del Pelide, il poeta è incapace di maneggiare gli strumenti del muratore con la stessa facilità. La cazzuola assume così un valore quasi magico; è possibile quindi che l'attrezzo abbia risvegliato nella mente di Heaney il ricordo di un altro strumento del mito, quella lancia che solo Achille è in grado di sollevare e brandire.¹⁰² Nell'ultima strofa Heaney si concentra sull'attimo in cui si riceve l'ispirazione e sull'atto della scrittura, presentando la poesia come momento di "redress" "at its most exquisite":

'To Mick Joyce in Heaven' —
The title just came to me,
Mick, and I started
If not quite from nowhere,
Then somewhere far off:

¹⁰² Dopo aver implorato Achille di lasciarlo andare a combattere, Patroclo ottiene di indossare l'armatura dell'eroe e di prendere le sue armi, tutte tranne la lancia: "Del perfetto Eacide soltanto la lancia non prese, / pesante, grande, robusta: nessun altro degli Achei poteva / muoverla, solo Achille era in grado di scuoterla, / frassino pelio, che aveva dato a suo padre Chirone, / presolo in vetta al Pelio, perché fosse strage di eroi"; *Iliade* XVI, vv. 140-144.

La poesia sorprende Heaney, l'immagine arriva inaspettata nel momento in cui il poeta richiama alla memoria il suo primo incontro con il carpentiere proprio nella sua casa paterna:

It was your first leave,
A stranger arrived
In a house with no upstairs,
But heaven enough
To be going on with.¹⁰³

L'ascesa di Mick Joyce in cielo passa attraverso quella casa tutta al piano terra e attraverso il contatto con il poeta, il quale, novello Ermete, lo conduce con la sua opera al regno immortale dell'arte.

L'interesse di Heaney per l'epica omerica riceve un nuovo impulso dall'incontro con Robert Fitzgerald, eminente classicista e traduttore di Omero con il quale il poeta viene in contatto negli anni '80 durante la sua permanenza all'università di Harvard in qualità di professore di letteratura (1982-1987).¹⁰⁴ È Fitzgerald il faro che consente a Heaney di orientarsi nel mare di Omero; non è un caso, pertanto, che dopo la sua morte il poeta farà ricorso proprio ad Omero per costruire una breve elegia in memoria del maestro, ponendolo così a capo del suo Olimpo.

'In Memoriam: Robert Fitzgerald' riscrive il famoso episodio della gara con l'arco, ultima prova alla quale Penelope sottopone i pretendenti alla sua mano, prova che risulterà fatale per loro.¹⁰⁵ Nella prima parte del sonetto si assiste alla preparazione del campo di gara:

The socket of each axehead like the squared
Doorway to a megalithic tomb
With its slabbed passage that keeps opening forward
To face another corbelled stone-faced door
That opens on a third. There is no last door,
Just threshold stone, stone jambs, stone crossbeam
Repeating *enter, enter, enter, enter.*
Lintel and upright fly past in the dark.

¹⁰³ S. HEANEY, 'To Mick Joyce in Heaven', *District and Circle*, cit., pp. 8-10.

¹⁰⁴ Cfr. *infra*, p. 110.

¹⁰⁵ Così Penelope descrive a Odisseo travestito la prova che ha intenzione di istituire: "ora porrò come gara / le scuri che egli [Odisseo] soleva piantare / in fila come puntelli, tutte e dodici, nella sua casa; / ed egli con una freccia le attraversava da molto lontano. / Imporrò questa gara ora ai proci: / e chi con la mano tenderà l'arco più facilmente, / e infilerà con la freccia tutte e dodici le scuri, / lo seguirei, separandomi da questa casa"; *Odissea* XIX, vv. 572-579. Tutti i riferimenti al testo sono tratti da OMERO, *Odissea*, Milano, Mondadori, Fondazione Lorenzo Valla, 6 voll., [1981-1986] 2004.

Heaney descrive la scena dall'interno, quasi dagli anelli stessi delle asce piantate a terra, innumerevoli porte che conducono a una tomba megalitica. Significativamente, non esiste una porta finale: si è in un continuo entrare, un continuo aprire la porta e superarne la soglia, senza trovare però una stanza. Si punta continuamente al centro degli anelli. Nella seconda strofa del sonetto, l'attenzione si sposta sulla freccia, seguita nel suo percorso attraverso gli anelli delle asce:

After the bowstring sang a swallow's note,
The arrow whose migration is its mark
Leaves a whispered breath in every socket.
The great test over, while the gut's still humming,
This time it travels out of all knowing
Perfectly aimed towards the vacant centre.¹⁰⁶

Il successo di Odisseo nel tendere l'arco e scoccare la freccia è descritto attraverso le immagini sonore presenti nell'originale (“the bowstring sang a swallow's note”).¹⁰⁷ Quello della freccia è un movimento continuo che prosegue persino dopo aver attraversato gli anelli delle asce, un movimento velocissimo ed energico che pone fine alla gara prima ancora che la corda dell'arco smetta di vibrare (“the gut's still humming”). È un percorso che va ben oltre il passaggio attraverso i corpi dei principi pretendenti, per dissolversi “out of all knowing.” Come quello della rondine, il volo della freccia acquista senso solo nella sua migrazione, solo, cioè, in quanto puro movimento. Lo stesso centro al quale la freccia mira è “vacant”, vacuo, ma anche vuoto, privo di solidità, quasi a significare che il movimento può proseguire ancora senza fine. John Dillon afferma che l'immagine della prova con l'arco “is

¹⁰⁶ S. HEANEY, ‘In Memoriam: Robert Fitzgerald’, *The Haw Lantern*, cit., p. 22

¹⁰⁷ Cfr. *Odissea* XXI, vv. 404-411, 416-423: “L’astuto Odisseo, invece, / quando ebbe alzato e osservato in ogni sua parte il grande arco, / come un uomo esperto di cetra e di canto, / che senza sforzo tende la corda intorno al bischero nuovo, / attaccando ai due estremi il budello ritorto di pecora, / così, senza sforzo, Odisseo tese il grande arco. / Prese e saggiò con la destra la corda: / essa cantò pienamente, con voce simile a rondine. / [...] / Prese una freccia veloce che gli stava vicino sul tavolo, / nuda: erano dentro la cava faretra / le altre, che avrebbero presto provate gli Achei. / Posta la freccia sul manico, tese la corda e la cocca, / lì dallo scanno, sedendo, e scoccò la saetta / mirando dritto: non fallì il primo foro / di tutte le scuri e, attraversatele, il dardo gravato di bronzo / uscì fuori.” Significativamente, Heaney si riappropria dei termini usati da Fitzgerald nella sua traduzione, riproponendoli esattamente nel componimento: “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: so effortlessly / Odysseus in one motion strung the bow. / Then slid his right hand down the cord and plucked it, / so the taut gut vibrating hummed and sang / a swallow’s note”; *The Odyssey*, trans. by Robert Fitzgerald, cit., p. 404.

magnificently adapted to the poet Fitzgerald's own artistic achievement, aiming unerringly at the ever-receding centre of things, and thus penetrating the bottomless depths of psychic reality.”¹⁰⁸ Oltre a dare un giudizio complessivo sull'opera di Fitzgerald, Heaney descrive più particolarmente in questi versi il metodo di Fitzgerald traduttore, altrettanto teso alla ricerca di quel centro sempre ritraente. Il poeta renderà più chiaro il senso della portata dell'opera di Fitzgerald nell'introduzione alla versione dell'*Odissea* di quest'ultimo, sottolineando come lo sforzo del traduttore miri a convogliare la grandezza della lingua greca attraverso l'inglese moderno:

His metre is loose iambic pentameter, which encompasses the natural pace and normal breathing rate of English verse. Here there is no anxious straining after mighty effects, but rather a constant readiness for what the occasion demands, a kind of Odyssean adequacy to the task in hand, and this line-by-line vigilance builds up into a completely credible imagined world.¹⁰⁹

In 'Pylos', terzo componimento della sequenza 'Sonnets from Hellas', le immagini dell'*epos* omerico si sovrappongono al ricordo di Fitzgerald, rievocato nella sua veste ufficiale di traduttore di Omero e in quella più privata di maestro e "padre" intellettuale per Heaney:

Barbounia schooled below the balcony —
 Shadows on shelving sand in sandy Pylos.
 Wave-clip and flirt, tide-slap and flop and flow:
 I woke to the world there like Telemachos,
 Young again in the whitewashed light of morning
 That flashed on the ceiling like an early warning
 From myself to be more myself in the mast-bending
 Marine breeze, to key the understanding
 To that image of the bow strung as a lyre
 Robert Fitzgerald spoke of: Harvard Nestor,
 Sponsor and host, translator of all Homer,
 His wasted face in profile, ceiling-staring
 As he schooled me in the course, not yet past caring,
 Scanning the offing. Far-seeing shadower.¹¹⁰

A Pilo, Heaney immagina di essere Telemaco, alla ricerca non del padre ma di verità su se stesso, verità che gli permettano di essere più forte e di giungere a una comprensione più profonda delle cose. Così, Fitzgerald appare come Nestore, dispensatore di

¹⁰⁸ J. DILLON, 'Classical Allusions in Seamus Heaney's *The Haw Lantern*', *Classics Ireland*, 2, 1995, in <http://www.ucd.ie/classics/95/Dillon95.html>

¹⁰⁹ S. HEANEY, 'Introduction' to *The Odyssey*, cit., p. xix.

¹¹⁰ S. HEANEY, 'Pylos', *Electric Light*, London, Faber & Faber, 2001, p. 40.

saggezza e buoni consigli; proprio come il saggio Acheo che rivela a Telemaco il triste ritorno dei compagni di Odisseo e lo indirizza verso Sparta, fornendogli il proprio figlio come compagno e protezione, Fitzgerald indirizza Heaney nei mari della conoscenza, svelandogli i segreti del testo di Omero e aprendo la sua comprensione a quelle immagini bellissime e complicate (“The bow strung as a lyre”) che il poeta impara a far sue. Se in ‘In Memoriam: Robert Fitzgerald’ Heaney celebra la capacità del maestro di cogliere le profonde verità dell’opera di Omero, qui egli coglie la fragilità dell’uomo, provvisto di una capacità quasi profetica. Il suo guardare oltre, indagare la vastità dell’esperienza è anche il cogliere l’inevitabile, presagire la propria morte imminente.

II.2 “I swim in Homer”

Nuotare nei mari di Omero significa per Heaney principalmente accompagnare Odisseo nel suo lungo viaggio verso casa. È, quello di Heaney, un *nostos* ancora più complicato di quello dell’eroe greco, poiché complessa è la nozione stessa di “casa” per il poeta irlandese. “Home” è, al tempo stesso, un luogo fisico e uno stato mentale, è il centro degli affetti del poeta, quegli affetti che permettono il consolidarsi del senso di appartenenza alla comunità rurale nord-irlandese. Nello stesso tempo, il concetto di “casa” si amplia nella mente del poeta, superando i limiti geografici dell’Ulster. Essere a casa implica per Heaney trovare un luogo in cui egli sia libero di esprimere la propria *Irishness* prescindendo dai conflitti politici e ideologici che dilanano il suo paese, senza dover necessariamente allearsi con una delle due parti coinvolta in tali conflitti.

L’abbandono dei luoghi familiari della giovinezza (dettato principalmente da scelte di carattere artistico più ancora che politico) rende il poeta un esule interno, un esule nella sua stessa terra. Di qui la necessità di trovare una nuova Itaca, e di ricostruire lì il proprio *omphalos*, il centro dei propri affetti. Da una parte, quindi, Mossbawn, la casa paterna, l’Ulster, punto di partenza del percorso morale e artistico di Heaney; dall’altra, Glanmore, la Repubblica, la nuova casa, il luogo in cui il poeta decide di terminare il suo esilio. Heaney, uomo poco propenso all’azione, predilige pertanto appropriarsi dell’ultima parte di *Odissea*, identificandosi con l’uomo che ritrova la pace a casa e ristabilisce l’equilibrio riappropriandosi di ciò che è suo,

piuttosto che con l'eroe che affronta l'ira degli dèi e le insidie dei mari facendo ricorso al suo straordinario ingegno e compiendo imprese mirabolanti.

È rilevante notare, quindi, che quando Heaney vestirà i panni dell'eroe omerico lo farà solamente in sogno e la sua impresa risulterà tutt'altro che eroica:

With a billhook
Whose head was hand-forged and heavy
I was hacking a stalk
Thick as a telegraph pole.
My sleeves were rolled
And the air fanned cool past my arms
As I swung and buried the blade,
Then laboured to work it unstuck.

The next stroke
Found a man's head under the hook.
Before I woke
I heard the steel stop
In the bone of the brow.¹¹¹

La seconda parte del componimento richiama l'episodio dell'acceciamento di Polifemo, narrato in *Odissea* IX, trasformando la visione onirica di una giornata di lavoro in un terribile incubo. Meno accorto e ingegnoso dell'eroe greco, il poeta colpisce la fronte di quell'uomo che si materializza sotto la sua roncola ("hand-forged" proprio come il tronco usato da Odisseo) del tutto involontariamente. David Annwn rintraccia in 'Dream' echi di archetipi mitici diversi nei quali il male viene sconfitto con l'uso di uno strumento simile a quello maneggiato dal poeta: "Heaney has forged a scene of compelling power from the archetypal figure of the hero supplanting evil."¹¹² Non è chiaro, tuttavia, se nel componimento quell'oggetto che si metamorfizza in uomo rappresenti realmente un male che deve essere estirpato, nei termini descritti da Annwn. L'omicidio involontario non genera nel poeta un senso di liberazione, piuttosto tale atto

¹¹¹ S. HEANEY, 'Dream', *Door Into the Dark*, cit., p. 5.

¹¹² "There are many echoes in this scene: the figure hacking at the phallic pillar could be an Oedipal manifestation taking revenge against paternal authority. This could be Cronus the emasculator destroying his father or an advocate of the oak cult in North Greece gaining power over the Pelagian farmers and wielding a golden sickle. Apollo and Perseus both wielded sickles against tyrants. The Druidic 'emasculatation' of the sacred oak by the lopping of the mistletoe, the procreative principle, is another version of this chain of myths. The poem also holds echoes of the Druidic cult of skulls and the practice of beheading so popular amongst Irish warriors"; D. ANNWN, *Inhabited Voices: Myth and History in the Poetry of Geoffrey Hill, Seamus Heaney and George Mackay Brown*, Frome, Bran's Head, 1984, pp. 104-105.

lo turba e lo opprime. È nella dinamica del delitto, nei gesti che il poeta compie che si scorge l'archetipo mitico, non nella finalità dell'omicidio.

Il *nostos* di Heaney trova compimento proprio a Glanmore, ed è nella sequenza 'Glanmore Revisited' di *Seeing Things* che l'identificazione con Odisseo assume contorni sempre più nitidi. Nella casa di Glanmore Heaney ritorna da proprietario legittimo, pronto a rivendicare i propri diritti.¹¹³ I sonetti centrali della raccolta riscrivono momenti salienti del ritorno di Odisseo a Itaca, sovrapponendoli a momenti altrettanto salienti del ritorno di Heaney a Glanmore.

'Scene Shifts' apre, com'è tipico di Heaney, con il ricordo di un'esperienza realmente accaduta. Il poeta richiama alla mente la sua rabbia nello scoprire, una volta tornato a casa, che i figli avevano strappato via da un frassino un pezzo di corteccia sulla quale un caro amico aveva intagliato il suo nome. La reazione del poeta, esagerata e sproporzionata rispetto alla gravità del gesto dei figli ("I was flailing round the house like a man berserk / And maybe overdoing it"), riflette l'importanza che egli attribuisce all'atto di marchiare il paesaggio con il proprio nome, atto che sancisce un tacito patto di fratellanza tra gli uomini e il luogo ("It brought back those blood-brother scenes where two / Braves nick wrists and cross them for a sign"). Nella seconda parte del sonetto la scena cambia ed è trasposta nel presente; la natura ha fatto il suo corso, ricoprendo la "ferita" dell'albero con corteccia nuova:

Where it shone like bone exposed is healed up now.
The bark's thick-eared and welted with a scar —
Like the hero's in a recognition scene
In which old nurse sees old wound, then clasps brow
(Astonished at what all this starts to mean)
And tears surprise the veteran of the war.¹¹⁴

La cicatrice della corteccia rende l'albero unico e riconoscibile e stabilisce una connessione con un'altra cicatrice famosa, quella di Odisseo, segno di una vecchia ferita infertagli da un cinghiale quando, da ragazzo, egli era a caccia sul monte Parnaso, e più volte prodotta nell'ultima parte del poema come prova certa dell'identità dell'eroe. Il poeta si riferisce qui alla scena del riconoscimento dell'eroe da parte della nutrice Euriclea, narrata in *Odissea* XIX; si tratta forse del primo vero riconoscimento dell'eroe,

¹¹³ Cfr. *infra*, pp. 128-129.

¹¹⁴ S. HEANEY, 'Scene Shifts', *Seeing Things*, cit., p. 33.

se si esclude di fatto il commovente episodio del cane Argo fuori dalle porte del palazzo:

Questa ferita la vecchia toccò con le palme
e al tatto la riconobbe: abbandonò il piede.
Piombò nel bacile la gamba, risuonò il bronzo,
s'inchinò dalla parte opposta, l'acqua si versò a terra.
Gioia e dolore a un tempo la colsero al cuore, le si empirono
gli occhi di lacrime, le si arrestò la voce fiorente.
Toccandogli il mento disse ad Odisseo:
“Ma tu, figlio caro, sei Odisseo: ed io prima
non t'ho ravvisato, prima d'aver tutto palpato il mio signore.”
(*Odissea* XIX, vv. 467-475)

Heaney sottolinea quanto l'esperienza sia sorprendente sia per Euriclea, che riceve dalla vista della cicatrice la conferma di ciò che il suo istinto le suggeriva,¹¹⁵ che per lo stesso eroe, sorpreso dalle lacrime della nutrice e ancor più preoccupato di essere scoperto.¹¹⁶ Il penultimo verso (“Astonished at what all this starts to mean”) mette in rilievo l'importanza del riconoscimento dell'eroe; si prende gradualmente coscienza dell'esistenza di una certa continuità tra passato, presente e futuro, e ciò che viene percepito come una fine (l'asportazione della corteccia dall'albero, il ritorno di Odisseo, lo stesso ritorno di Heaney a Glanmore) segna in realtà l'inizio di una nuova vita.

Prima di poter cominciare a godere della pace domestica, Heaney deve superare, come Odisseo dopo aver finalmente liberato il palazzo dai principi, un'ultima prova decisiva. In ‘Lustral Sonnet’ il poeta affronta il tema della lealtà e della fedeltà, significativamente concepite non in relazione alla causa politica quanto a quella artistica:

Breaking and entering: from early on,
Words that thrilled me far more than they scared me —
And still did, when I came into my own
Masquerade as a man of property.
Even then, my first impulse was never
To double-bar a door or lock a gate;

¹¹⁵ Euriclea, in effetti, nota la somiglianza tra il mendicante che ha di fronte (Odisseo travestito) e il suo re: “Ti laverò dunque i piedi, per riguardo a Penelope / e a te, perché il mio animo, dentro, è mosso / da compassione. Ma ora ascolta la parola che dico: / molti stranieri qui sono giunti, provati dalla sventura, / ma nessuno, dico, a vederlo somigliava tanto / ad Odisseo, come tu gli somigli, nell'aspetto, la voce, i piedi”; *Odissea* XIX, vv. 376-381.

¹¹⁶ Meg Tyler nota come Heaney riesca ad imitare “the suddenness or abrupt nature of the recognition” attraverso la rottura dello schema delle rime della sestina del sonetto, *efg efg* invece di *efg efg*; M. TYLER, *A Singing Contest. Conventions of Sound in the Poetry of Seamus Heaney*, London and New York, Routledge, 2005, p. 113.

And fitted blinds and curtains drawn over
Seemed far too self-protective and uptight.

Proprietario atipico, Heaney non sente l'impulso di chiudere a chiave la porta di casa sua — seppure per proteggere se stesso e i suoi cari — lasciando fuori il mondo esterno; piuttosto, egli preferisce, come afferma Meg Tyler, “to concentrate on the words before him, making connections between himself and others.”¹¹⁷ La seconda parte del sonetto insiste sull'importanza delle parole e dell'atto della scrittura come unica protezione di cui la casa ha bisogno nel momento in cui proprio il poeta fa irruzione nella sua stessa abitazione:

But I scared myself when I re-entered here,
My own first breaker-in, with an instruction
To saw up the old bed-frame, since the stair
Was much too narrow fo it. A bad action
So Greek with consequence, so dangerous,
Only pure words and deeds secure the house.¹¹⁸

L'atto di segare il telaio del letto rimanda alla scena di riconoscimento coniugale in *Odissea* XXIII, quando Penelope sottopone Odisseo all'ultima prova, quella decisiva, prima di aprirgli le porte del cuore della casa. Scaltra quanto il marito (e forse anche più di lui), Penelope ha bisogno di un altro segno dell'identità dell'uomo che ha davanti, un segno ancora più inconfutabile di quella cicatrice che pure ella riconosce. Facilmente, sostiene la donna, moglie e marito potranno conoscersi poiché essi hanno “dei segni, che noi soli sappiamo, nascosti agli estranei” (*Odissea* XXIII, v. 110). Ella chiede così a Euriclea che venga portato nel portico il letto coniugale, quello che Odisseo stesso ha fabbricato di sua mano. Lo sdegno dell'eroe è grande; le parole della moglie gli suonano come la prova dell'infedeltà di lei, poiché ha permesso che altri profanassero, in un certo senso, quel letto che non può essere spostato:

Donna, è assai doloroso quello che hai detto.
Chi mise altrove il mio letto? Sarebbe difficile
anche a chi è accorto, se non viene e lo sposta,
volendolo, un dio in un luogo diverso, senza difficoltà.
Nessun uomo, vivo, mortale, neppure giovane e forte,
lo smuoverebbe con facilità: perché v'è un grande segreto
nel letto lavorato con arte; lo costruii io stesso, non altri.
Nel recinto cresceva un ulivo dalle foglie sottili,

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 116.

¹¹⁸ S. HEANEY, 'Lustral Sonnet', *Seeing Things*, cit., p. 35.

rigoglioso, fiorente: come una colonna era grosso.
 Intorno ad esso feci il mio talamo, finchè lo finii
 con pietre connesse, e coprii d'un buon tetto la stanza,
 vi apposi una porta ben salda, fittamente connessa.
 Dopo, recisi la chioma all'ulivo dalle foglie sottili:
 sgrossai dalla base il suo tronco, lo piallai con il bronzo,
 bene e con arte, e lo feci diritto col filo,
 e ottenuto un piede di letto traforai tutto col trapano.
 Iniziando da questo piallai la lettiera, finchè la finii,
 rabescandola d'oro e d'argento e d'avorio.
 All'interno tesi le cinghie di bue, splendenti di porpora.
 Ti rivelo, così, questo segno. Donna,
 non so se il mio letto è fisso tuttora o se un uomo,
 tagliato il tronco d'ulivo alla base, altrove lo mise.
 (*Odissea* XXIII, vv.183-204)

La rivelazione di quel segreto così intimo che lega i coniugi è prova sufficiente dell'identità di Odisseo; d'altro canto, il fatto che il letto non sia stato veramente spostato è per Odisseo una prova altrettanto inconfutabile della fedeltà di Penelope.

Segare il vecchio letto in casa sua è per Heaney un gesto profanatorio, quasi come se egli irrompesse nell'alcova dell'eroe e ne rivelasse il segreto. Il poeta commenta sulla propria azione che avrebbe potuto essere "so Greek with consequence"; Meg Tyler nota che l'uso dei due termini "Greek" e "consequence", dal latino *consequentia*, congiunge in un unico costrutto sintattico le due lingue dell'epica e della tragedia classiche,¹¹⁹ in una sorta di omaggio personale del poeta alla tradizione dei suoi predecessori. Di fatto, tagliare il letto sarebbe stato pericoloso proprio se considerato alla luce dell'epica classica, poiché non avrebbe permesso il ricongiungimento definitivo dell'eroe alla moglie, né avrebbe consentito che l'ordine fosse ristabilito, aprendo la vicenda dell'*Odissea* ad un finale alternativo e, si può supporre, sanguinoso. Il rimedio all'azione malvagia è proposto nel verso finale ("Only pure words and deeds secure the house"): la fedeltà alle parole e all'atto della scrittura (concepito come "deed", impresa a suo modo eroica), e la fedeltà alla propria visione artistica sono poste come protezione necessaria e sufficiente a garantire la sicurezza della propria casa e la propria integrità morale.

Una volta superata la prova e acquistata piena fiducia nelle proprie facoltà artistiche, Heaney può finalmente godere della pace domestica, ricongiungendosi con la

¹¹⁹ M. TYLER, *A Singing Contest*, cit., p. 117.

moglie. ‘Bedside Reading’, penultimo sonetto della sequenza, apre sulla descrizione della camera a Glanmore, quella stanza in cui il vecchio letto è stato segato:

The whole place airier. Big summer trees
Stirring at eye level when we waken
And little shoots of ivy creeping in
Unless they’ve been trained out — like memories
You’ve trained so long now they can show their face
And keep their distance. White-mouthed depression
Swims out from its shadow like a dolphin
With wet, unreadable, unfurtive eyes.

Tutto ciò che è frustante e doloroso è tenuto fuori dalla stanza, “trained out” come l’edera (pianta carica di riferimenti politici in quanto storico simbolo dei Repubblicani) che minaccia di entrare dalla finestra e rompere la quiete della stanza in cui il poeta torna da padrone. I ricordi ora possono essere tenuti a distanza e contemplati senza correre il rischio di esserne feriti; ma la depressione si insinua nella stanza che dovrebbe essere invece invasa dalla luce estiva. Non resta al poeta che scappare, tuffarsi nella lettura e aspettare che il “white-mouthed dolphin” prosegua nella sua rotta:

I swim in Homer. In Book Twenty-three.
At last Odysseus and Penelope
Waken together. One bedpost of the bed
Is the living trunk of an old olive tree
And is their secret. As ours could have been ivy,
Evergreen, atremble and unsaid.¹²⁰

È significativo che Heaney usi Omero come “terapia” per curare la depressione, trovando un corrispettivo letterario alla sua esperienza e collegando tematicamente ‘Bedside Reading’ al sonetto precedente. Dietro il mostro dalla bocca bianca si può scorgere un riferimento a quella inquietudine che attanaglia Odisseo e lo spinge ad evadere nuovamente dalla sua Itaca e riprendere il mare per dirigersi verso terre sconosciute. Al viaggio per mare come “cura” Heaney sostituisce il viaggio nella poesia, ribadendo (come farà costantemente nel corso della sua opera) la necessità di affermare il valore dell’esperienza artistica sopra qualsiasi altra. Ogni altro tipo di “evasione”, tra cui l’impegno politico, cui si allude sottilmente nell’immagine dell’edera minacciosa che “avrebbe potuto” assurgere a simbolo sia del legame coniugale del poeta

¹²⁰ S. HEANEY, ‘Bedside Reading’, *Seeing Things*, cit., p. 36.

che della sua affiliazione alla causa nord-irlandese, sarebbe pericolosa, “so Greek with consequence.”

II.3 “*The shouldered oar*”: il volo di Odisseo

In *Odissea* XXIII, Omero narra che, dopo essersi finalmente ricongiunto alla moglie, Odisseo le abbia raccontato per tutta la notte (una notte resa più lunga dalla dea Atena) le sue avventure e le abbia confessato amaramente quanto gli era stato predetto da Tiresia in Ade.¹²¹

Heaney non è immune al fascino dell’episodio della discesa in Ade, narrato in *Odissea* XI; Omero concede al suo eroe di intraprendere forse la sua avventura più pericolosa, di superare i confini tra la vita e la morte e di ritornare miracolosamente illeso. È un’esperienza, quella del viaggio nell’oltretomba, che arricchisce ulteriormente il bagaglio di conoscenze di Odisseo, e gli concede di avere una visione più ampia del suo destino, di quello dei compagni a Troia e delle persone care che l’eroe ha lasciato a Itaca.¹²² L’incontro con l’indovino tebano, intorno al quale l’intero episodio della *nekylia* si costruisce, getta un’ombra scura sul ritorno dell’eroe a Itaca prospettando per lui nuove sciagure e aprendogli nuovamente la strada del viaggio, che questa volta avverrà via terra.

Se, quindi, l’ombra di Odisseo accompagna il poeta nel suo travagliato *nostos* verso Glanmore, l’episodio dell’evocazione dei morti e l’immagine del famoso secondo

¹²¹ “Donna, non siamo al termine ancora di tutte le prove, / ma vi sarà in futuro una prova senza misura, / lunga e difficile, che occorre io compia tutta. / Così mi predisse l’anima di Tiresia, / il giorno in cui penetrerai nella casa di Ade / agognando ai compagni e a me il ritorno. / [...] Mi ordinò d’andare in molte città / di mortali, stringendo il maneggevole remo, / finché arriverò da uomini che non sanno / del mare, che non mangiano cibi conditi col sale, / che non conoscono navi dalle gote purpuree / né i maneggevoli remi che sono per le navi le ali. / E mi disse questo segno chiarissimo, non te lo celo. / Quando un altro viandante, incontrandomi, / dirà che ho un ventilabro sull’illustre spalla, / allora m’ordinò di configgere a terra il remo / e offrirti bei sacrifici a Posidone signore, / un ariete, un toro e un verro che monta le scrofe, / di tornare a casa e immolare sacre ecatombi / agli dei immortali che hanno il vasto cielo, / a tutti con ordine. Per me la morte verrà / fuori dal mare, così serenamente da cogliermi / consunto da splendente vecchiezza: intorno avrò / popoli ricchi. E tutto questo, disse, si sarebbe compiuto”; *Odissea* XXIII, vv. 248-253, 267-284.

¹²² “Nessuna avventura è così pericolosa e conduce così vicino ai limiti di ciò che un uomo può fare ed apprendere, come il viaggio nell’Ade. Come con il viaggio nel paese dei Lotofagi Odisseo ha superato i confini tra il mondo eroico e quello irreal della favola, così ora egli si dirige ai confini del dominio cosmico della vita e della morte”; *Odissea* XI, commento, vol. III, p. 259.

viaggio dell'eroe sono proiettati oltre la sfera personale del poeta, caricandosi di una precisa valenza politica e divenendo espressione della profonda empatia di Heaney per le vittime civili del conflitto settario nord-irlandese.

Nel trattare il secondo viaggio di Odisseo, il metodo di Heaney sembra distinguersi da quello dei poeti irlandesi suoi contemporanei, i quali tendono a de-personalizzare l'eroe identificandolo con il remo, simbolo tangibile del viaggio.¹²³ Heaney si spinge oltre, concedendo a Odisseo una nuova identità, quella di Theobald Wolfe Tone (1763-1798), nazionalista protestante, uno dei fondatori del gruppo degli United Irishmen e uno tra i maggiori protagonisti della fallimentare rivolta del 1798.¹²⁴ Il componimento 'Wolfe Tone' è un'elegia in tre movimenti, pronunciata in prima persona:¹²⁵

Light as a skiff, manoeuvrable
Yet outmanoeuvred,

I affected epaulettes and a cockade,
Wrote a style well-bred and impervious

To the solidarity I angled for,
And played the ancient Roman with a razor.

Il poeta presenta Tone come vittima del suo stesso coinvolgimento nella causa irlandese; la sua educazione e il suo stile aristocratico — “everything an eighteenth-century reader could commend” —¹²⁶ si scontrano con la grettezza di coloro verso i quali Tone si mostra solidale. Tone avrebbe potuto essere leggero come una barca a remi, solcare facilmente i mari della Storia,¹²⁷ eppure il suo sforzo rivoluzionario non è

¹²³ Cfr. *supra*, p. 28.

¹²⁴ Entrambi i tentativi di Tone di fomentare l'insurrezione contro l'Inghilterra con l'aiuto di forze militari francesi furono, di fatto, fallimentari: nel 1796 una tempesta disperse la flotta francese a largo delle coste irlandesi e nel 1798 le navi furono intercettate dalla marina britannica e Tone catturato.

¹²⁵ Cfr. H. VENDLER, *Seamus Heaney*, cit., p. 129: “A poem such as ‘Wolfe Tone’, though reaching back to a historical personage and to the complex historical events of the Irish 1790s, refines both personage and events into a few bold strokes, out of which it makes a telling triptych. On the left, we see the cockade and the razor, like a saint’s attributes; in the middle, we are shown the oar, a symbol; and to the right, we face the gale.”

¹²⁶ *Ibid.*, p. 127.

¹²⁷ Cfr. *ibid.*

valso a nulla e a Tone non è rimasto che compiere un ultimo gesto eroico, darsi la morte tagliandosi la gola, piuttosto che avviarsi al patibolo.¹²⁸

Nel secondo movimento, quella inaccessibilità che caratterizza lo stile di Tone sembra investire il personaggio nella sua interezza; è in questo passaggio che il poeta coglie nell'immagine del remo di Odisseo un corrispettivo simbolico per descrivere la situazione di Tone:

I was the shouldered oar that ended up
Far from the brine and whiff of venture,

Like a scratching-post or a crossroad flagpole,
Out of my element among small farmers —

Helen Vendler vede in questo movimento un momento parabolico in cui “the persona of Wolfe Tone and the person of Seamus Heaney converge; we feel in the lines a glimmer of Heaney in the Republic after 1972, ‘far from the brine and whiff of venture, / ... out of [his] element among small farmers’.”¹²⁹ Il paragone tra il destino di Tone e quello di Heaney dopo il 1972 è interessante; tuttavia, è importante sottolineare che, nell'abbandonare il natio Ulster, il poeta non si ritrova esattamente del tutto fuori dal suo elemento, poiché l'ambiente degli “small farmers” della Repubblica presenta notevoli affinità con quei luoghi e quelle condizioni di vita che gli sono note sin dall'infanzia. Ciò che il critico non nota è quanto il poeta si sforzi di instaurare una significativa analogia tra Tone e Odisseo attraverso l'immagine dello “shouldered oar.” Non abbandonato, come pure vorrebbe Vendler,¹³⁰ il remo è orgogliosamente conficcato nel terreno, come l'asta di una bandiera, fuori dall'ambiente marino che ad esso è proprio, a suggerire la straordinarietà ma anche il fallimento dell'impresa di Tone. Quell'oggetto, e con esso lo stesso condottiero irlandese, resta inavvicinabile e

¹²⁸ Dopo essere stato catturato, Tone tenta il suicidio in prigione, non riuscendo tuttavia a spingere abbastanza a fondo la lama tanto da recidere la vena giugulare; egli viene, così, soccorso dal medico del carcere e salvato. Il mancato raggiungimento dello scopo nulla toglie all'eroicità del gesto; di fatto, gli ultimi attimi della vita di Tone sembrano armonizzarsi perfettamente con il carattere aristocratico della sua esistenza: racconta Henry Boylan che dopo il tentato suicidio “Tone lingered on for a week, alone, forbidden by the surgeon to move or speak. On the morning of 19 November he stirred on his bed with a spasm of approaching death. ‘Keep still,’ the surgeon warned him, ‘the slightest movement will be fatal.’ Tone whispered, ‘I can yet find words to thank you, sir; it is the most welcome news you could give me. What should I wish to live for?’ With these words he died. He was thirty-five years old”; H. BOYLAN, *Wolfe Tone*, Dublin, Gill & Macmillan, [1981] 1997, p. 133.

¹²⁹ H. VENDLER, *Seamus Heaney*, cit., p. 128.

¹³⁰ *Ibid.*: “We have seen the impervious United Ireland aristocrat; we have seen the abandoned oar.”

irriconoscibile per la comunità contadina a cui è concesso di prenderne visione; come il viandante non riesce a capire l'utilità del remo che Odisseo porta sulla spalla, così la comunità non riesce a comprendere lo sforzo di Tone per liberare il paese dal dominio inglese.

Nel terzo movimento, il paragone con l'eroe omerico è ulteriormente rafforzato: Tone è rappresentato come fiero capitano di una nave in balia degli elementi, durante la tempesta che disperde la flotta francese nel 1796, facendo miseramente fallire il primo tentativo di approdare sulle coste irlandesi:

I who once wakened to the shouts of men
Rising from the bottom of the sea,

Men in their shirts mounting through deep water
When the Atlantic stove our cabin's dead lights in

And the big fleet split and Ireland dwindled
As we ran before the gale under bare poles.¹³¹

La scena concitata ricorda da vicino quella di un simile episodio descritto in *Odissea X*, laddove l'eroe è bruscamente risvegliato dal fragore dei venti che i compagni liberano dall'oltre donato dal dio Eolo, respingendo, così, indietro la nave che è già in vista dei lidi di Itaca.¹³² Come l'originale greco, il novello Odisseo di Heaney sopporta e resta: egli rimane con i suoi uomini a lottare contro le onde e i venti, nella speranza che quell'Irlanda che scompare in lontananza possa un giorno essere raggiunta. È facile scorgere in questa interpretazione dell'ultima avventura di Odisseo l'influenza della versione dantesca del mito omerico: nel suo sprezzo del pericolo e nella fiera volontà di proseguire nel suo intento, il Tone di Heaney sembra unire in sé la figura dell'Odisseo omerico e quella dell'Ulisse dantesco. Ciò che conta per Tone è l'azione, il tendere continuo al raggiungimento del suo scopo; al pari di quello dell'Ulisse di Dante, il suo

¹³¹ S. HEANEY, 'Wolfe Tone', *The Haw Lantern*, cit., p. 44.

¹³² "Navigammo nove giorni, di notte e di giorno; / al decimo già appariva la terra dei padri / e, ormai prossimi, scorgevamo i custodi del fuoco: / un dolce sonno allora mi prese, che ero sfinito; / avevo retto sempre la scotta; non l'avevo affidata / a un altro compagno, perché arrivassimo in patria più presto. / Ma i compagni tra loro parlavano / e pensarono che a casa portavo oro e argento, / avuti in dono dal magnanimo Eolo Ippotade. / [...] / Così dissero, e il consiglio cattivo dei compagni prevalse: / sciolsero l'oltre e i venti eruppero tutti, / e subito l'uragano rapitili li trascinò verso il mare, / piangenti, lontano dalla terra dei padri. Io allora, / svegliatomi, fui incerto nel mio nobile animo / se uccidermi gettandomi dalla nave nel mare / o sopportare in silenzio e restare ancora tra i vivi. / Ma sopportai e restai: copertomi, giacqui / in fondo alla nave. Dal maligno uragano eran tratte / di nuovo verso l'isola Eolia: i compagni piangevano"; *Odissea X*, vv. 28-36, 46-55.

volo sarà “folle” e, ancor più, inutile, poiché non porterà alla liberazione tanto agognata, ma a una morte prematura.

Narra ancora Omero che, dopo l’incontro con Tiresia, Odisseo indugi ulteriormente nell’Ade per soddisfare la sua curiosità, permettendo alle ombre di avvicinarsi al sangue degli arieti offerti in ecatombe e di riacquistare, insieme alla memoria della loro vita terrena, la facoltà di parlare. La scena della *nekya* omerica trova compimento in Heaney nella raccolta *The Spirit Level*. Come diventa sempre più frequente nella poesia composta dopo il 1972, il poeta si ritrova a dover esprimere poeticamente il suo coinvolgimento negli eventi della storia irlandese contemporanea; a quell’immagine del sangue, richiamo irresistibile per le ombre dell’oltretomba di Omero, il poeta pertanto fa ricorso per evocare le vittime del conflitto settario.

La scena descritta nel componimento ‘Damson’ fonde sapientemente il paradigma omerico con la descrizione realistica di un episodio del passato di Heaney. Il componimento apre con l’immagine del poeta bambino intento a contemplare il carpentiere (quasi sicuramente lo stesso Mick Joyce che il poeta glorificherà in *District and Circle*) che costruisce un muro, la cazzuola “big bright” e tagliente, maneggiata con superba maestria con la mano sinistra. La mano destra dell’uomo, ferita, trasuda “matte tacky blood / [...] like the damson stain / That seeped through his packed lunch.” La vista del sangue sconvolge il poeta e si imprime nella sua memoria, sovrapponendosi al ricordo della macchia di marmellata di prugna selvatica ed evocando inquietanti immagini di morte, altre ferite e altro spargimento di sangue:

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
From everywhere and nowhere, here and now.

L’attenzione si sposta dal ricordo di cinquant’anni prima allo “here and now”, al presente e alla drammatica situazione irlandese. Nella seconda sezione, lo sguardo del poeta si riporta indietro nel tempo, fissandosi a contemplare lo strumento del carpentiere; l’immaginazione di Heaney si apre quindi alla costruzione di associazioni complesse:

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.

La cazzuola si trasforma rapidamente e progressivamente in un'arma e in un coltello sacrificale, atto a sgozzare animali per propiziarsi gli dèi.

Nella terza sezione la realtà sfuma nel mito e i morti evocati nella prima parte si palesano, attratti dal sangue del carpentiere:

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.

I fantasmi sembrano quasi sopraffare il poeta, il quale chiede al carpentiere di aiutarlo a tenerli lontani brandendo la sua arma, come Odisseo in Ade. Piuttosto che essere ricacciati nel profondo dell'oltretomba, le ombre sono ricondotte ai luoghi in cui si è spenta la loro vita, nell'esatto momento in cui hanno esalato l'ultimo respiro; il poeta sembra perciò condannare i fantasmi a persistere nel loro stato di vittime. Eppure, l'invocazione finale permette a Heaney di ripensare alle ombre in maniera profondamente diversa. Se il carpentiere si erge a novello Odisseo per proteggere se stesso e il poeta dall'assalto dei fantasmi, il suo atteggiamento deve necessariamente essere diverso da quello dell'eroe greco:

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 sunlight.¹³³

Tale ripensamento, afferma giustamente Vendler, permette a Heaney di “repatriate the ghosts not to the instant of their murder (which is, after all, only the closing instant of

¹³³ S. HEANEY, 'Damson', *The Spirit Level*, London, Faber & Faber, 1996, pp. 15-16.

their history) but rather to the better, earlier and more human days of their life at home.”¹³⁴ Il poeta sembra a questo punto rifiutare la violenza di Odisseo: il carpentiere sarà appunto un costruttore, una figura sostanzialmente salvifica,¹³⁵ piuttosto che un saccheggiatore. Se la risposta iniziale del poeta agli orrori del conflitto settario è un comprensibile sentimento di repulsione e di repressione, nella conclusione del componimento, tale sentimento è sostituito da un più umano senso di compassione. Heaney concede ai fantasmi di solcare il mare dei ricordi, un mare “color del vino” come quello su cui si mette Odisseo, e di tornare dolcemente a casa, ai propri affetti, a quella pace che solo le semplici cose sanno dare.

¹³⁴ H. VENDLER, *Seamus Heaney*, cit., p. 107.

¹³⁵ Hans Osterwalder propone un’interessante interpretazione in chiave cristologica della figura del muratore di ‘Damson’, sottolineando come dietro l’immagine del sangue dell’uomo, paragonato al vino, si celi un riferimento alla simbologia del vino nel rito eucaristico; H. OSTERWALDER, ‘An Equable Achievement: Seamus Heaney’s *The Spirit Level*’, *Irish Studies Review*, 20, Autumn 1997, pp. 30-35, p. 31

CAPITOLO III

Seamus Heaney e i classici greci: Sofocle e Eschilo

Bitter for Sophocles / At ninety, when
his son / Hauled him to court / To
prove him both incapable and
imbecile. / Father recited from his
new, / Unplayed Oedipus at Colonus /
Suit dismissed.

(S. WINGFIELD, 'Hazards')

III.1 Eroi in esilio: Filottete a Lemno

In un interessante studio, Des O'Rawe nota che uno dei più curiosi sviluppi della poesia irlandese contemporanea è rappresentato dal sempre più frequente impegno degli autori nel tradurre testi dei grandi tragici greci. Data la grande varietà di traduttori e testi, prosegue il critico, "one might be forgiven for thinking that no (male) Irish poet's *oeuvre* can any longer be considered complete without at least one published version of a Greek play."¹³⁶

Se ancora fino al 1800 gli autori irlandesi si avvicinano alle opere teatrali classiche — e di argomento classico — ricorrendo alla mediazione di traduttori e scrittori francesi,¹³⁷ nel ventesimo secolo si avverte la necessità di far conoscere al pubblico irlandese le opere dei grandi tragici in maniera quanto più completa e immediata. Spesso gli autori irlandesi si trovano a dover affrontare in primo luogo lo scoglio della lingua greca, che tentano di superare usando traduzioni letterali in inglese.¹³⁸ Lo sforzo di Yeats nel tradurre l'*Edipo re* di Sofocle agli inizi del Novecento è indicativo per comprendere l'atteggiamento con il quale i poeti delle generazioni seguenti si avvicinano alle tragedie classiche. L'impresa di Yeats, infatti, nasce come

¹³⁶ D. O'RAWE, '(Mis)Translating Tragedy: Irish Poets and Greek Plays', *Theatre: Ancient and Modern*, January Conference 1999, in <http://www2.open.ac.uk/ClassicalStudies/GreekPlays/Orawe.htm>

¹³⁷ Cfr. M. CRONIN, *Translating Ireland. Translations, Languages, Cultures*, Cork, Cork University Press, 1996; si vedano in particolare le pp. 67-68. Cronin riporta l'interessante esempio di Katherine Philips, che arriva in Irlanda dall'Inghilterra come "planter"; Philips è la prima a tradurre e mettere in scena i drammi di argomento classico di Pierre Corneille, iniziando la voga per questo genere letterario.

¹³⁸ Cfr. *supra*, p. 32, n. 5.

atto sovversivo, teso a destabilizzare l'*establishment* della cultura inglese dominante; nel suo 'Plain Man Oedipus', pubblicato nel *New York Times* il 15 gennaio 1933, il poeta spiega le ragioni della scelta di affrontare il testo di Sofocle e ciò che avrebbe sperato di ricavarne:

When I first lectured in America thirty years ago, I heard at the University of Notre Dame that they played *Oedipus the King*. That play was forbidden by the English censorship on the ground of its immorality; Oedipus commits incest; but if a Catholic university could perform it in America my own theatre could perform it in Ireland. Ireland had no censorship, and a successful performance might make her proud of her freedom say even, perhaps, "I have an old historical religion moulded to the body of man like an old suit of clothes, and am therefore free."¹³⁹

Mettere in scena allo Abbey Theatre un testo bandito in Inghilterra avrebbe significato per il poeta ribadire la libertà dell'Irlanda e avrebbe permesso al pubblico di prendere coscienza della propria identità. È con questo spirito che Yeats intraprende la traduzione dell'opera di Sofocle nel 1904, avvalendosi della traduzione letterale redatta appositamente per lui da Oliver St. John Gogarty.¹⁴⁰ Sebbene con il ritiro del bando della censura inglese Yeats perda interesse nella tragedia, il suo *Oedipus the King* sarà messo in scena allo Abbey nel 1926, seguito l'anno successivo dalla versione di *Edipo a Colono*.

Ancora nell'articolo per il *New York Times*, Yeats illustra il suo metodo: "I spoke out every sentence, very often from the stage, with one sole object, that the words should sound natural and fall in their natural order, that every sentence should be a spoken, not a written sentence."¹⁴¹ Il poeta intende creare un "plain man Oedipus", non solo una versione che renda la storia di Edipo comprensibile a tutti, ma ancor più

¹³⁹ Cit. in K. YOUNGER, 'Irish Antigones: Burying the Colonial Symptom', *Colloquy, text theory critique*, 11, 2006, pp.148-162, in <http://www.arts.monash.edu.au/others/colloquy/issue11/younger.pdf>, pp. 150-151.

¹⁴⁰ Yeats si rivolge a St. John Gogarty dopo aver avuto un secco rifiuto da Gilbert Murray, il quale si era giustificato dicendo che l'*Edipo re* "[was] a play with nothing Irish about it: no religion, not one beautiful action, hardly a stroke of poetry. Even the good things that have to be done in order to make the plot work are done through mere loss of temper. The spiritual tragedy is never faced or understood: all the stress is laid on the mere external uncleanness. [...] It has splendid acting qualities as an acting play, but all the most English-French-German sort; it is all construction and no spirit" (cit. in *ibid*, p. 150). Murray aveva pertanto proposto al poeta di tradurre per lo Abbey Theatre drammi come le *Persiane* o *Antigone*, drammi, cioè, il cui carattere sedizioso meglio si confaceva allo spirito ribelle degli Irlandesi del ventesimo secolo. Non è un caso dunque che Murray deciderà di tradurre la tragedia proprio per quel pubblico inglese, una volta ritirato il bando della censura.

¹⁴¹ Cit. in W. B. STANFORD, *Ireland and the Classical Tradition*, Dublin, Allen Figgis & Co., 1976, p. 98.

egli vuole creare un personaggio che il pubblico possa percepire come affine a sé, in quanto esso esprime i suoi pensieri e sentimenti attraverso il linguaggio semplice dei contadini irlandesi. In entrambe le versioni di Sofocle, inoltre, la voce del poeta risuona con echi personali, per esplodere in maniera significativa in *Oedipus at Colonus*, nella riscrittura del terzo coro della tragedia, parzialmente pubblicata nella raccolta *The Tower* (1928).¹⁴²

I poeti irlandesi contemporanei si nutrono dello spirito del loro predecessore: traducendo le grandi tragedie, essi ne contaminano il linguaggio con elementi tipici del dialetto irlandese, nell'intenzione di creare una versione quanto più possibile adatta alla rappresentazione e comprensibile per il vasto pubblico.¹⁴³ Nello stesso tempo, in particolar modo con l'inasprirsi dell'opposizione al governo inglese in Ulster negli anni '80,¹⁴⁴ i poeti — forse animati dalla stessa speranza di Yeats — inseriscono nelle loro versioni chiari messaggi di tipo politico, atti a commentare sulla situazione corrente e a instillare nel pubblico senso civico e amor patrio.

¹⁴² Di fatto, Yeats manipola la prima parte del discorso del coro, una considerazione generale sulla caducità della vita dell'uomo, sulla morte che attende ogni individuo alla fine del suo percorso, rendendo più marcati i riferimenti alla tragedia personale di Edipo ("travel-wearied aged man", "that old wandering beggar and these God-hated / Children"). È nei versi conclusivi di *'From "Oedipus at Colonus"'* che la voce di Yeats diventa più forte. Così Robert Fitzgerald traduce i versi di Sofocle: "No music and no dance. Death is the finish. // Not to be born beats all philosophy. / The second best is to have seen the light / And then to go back quickly whence we came" (SOPHOCLES, *Oedipus at Colonus*, trans. by Robert Fitzgerald, New York, Harcourt Brace, 1941, p. 97); Yeats rende il coro una celebrazione della morte: "I celebrate the silent kiss that ends short life or long. // Never to have lived is best, ancient writers say; / Never to have drawn the breath of life, never to have looked into the eye of day; / The second best's a gay goodnight and quickly turn away" (W. B. YEATS, *'From "Oedipus at Colonus"'*, *Collected Poems* [London, Macmillan, 1985], London, Picador, 1990, p. 255). Il tono è quello caratteristico delle raccolte yeatsiane pubblicate dopo il 1919, il tono di un uomo amareggiato, che si sente precocemente invecchiato e che percepisce la sua vita come un inutile spreco di tempo.

¹⁴³ Oltre alle traduzioni di Heaney, oggetto di studio in questo capitolo, è bene ricordare brevemente alcune delle versioni di drammi greci che animano le scene teatrali irlandesi dalla metà degli anni '80, da *The Riot Act* (1984) e *Seize the Fire* (1989) di Tom Paulin (versioni di *Antigone* di Sofocle e di *Prometeo incatenato* di Eschilo), a *Antigone* (1984) e *Trojans* (1994) di Aidan Carl Mathews, da *Antigone* (1985), *Medea* (1991) e *The Trojan Women* (1993) di Brendan Kennelly, a *Medea* (1991) di Desmond Egan, fino agli adattamenti di Derek Mahon, *The Bacchae* (1991) e il recentissimo *Oedipus* (2005), che riunisce, in due atti, *Edipo re* e *Edipo a Colono* di Sofocle.

¹⁴⁴ Di fatto, negli anni '80 la rivolta contro il governo inglese si sposta dalle strade alle carceri. Nel 1981, un gruppo di prigionieri dello IRA detenuti nel famigerato "H Blocks", penitenziario sotto la giurisdizione inglese, iniziano uno sciopero della fame. Essi chiedono di poter godere dello stato di prigionieri politici, rivendicano il diritto di indossare i propri abiti in luogo delle divise carcerarie e di incontrare liberamente gli altri detenuti del blocco, chiedono di essere esentati dai lavori forzati, e, soprattutto, lottano affinché termini demonizzanti come "criminal", "murderer" e "terrorist" siano depennati dai loro fascicoli.

Il rinnovato interesse per la traduzione di drammi classici è sintomatico di un impegno più ampio nell'ambito della traduzione. Terence Brown sottolinea come, di fatto, la traduzione sia diventata per i poeti irlandesi contemporanei una “cultural metaphor” e, come tale, essa è “a sign of the degree to which in contemporary Ireland inherited definitions of national life, of social origins and expectations, fail to account for much individual and collective experience.”¹⁴⁵ Di qui, la necessità di scrivere “as if Ireland could be translated into somewhere else”,¹⁴⁶ aprendosi, attraverso la traduzione, al contatto con la *Otherness*. Tradurre i testi dei grandi tragici greci permette ai poeti contemporanei di riappropriarsi del linguaggio della cultura; e se questa cultura era in passato associata a quella degli invasori britannici, ora essa è piegata all'espressione di tematiche nazionaliste irlandesi. I grandi tragici, cioè, “become poetic weapons and tools for discourse: microphones for the new dialogues.”¹⁴⁷

Il primo incontro creativo tra Heaney e la tragedia greca si colloca esattamente in questo scenario. La questione politica irlandese e le tensioni interiori del poeta, dilaniato tra la fedeltà alla causa e alla propria comunità e una più forte esigenza di carattere etico, trovano espressione nella versione del *Filottete* di Sofocle, *The Cure at Troy*, composto per il Field Day e messo in scena a Derry nell'ottobre 1990.¹⁴⁸

¹⁴⁵ T. BROWN, ‘Translating Ireland’ (1989), in Gerald Dawe and Jonathan Williams, eds., *Krino, 1986-1996. An Anthology of Modern Irish Writing*, Dublin, Gill and Macmillan, 1996, pp. 137-140, p. 138.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 139.

¹⁴⁷ M. McDONALD, ‘Seamus Heaney’s *Cure at Troy*. Politics and Poetry’, *Classics Ireland*, 3, 1996, in <http://www.ucd.ie/classics/96/MacDonald96.html>. Si veda al proposito anche il giudizio di Paul Turner: “Greek tragedies are approached, not as historical masterpieces in their own right, but as means to the end of the Irish protest” (P. Turner, ‘The Cure at Troy: Sophocles or Heaney?’, in A. B. CROWDER and J. D. HALL, eds., *Seamus Heaney. Poet, Critic, Translator*, Basingstoke and New York, Palgrave Macmillan, 2007, pp. 121-135, p. 132). Turner si mostra molto critico nei confronti di tale approccio alla tragedia greca e sostiene che sia necessario proteggere il pubblico dagli effetti nefasti della diffusa e totale “ignorance of Greek” (*ibid.*, p. 133) degli autori irlandesi contemporanei. Lo studioso sembra tuttavia ignorare l’esistenza di una tendenza parallela, per la quale le tragedie classiche sono considerate nel loro status di opere d’arte e non come emblemi per la situazione politica irlandese; si possono citare come esempi le versioni della storia di Edipo di Derek Mahon (cfr. *supra*, p. 61, n. 8), o la stessa versione di *Antigone* di Heaney.

¹⁴⁸ Cfr. E. O’BRIEN, *Seamus Heaney: Creating Irelands of the Mind*, Dublin, Liffey Press, [2002] 2005, p. 110: “in [...] *The Cure at Troy*, classical imagery of a destructive war, and an ensuing demand for tribal vengeance, is used to achieve a crossing from the tribal to the ethical.” Di fatto, Heaney aveva rifiutato in precedenza di tradurre i drammi greci per la Oxford University Press poiché la sua totale mancanza di basi linguistiche adeguate non gli avrebbe permesso di affrontare l’impresa (“I declined to do versions of Greek plays [...] because I didn’t know the Greek language. So I didn’t feel I should enter the canonical territory”); S. HEANEY, ‘Sounding Lines. The Art of Translating Poetry’, with Robert Hass, ‘The Doreen B. Townsend Center for the Humanities Occasional Papers Series, 20’, Berkeley (Cal.), Hunza Graphics, 2000, p. 22). Al contrario, traducendo per il Field Day, Heaney si trova perfettamente a suo agio: il

Quella di Filottete è una storia di esilio e di *dispossession*. Morso a un piede da un serpente mentre faceva sacrifici agli dèi prima di raggiungere Troia, Filottete viene abbandonato sull'isola di Lemno dagli Achei, esasperati del fetore della ferita infetta. L'eroe passa dieci anni sull'isola, abbandonato da tutti, procacciandosi il cibo con l'arco che Eracle gli aveva donato prima di morire e maturando un rancore sempre più profondo nei confronti degli Achei e, in particolare, verso Odisseo, che aveva suggerito ai compagni di abbandonarlo. Proprio Filottete e le sue armi, però, sono fondamentali per la presa di Troia; di qui, la decisione di andare a riprendere l'eroe e di convincerlo a tornare a Troia. La tragedia di Sofocle comincia proprio a questo punto, con l'arrivo della nave di Odisseo a Lemno e l'istruzione di Neottolemo, figlio di Achille, cui spetta il compito di trarre in inganno Filottete, farsi consegnare il prodigioso arco (con il quale, secondo la profezia, egli potrà conquistare Troia) e costringere l'eroe a seguirlo. Ampio spazio è dato alla trattazione del dissidio interiore del giovane, diviso tra la compassione e la lealtà verso Filottete — al quale ha giurato di essere amico — e l'obbedienza alla causa degli Achei, cui è legato da un giuramento altrettanto indissolubile.¹⁴⁹

Inevitabilmente, Heaney si ritrova a paragonare la delicata situazione in cui Neottolemo si trova suo malgrado alla condizione generale degli abitanti dell'Ulster del suo tempo:

The whole deception strategy goes against Neoptolemus' nature, but, for the sake of the Greek cause, he cooperates. He lies to Philoctetes, but in the end he cannot sustain the lie... Anyhow, the moral crunch of the play

dramma, così come il poeta lo concepisce, si confà esattamente a quello che è lo spirito della compagnia, avversa a ogni tipo di divisione settaria in seno all'Ulster. Obiettivo principale del Field Day è “[to] contribute to the solution of the recent crisis by producing analyses of the established opinions, myths and stereotypes which [have] become both a symptom and a cause of the current situation”; cit. in S. Richards, ‘To Bind the Northern to the Southern Stars: Field Day in Derry and Dublin’, in C. CONNOLLY, ed., *Theorising Ireland*, Basingstoke, Palgrave, 2003, pp. 61-68, p. 67.

¹⁴⁹ Così, ad esempio, Neottolemo si rivolge a Odisseo, mettendo in questione la liceità dei mezzi usati dal Laerziade per raggiungere il suo scopo: “Io quei discorsi che mi ripugna ascoltare, / figlio di Laerte, detesto anche metterli in pratica: / non sono fatto per compiere nulla con l'arte del raggio, / né io né, a quanto si dice, il padre che m'ha generato. / Sono pronto invece a catturarlo con la violenza / e senza inganni: no, con un piede solo non sarà capace / di sopraffare con la forza noi, che siamo tanti. / Certo, inviato come tuo aiutante, non è che non tema / d'essere detto poi traditore; ma preferisco, signore, / fallire da valoroso, che non avere successo da vile” (vv. 86-95). E ancora, quando ormai Filottete ha scoperto l'inganno e chiede che gli venga restituito l'arco, Neottolemo afferma la sua fedeltà alla tribù, poiché “giustizia e convenienza insieme [lo] inducono a obbedire a chi è al potere” (vv. 925-926). Tutti i riferimenti al testo sono tratti da SOFOCLE, *Filottete*, a c. di Guido Avezzi e Pietro Pucci, trad. di Giovanni Cerri, Milano, Mondadori, Fondazione Lorenzo Valla, 2003.

connects up with E. M. Forster's famous declaration that if it came to a choice between betraying his country and betraying his friend, he hoped he would not betray his friend. But that is not a Greek position. Nor an Ulster one, indeed. In the Northern Ireland situation, you feel stress constantly, a tension between your habitual solidarity with your group and a command to be true to your individual, confused and solitary self. But in crisis situations, as Odysseus knows, there is little room for the tender conscience. If your side wants to win politically, you all have to bond together. And that bonding can strangle truth-to-self.¹⁵⁰

Così, il poeta dichiara di aver voluto tradurre “the overall situation of the play”,¹⁵¹ prendendosi alcune significative libertà con il testo originale (letto nella traduzione di Hugh Lloyd-Jones per la ‘Loeb Classical Library’), a partire dalla scelta del titolo stesso, risonante di echi cattolici ed emblematico del finale ottimistico del dramma,¹⁵² e dal linguaggio usato, a volte estremamente colloquiale e ricco di costruzioni idiomatiche tipicamente irlandesi.¹⁵³

¹⁵⁰ S. HEANEY, ‘Sounding Lines. The Art of Translating Poetry’, cit., p. 22.

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² “To some extent I was following advice that my first editor at Faber once gave me: ‘Never call a book by a title people are not quite sure how to pronounce.’ I myself am not quite sure if it should be *Philoctetes* (chiming with Socrates) or *Philoctetes* (rhyming with sweeties). [...] But apart from the difficulties of pronunciation, the title is meant to have a certain thematic promise to it. *Cure* is backlit ever so faintly in Irish usage (or should I say Irish Catholic?) by a sense of miracle. Lourdes and all that. [...] Anyhow, I wanted the title to prefigure a benign and unexpected turn of events. Moreover, since the play was first produced and toured all over Ireland (outside the metropolitan centres, in local halls and assembly areas of different sorts), I did not expect that the audiences would be familiar with the plots of the less well-known classical dramas: I was eager to give them a subliminal orientation”; S. HEANEY, ‘*The Cure at Troy*: Production Notes in No Particular Order’, in Marianne McDonald and J. Michael Walton, eds., *Amid Our Troubles. Irish Versions of Greek Tragedies*, London, Methuen, 2002, pp. 171-180, pp. 171-172.

¹⁵³ Così, ad esempio, i versi iniziali della tragedia, un semplice annuncio del *setting* della scena pronunciato da Odisseo (“Questo è un capo roccioso dell’isola di Lemno, / non toccato da passi umani, disabitato”, vv. 1-2), sono resi da Heaney con un linguaggio colloquiale dal ritmo spezzato, atto a descrivere la tensione del momento dell’arrivo a Lemno: “Yes. / This is the place. / This strand. / This is Lemnos all right. / Not a creature! / And here we are then, Neoptolemus, / You and me. / Greeks with a job to do”; S. HEANEY, *The Cure at Troy*, London, Faber & Faber, 1990, p. 3. Anche la scelta del linguaggio usato nel dramma è, in un certo senso, dettata dalla politica del Field Day; così spiega Heaney: “I wanted to have verse that would sound natural if spoken in a Northern Irish accent. But this is not suggesting that actors should try to *do* Northern Ireland accents: that would be a deplorable distortion. It’s just that I knew beforehand that we would be using a number of actors from Ulster, would be opening in Derry, touring the North (as well as the South) and operating under the banner of Field Day; Field Day is a company whose purposes include the revoicing and revisioning of experience by ‘talking Irish’, as it were (as in ‘talking dirty’, not as in ‘talking French’ — the ‘Irish’ here is adverb rather than noun)”; S. HEANEY, ‘*The Cure at Troy*: Production Notes in No Particular Order’, cit., p. 174.

Se la storia di Filottete, dunque, l'eroe esiliato in una "casa assurda" (v. 534)¹⁵⁴ a causa della sua piaga purulenta, diventa emblema "of the trauma of Ulster's maimed and distrustful communities",¹⁵⁵ Heaney si concentra sulla "cura" della ferita, cercando un medicamento che possa, al tempo stesso, sanare il conflitto interno dell'Ulster e difendere il diritto della poesia di essere più di una mera forma di protesta. Nel suo insistere sulla "cura", sostiene giustamente Peter McDonald, la traduzione di Heaney "mixes in ambiguity along with this explicitness":

questions arising include those of what needs to be cured, and the identities of the cured and the curer. At all events, the centrality of one theme in the play is clearly signposted, and the parable aspects of the action are foregrounded from the beginning. [...] The particularity of political referents is replaced by a less readily identifiable level of generalized parable meaning, one which, in making 'cure' its central theme, creates also the possibility that the play will itself be the 'cure' that is its subject.¹⁵⁶

Il poeta comunica la sua idea nel coro iniziale di sua invenzione, una delle maggiori modifiche apportate al testo originale, un prologo che, invece di introdurre l'azione drammatica, offre un commento generale sull'intera vicenda. È nei cori pronunciati da tre donne "wrapped in shawls" in luogo del gruppo di quindici marinai dell'originale greco, che la voce di Heaney risuona più forte; è in essi che egli riesce esprimere con voce pubblica il proprio coinvolgimento personale nelle questioni politiche e a dare legittimità alla propria riflessione sull'autorità della poesia.¹⁵⁷ Così, dunque, il coro apre il dramma, pronunciando il nome degli eroi, "Philoctetes. Hercules. Odysseus":

Heroes. Victims. Gods and human beings.
All throwing shapes, every one of them
Convinced he's in the right, all of them glad
To repeat themselves and their every last mistake,
No matter what.

¹⁵⁴ È interessante notare che l'espressione *aoikon exoikesin* (ἄοικον ἔξοικῆσιν), "casa assurda", è tradotta da Filippo M. Pontani come "casa non-casa", a sottolineare l'ospitalità del luogo in cui Filottete si trova a consumare il suo esilio. Cfr. SOFOCLE, *Tutte le tragedie*, cura e trad. di Filippo M. Pontani, Roma, Newton Compton, [1978] 2004, p. 224.

¹⁵⁵ P. Crotty, 'All I Believe That Happened There Was Revision', in T. CURTIS, ed., *The Art of Seamus Heaney*, Bridgend, Seren Books, [1982] 2001, pp. 191-204, p. 204.

¹⁵⁶ P. MCDONALD, 'The Greeks in Ireland: Irish Poets and Greek Tragedy', *Translation and Literature*, vol. 4, pt. 2, 1995, pp. 183-203, pp. 191-192.

¹⁵⁷ "The Greek chorus allows you to lay down the law, to speak with a public voice. Things you might not get away with in your own voice, *in propria persona*, become definite and allowable pronouncements on the lips of the chorus"; S. HEANEY, 'Sounding Lines. The Art of Translating Poetry', cit., p. 23.

People so deep into
Their own self-pity self-pity buoys them up.
People so staunch and true, they're fixated,
Shining with self-regard like polished stones.
And their whole life spent admiring themselves
For their own long-suffering.

Licking their wounds
And flashing them around like decorations.
I hate it, I always hated it, and I am
A part of it myself.

And a part of you,
For my part is the chorus, and the chorus
Is more or less a borderline between
The you and the me and the it of it.

Between
The gods' and the human beings' sense of things.¹⁵⁸

Il prologo anticipa quello che è il sentimento dominante della tragedia: gli eroi sono accomunati dalla loro sostanziale irriducibilità, dalla fierezza con la quale sono in grado di mantenere le proprie posizioni, qualsiasi esse siano. Ma essi sono anche profondamente orgogliosi della propria sofferenza, capaci di ostentare le proprie ferite quasi come se fossero medaglie; tali eroi passano la vita ad ammirare se stessi e a esaltare la loro capacità di sopportazione. Nel corso della tragedia, dunque, Heaney acuisce il senso di isolamento e di solitudine di Filottete, per sottolineare la volontà dell'eroe di resistere e sopravvivere, maturando un sempre più profondo rancore verso coloro che lo hanno condannato a un terribile destino. Nello stesso tempo, nella versione di Heaney tale solitudine si accompagna ad un più profondo senso di autocommiserazione.

Così, nel primo coro, Sofocle simpatizza con le sofferenze di quell'eroe "senza un sguardo amico, / infelice, sempre solo" (vv. 171-172):

[...] privo di tutto nella sua vita
giace abbandonato dagli altri,
in compagnia soltanto di fiere maculate
o irsute, nel dolore insieme
e nella fame soffre in miseria
tormenti cui non c'è rimedio;
e senza posa mai

¹⁵⁸ S. HEANEY, *The Cure at Troy*, cit., pp. 1-2.

un'eco lontana risponde
al suo lamento amaro.
(vv. 182-190)

In *The Cure at Troy* il coro si spinge ben oltre, enfatizzando la straordinarietà della condizione dell'eroe ("Human beings suffer / But not to this extent"), ridotto allo stato di animale selvaggio dal dolore che lo affligge:

Out in the open always,
Behaving like a savage.
Nothing but squeals and laments.
Nothing left but his instincts.
Howling wild like a wolf.¹⁵⁹

E quando Filottete compare finalmente in scena egli aggredisce verbalmente il povero Neottolemo e le donne del coro ("What's this? Who is this here? How did you land? / What brought you to a deserted island? / Tell us who you are and where you come from"), chiarendo fin da subito che il suo aspetto animalesco è il risultato della scelleratezza di coloro che hanno voluto il suo esilio ("What I am / Is what I was made into by the traitors").¹⁶⁰ Questo continuo inveire contro coloro che lo hanno lasciato a marcire "like a leper"¹⁶¹ su un'isola che è "a nowhere"¹⁶² mostra il tipo di metamorfosi che il personaggio sofocliano subisce nell'opera di Heaney: nonostante tutto, Filottete è fiero del suo esilio, egli si crogiola nel suo dolore, e quella ferita che pure è causa della sua insostenibile sofferenza, è anche il suo tratto distintivo, un marchio che lo rende unico tra tutti. Una volta scoperto di essere stato ingannato, egli rifiuta fermamente di seguire gli Achei a Troia, respingendo persino la possibilità di essere curato e di porre fine al suo tormento: "Never. No. No matter how I'm besieged. / I'll be my own Troy. The Greeks will never take me."¹⁶³

Il coro iniziale, dunque, si scaglia contro tale rigidità, contro le posizioni prese e mantenute per principio ("I hate it, I always hated it"); eppure, esso si sente parte integrante della vicenda. Non si può non scorgere nelle parole del coro di Heaney un

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 13.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 15.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 17.

¹⁶² *Ibid.*, p. 18.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 63. Il paragone tra il personaggio e Troia è un'invenzione di Heaney; in Sofocle, infatti, Filottete pronuncia il nome di Troia, ma solo per scagliare un'ulteriore invettiva che colpisca la città e quanti la assediano: "Alla malora Ilio e tutti quelli che l'assediano, / quanti ebbero questo coraggio, / di schifare il mio povero piede!" (vv. 1200-1202).

riferimento diretto alla posizione dello stesso poeta nei confronti della sua comunità; come il coro, il poeta percepisce la sua condizione di estrema marginalità, si sente preso nel mezzo di una morsa fatale, intrappolato quasi tra due fuochi,¹⁶⁴ e si offre come intermediario.

L'affermazione è rafforzata nella seconda parte del prologo, laddove il coro mostra chiaramente l'affinità con il poeta e il poeta chiarisce quale sarà il mezzo attraverso il quale egli potrà espletare appieno la sua funzione di intermediario:

And that's the borderline that poetry
Operates on too, always in between
What you would like to happen and what will —
Whether you like it or not.

Poetry

Allowed the god to speak. It was the voice
Of reality and justice. The voice of Hercules
That Philoctetes is going to have to hear
When the stone cracks open and the lava flows.
But we'll come to that.

For now, remember this:

Every time the crater on Lemnos Island
Starts to erupt, what Philoctetes sees
Is a blaze he started years and years ago
Under Hercules's funeral pyre.

The god's mind lights up his mind every time.¹⁶⁵

Come il coro nella tragedia classica, la poesia si addossa il compito di unire passato e presente, di esprimere le speranze e di testimoniare il reale svolgimento dei fatti. Ancor più, la poesia dà modo al dio di parlare attraverso di essa, anticipando quella che sarà la conclusione del dramma; la voce di Eracle, che sembra materializzarsi alla fine dai lapilli del vulcano di Lemno per rimproverare Filottete, convince l'eroe a seguire Odisseo e Neottolema a Troia, lasciando presagire che egli potrà finalmente essere curato. Se la poesia conferisce al dio la sua voce, sembra implicare Heaney, allo stesso modo essa offre la cura sia per la ferita fisica dell'eroe che per il suo male interiore, per il suo orgoglio.

¹⁶⁴ Cfr. S. HEANEY, 'Terminus': "Two buckets were easier carried than one. / I grew up in between. // My left hand placed the standard iron weight. / My right tilted a last grain in the balance. // Baronies, parishes met where I was born. / When I stood on the central stepping stone // I was the last earl on horseback in midstream / Still parleying, in earshot of his peers"; *The Haw Lantern*, London, Faber & Faber, 1987, p. 5

¹⁶⁵ S. HEANEY, *The Cure at Troy*, cit., p. 2.

Nell'ultima parte del dramma, Heaney si distacca progressivamente dal testo originale. È qui che il riferimento alla politica irlandese contemporanea, quel riferimento, afferma lo stesso poeta, appena accennato e suggestivo,¹⁶⁶ diventa essenziale per la comprensione di alcune scelte che il poeta opera nella versione. Filottete, dunque, è la sua stessa Troia, all'apparenza inespugnabile; tuttavia, come la rocca della città, egli è destinato a capitolare. Significativamente, le sue resistenze sono fiaccate dallo stesso Neottolemo, dall'integrità morale e dal sentimento di solidarietà che animano il giovane, il quale decide infine di restare fedele a se stesso, rifiutando i bassi espedienti e le menzogne che Odisseo gli insegna per il bene comune. Neottolemo intende restituire l'arco a Filottete e comportarsi con lui da vero amico, rimediando all'errore commesso seguendo i consigli del Laerziade (“I did a wrong thing and I have to right it. [...] I am going to redress the balance. / The scales will even out when the bow's restored”);¹⁶⁷ il giovane comincia a demolire sottilmente la rigidità dell'eroe (“Are you going to stay here saying no for ever / Or do you come in with us?”);¹⁶⁸ egli mette in risalto in primo luogo l'assurdità della sua testardaggine:

You know
 Human beings have to bear up and face
 Whatever's meant to be. There's a courage
 And dignity in ordinary people
 That can be breathtaking. But you're the opposite.
 Your courage has gone wild, you're like a brute
 That can only foam at the mouth. You aren't

¹⁶⁶ “Philoctetes is not meant to be understood as a trimly allegorical representation of hardline Unionism. He is first and foremost a character in the Greek play, himself alone with his predicament, just as he is also an aspect of *every* intransigence, republican as well as Unionist, a manifestation of the swank of victimhood, the righteous refusal, the wounded one whose identity has become dependent upon the wound, the betrayed one whose energy and pride is a morbid symptom. In other words, while there are parallels, and wonderfully suggestive ones, between the psychology and predicaments of certain characters in the play and certain parties and conditions in Northern Ireland, the play does not exist in order to exploit them. The parallels are richly incidental rather than essential to the version”; S. HEANEY, ‘*The Cure at Troy*: Production Notes in No Particular Order’, cit., p. 175.

¹⁶⁷ S. HEANEY, *The Cure at Troy*, cit., pp. 64-65.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 69. È interessante notare che lo stesso Heaney, che pure sostiene che le allusioni alla questione politica irlandese nella sua versione siano del tutto casuali, rilevi nella domanda di Neottolemo un chiaro riferimento a un particolare evento politico contemporaneo: “This echoes the Ulster Unionist refusal of the Anglo-Irish Agreement in 1987, when they would not grant that the Irish government had any right to be involved in the envisaging or the conduct of the new political arrangements in Northern Ireland. (Incidentally, Thatcher's Tories stuck to their guns — oops, that's what she said about the IRA — and the ultimate result, I would argue, is the relatively hopeful conditions which prevail at present. If the Unionists are still saying no to an Irish dimension, they are doing so with less overbearing and less credibility)”; S. HEANEY, ‘*The Cure at Troy*: Production Notes in No Particular Order’, cit., p. 175.

Bearing up, you are bearing down.
[...]
You're a wounded man in terrible need of healing
But when your friends try, all you do is snarl
Like some animal protecting cubs.¹⁶⁹

Non c'è dignità nella presa di posizione di Filottete e se anche egli rimane fermo nella sua convinzione, poiché ritiene che gli sia più facile sopportare il ricordo di un passato doloroso piuttosto che l'incertezza del futuro che gli si apre davanti ("The past is bearable, / The past's only a scar, but the future — / Never"),¹⁷⁰ egli dovrà soccombere poiché così gli dèi hanno decretato e così si aspettano obbedienza.

È proprio il dio (Eracle che ha donato l'arco a Filottete e la cui ombra aleggia sul dramma fin dall'inizio) che ribalta la situazione e pone fine alla resistenza dell'eroe. Heaney apporta un altro sostanziale cambiamento al testo originale: il poeta rifiuta di far comparire Eracle in scena come *deus ex machina* appena qualche minuto prima che cali il sipario e preferisce invece "to prepare for the sudden overturn of attitude in the hero in other ways — while still associating it with the influence of Hercules."¹⁷¹ Peter McDonald sottolinea come Heaney riesca a interiorizzare il dilemma di Filottete traducendo il linguaggio divino del finale di Sofocle in linguaggio umano,¹⁷² quello del coro, in un discorso che sembra trasportare i protagonisti della tragedia attraverso il tempo e lo spazio per ricontestualizzarli nell'Irlanda contemporanea. Ecco dunque che il palcoscenico risuona del fragore del vulcano in eruzione e le luci in sala si abbassano, lasciando il solo coro completamente illuminato; vale la pena riportare quest'ultimo coro per intero:

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 their bars together.
A hunger-striker's father

¹⁶⁹ S. HEANEY, *The Cure at Troy*, cit., p. 72.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 73.

¹⁷¹ S. HEANEY, 'The Cure at Troy: Production Notes in No Particular Order', cit., p. 172.

¹⁷² P. McDONALD, 'The Greeks in Ireland: Irish Poets and Greek Tragedy', cit., p. 194.

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 a further shore
Is reachable from here.
Believe in miracles
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.¹⁷³

Il poeta passa facilmente da una verità universalmente valida (la sofferenza è un tratto comune a tutti gli esseri umani), ad una realtà più particolare, quella degli innocenti nelle loro celle, dei detenuti che fanno sciopero della fame nelle carceri nord-irlandesi, dei parenti chiusi nel loro dolore inesprimibile, delle vedove in lacrime dei poliziotti uccisi negli scontri con i rivoltosi. Non c'è possibilità per la poesia di colmare i vuoti lasciati dalle vittime del conflitto settario — a qualsiasi schieramento esse abbiano fatto parte —, né l'arte sembra essere in grado di riparare i torti subiti. Eppure, Heaney si sforza di far comprendere al pubblico che la poesia ha una sua autorevolezza: essa si fa portatrice di un messaggio di speranza, quella speranza che è negata dalla Storia. Anche se per una sola volta nella vita, dunque, il mare può generare quella grande onda simbolo di cambiamento, e la giustizia può collimare con la realtà, così come “hope and

¹⁷³ S. HEANEY, *The Cure at Troy*, cit. pp. 77-78.

history rhyme.”¹⁷⁴ Il coro dunque fornisce al pubblico alcune istruzioni importanti: affinché la cura abbia effetto, non bisogna mai smettere di credere in essa, così come bisogna continuare a credere nei miracoli o nei prodigi delle acque dei pozzi magici. È necessario saper guardare verso l'altra sponda, quella opposta alla vendetta e al rancore, e sperare di raggiungerla. La poesia è in questo caso mezzo essenziale con il quale “tradursi” su quella “further shore” e strumento necessario per ottenere “self-healing” e per riconciliare le parti in conflitto.

La cura, dunque, è inevitabile. Così, quando finalmente Filottete sente la voce di Eracle che lo esorta a prendere l'arco e seguire gli Achei (intimandogli di non prendere parte a rappresaglie e azioni vendicative),¹⁷⁵ egli non può fare a meno che riconoscere l'inevitabilità del suo fato:

I'll never get over Lemnos; this island's going to be the keel under me and the ballast inside me. I'm like a fossil that's being carried away, I'm nothing but cave stones and damp walls and an old mush of dead leaves. The sound of waves in draughty passages. A cliff that's wet with spray on a winter's morning. I feel like the sixth sense of the world. I feel I'm part of what was always meant to happen, and is happening now at last.¹⁷⁶

Niente di tutto questo si rintraccia in Sofocle: non c'è un vero addio a Lemno, poiché il Filottete di Heaney è Lemno, è parte dell'isola, metamorfizzato in quel paesaggio arido e inospitale. La battuta di Filottete riporta al coro iniziale del dramma: la cura comincia ad avere effetto nel riconoscere di essere parte di qualcosa di più grande; l'eroe mette da parte ogni rancore e il sentimento di vendetta e, come Neottolemo prima di lui, egli prende coscienza della propria responsabilità verso l'altro.

¹⁷⁴ Hugh Denard nota come i versi del coro di Heaney siano stati usati da personaggi politici di spicco in momenti storici di grande importanza per l'Irlanda, proprio quando è sembrato che storia e speranza collimassero. Così, nel novembre 1990, appena un mese dopo la prima di *The Cure at Troy*, il neo-presidente della Repubblica d'Irlanda Mary Robinson sceglie la strofa centrale del dramma proclamandola nel suo discorso d'insediamento. Ancora il 1 dicembre 1995, l'anno seguente la proclamazione del cessate il fuoco da parte dello IRA, il presidente degli Stati Uniti Bill Clinton si appropria degli stessi versi arringando la folla sui gradini della Bank of Ireland, “bringing the weight of American influence and dollars to bear on the Northern Irish peace process.” Infine, ancora nel 1995, Jacques Santer, Presidente della Commissione Europea, si rivolge al pubblico con le parole di *The Cure at Troy* nella speranza che “history and hope can be made to rhyme” in Irlanda. Cfr. H. DENARD, ‘Seamus Heaney, Colonialism, and the Cure: Sophoclean Re-visions’, *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 22: 3, September 2000, pp. 1-18, pp. 1-2.

¹⁷⁵ “Conclude the sore / And cruel stalemate of our war. / Win by fair combat. But know to shun / Reprisal killings when that's done”; S. HEANEY, *The Cure at Troy*, cit., p.79.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 80.

III.2 Eroi in patria: Agamennone a Micene

Nel componimento ‘Stone from Delphi’, quinto movimento della sequenza ‘Shelf Life’, Heaney immagina di essere condotto al tempio di Apollo e di offrire la sua preghiera al dio:

To be carried back to the shrine some dawn
When the sea spreads its far sun-crops to the south
And I make a morning offering again:
*that I may escape the miasma of spilled blood,
govern the tongue, fear hybris, fear the god
until he speaks in my untrammelled mouth.*¹⁷⁷

Heaney si identifica con la Pitia, la sacerdotessa di Apollo che, in questi versi, sembra quasi essere in esilio lontano da Delfi e dall’*omphalos*. Il ricorso al mito greco e alle immagini ad esso correlate permette al poeta di esprimere la sua preoccupazione per la violenza del conflitto che insanguina l’Irlanda del Nord, prendendone le distanze; di qui, la necessità di chiedere al dio la capacità di “governare la lingua”, intendendo con questo la capacità di scegliere i termini giusti per esprimere il proprio dissenso, senza tuttavia dare l’impressione di schierarsi per una delle parti in conflitto. L’espressione “the miasma of spilled blood” porta con sé, come rileva David Kubiak, un doppio livello referenziale, letterario e politico: il poeta richiama i riti di purificazione collegati con il culto dell’Apollo delfico e l’ambientazione del componimento riporta immediatamente a un precedente letterario famoso, le *Eumenidi* di Eschilo (525-456 a. C.). Nel prologo, infatti, la Pitia sorprende Oreste, “con le mani stillanti di sangue”¹⁷⁸ e circondato dalle Erinni dormienti, nel tempio, dove si era rifugiato come supplice, proprio accanto all’*omphalos*. La pietra stessa è sporcata di *miasma*, definito più particolarmente al v. 281 come *metroktonon miasma*, “macchia matricida”; ciò, sostiene Kubiak, è evocativo della violenza settaria irlandese: “[h]is homeland is

¹⁷⁷ S. HEANEY, ‘Stone from Delphi’, *Station Island*, London, Faber & Faber, 1984, p. 24.

¹⁷⁸ *Eumenidi*, v. 40. Tutti i riferimenti alla trilogia di Eschilo sono tratti da ESCHILO, *Oresteia*, a c. di Vincenzo Di Benedetto, trad. e note di Enrico Medda, Luigi Battezzato, Maria Pia Pattoni, Milano, BUR, [1995] 2005.

always to Heaney the archetypal mother, assaulted by her sons as Clytemnestra was by Orestes. Murderous vengeance passes inexorably from generation to generation, with Aeschylus' trilogy standing as mythic prototype."¹⁷⁹

La trilogia di Eschilo funge da "mythic prototype" anche nella sequenza 'Mycenae Lookout', pubblicata nella raccolta *The Spirit Level*. Dopo la sospensione delle ostilità da parte dello IRA, Heaney si sente finalmente libero di esprimere il proprio disappunto per la guerra e i metodi violenti usati durante i conflitti in un linguaggio estremamente violento. Così egli descrive lo stato d'animo in cui versava al momento della composizione del poemetto:

Instead of being able just to bask in the turn of [cease-fire] events, I found myself getting angrier and angrier at the waste of lives and friendships and possibilities in the years that had preceded it [...]. And I kept thinking that a version of the *Oresteia* would be 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' [...].¹⁸⁰

Heaney non tradurrà di fatto la trilogia di Eschilo ("I began to read the Aeschylus, and as I did, I also began to lose heart in the whole project. It began to seem too trite — art wanting to shake hands with life"),¹⁸¹ eppure leggendo il tragico egli trova quell'immagine adatta per trasferire in poesia la rabbia accumulata e repressa:¹⁸²

And then the figure of the Watchman in that first scene of the *Agamemnon* began to keep coming back to me 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 rhymed couplet like a pneumatic drill, just trying to bite and shudder in toward whatever was there.¹⁸³

Heaney rintraccia, dunque, nella sentinella le cui parole aprono l'*Agamemnone* di Eschilo la sua stessa condizione di divisione interiore, quell'essere a metà tra due posizioni, tra la fedeltà al re Agamemnone e l'obbedienza agli ordini di Clitennestra. La

¹⁷⁹ D. P. KUBIAK, 'Digging for the Classics in Seamus Heaney's *Opened Ground*', *Classical and Modern Literature*, 21: 2, 2001, pp. 71-86, p. 81.

¹⁸⁰ Interview with Henri Cole, *Paris Review* 144 (Autumn 1997), cit. in H. VENDLER, 'Seamus Heaney and the *Oresteia*: 'Mycenae Lookout' and the Usefulness of Tradition', in *Amid Our Troubles. Irish Versions of Greek Tragedies*, cit., pp. 181-197, pp. 181-182.

¹⁸¹ *Ibid.*

¹⁸² "The moment of poetry is the moment when all those complications and contradictions 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"; S. Heaney, 'Further Language' (1997), cit. in *ibid.*, p. 183.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 182.

sentinella esulta di gioia nel vedere i fuochi di segnalazione che annunciano la caduta di Troia e il ritorno del re, eppure, egli ha giurato fedeltà alla regina e, sebbene sia a conoscenza del tradimento e del crudele piano di quest'ultima, egli non può rivelare nulla.

In 'Mycenae Lookout' il poeta fa suo il punto di vista della sentinella, testimone involontario della violenza perpetrata su Cassandra e dell'omicidio di Agamennone; ciò implica, afferma Neil Corcoran, che il componimento diventi "Heaney's most unpredictable and original self-representation as a poet who has himself, throughout his career, been drawn to commentary on, and has withdrawn from propagandistic involvement in, a lengthy on-going, local internecine war." 'Mycenae Lookout', continua il critico,

is written for the self, and in the mode of meditative version-translation, a literary gloss; but its self-intrication makes it the clearest instance yet in Heaney's work of the way literary texts, and notably classical literary texts, operate for this poet as analogue and figurative projection, where the measuring of present and past brings emotions, impressions and attitudes into new clarity.¹⁸⁴

Corcoran rileva giustamente nel componimento un esempio del metodo usato da Heaney nell'appropriarsi dei testi classici, rendendoli "analogue and figurative projection" dei suoi dissidi interiori; tuttavia, nel caso più specifico di 'Mycenae Lookout' la definizione di "version-translation" sembra poco appropriata. Più che una traduzione o una versione (come è il caso, ad esempio, dei due drammi di Sofocle presi in esame in questo capitolo), il componimento è una vera e propria riscrittura. Scegliendo come suo portavoce un personaggio marginale come la sentinella piuttosto che uno dei protagonisti della tragedia, il poeta dà per scontato che il lettore conosca per intero la vicenda centrale della tragedia, sulla quale egli costruisce, quasi, un testo parallelo.¹⁸⁵

¹⁸⁴ N. CORCORAN, *The Poetry of Seamus Heaney*, London, Faber & Faber, 1998, p. 200.

¹⁸⁵ Hans Osterwalder nota che, nonostante il lettore non possa entrare nella dinamica della sequenza "unless he/she is in a position to shoulder the 'intellectual baggage' with which Heaney burdens him/her", una conoscenza approfondita dell'*Oresteia* "is not indispensable"; H. OSTERWALDER, 'An Equable Achievement: Seamus Heaney's *The Spirit Level*', *Irish Studies Review*, 20, Autumn 1997, pp. 30-35, p. 32.

Poco o null'altro resta dell'opera originale se non l'epigrafe, "The ox is in my tongue",¹⁸⁶ verso pronunciato dalla sentinella a indicare la sua reticenza nel rivelare ciò che sa. Nel primo movimento della sequenza, 'The Watchman's War', la metafora del bue sulla lingua viene reiterata. Per dieci anni, bloccata nel suo avamposto, la sentinella combatte una guerra interiore parallela a quella di Troia; sospeso com'è tra "destiny and dread",¹⁸⁷ l'uomo si ritrova a dover fare i conti con la propria lealtà divisa. Tra i pianti e le grida di gioia del popolo per la presa di Troia e per il ritorno del re, la sentinella sente la necessità di "governare la lingua", di soffocare quel gong che risuona dentro di sé con echi poco rassicuranti ("But inside me like a struck sound in a gong / That killing-fest, the life-warp and world-wrong / Is brought to pass").¹⁸⁸ Al rimbombo del gong pone fine appunto il bue:

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...¹⁸⁹

Heaney espande la metafora di Eschilo introducendo l'immagine del mattatoio che anticipa la violenza dei movimenti successivi, lasciando presagire lo spargimento di sangue che avrà luogo con il ritorno di Agamennone. La turpitudine del segreto che la sentinella deve celare contamina la sua stessa lingua, paragonata appunto alla passerella che conduce gli armenti al mattatoio, "running piss and muck."

Dal suo avamposto, la sentinella vede finalmente il destino compiersi, le nuvole colorarsi di un rosso sanguigno per il riflesso dei falò indicanti la vittoria di Agamennone,¹⁹⁰ una vittoria che ha già in sé i germi della distruzione. L'uomo contempla con orrore le folle galvanizzate dalla guerra e con lo stesso sentimento ascolta, suo malgrado, i gemiti dei rumorosi amplessi di Clitennestra, significativamente paragonati alle grida di battaglia dei soldati di Agamennone:

¹⁸⁶ S. HEANEY, 'Mycenae Lookout', *The Spirit Level*, London, Faber & Faber, 1996, p. 29; cfr. ESCHILO, *Agamennone*, v. 34: "un gran bove mi è salito sulla lingua."

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 30.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 29.

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ "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"; *ibid.*, p. 30.

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
Hurled by King Agamemnon from the ships.¹⁹¹

Nella seconda sezione, 'Cassandra', lo sguardo della sentinella si sposta a fissare lo scempio perpetrato sul corpo della giovane Cassandra, enfatizzando il parallelismo tra la conquista militare e l'agonia sessuale. Il metro cambia significativamente: il verso si fa breve, il ritmo spezzato, in maniera rievocativa di componimenti della raccolta *North* come 'Punishment' e 'Kinship', nei quali il sentimento di appartenenza alla comunità è sentito come straniante e Heaney si trova ad esprimere la sua profonda compassione per le vittime innocenti del conflitto settario.¹⁹² Di fatto, la descrizione di Cassandra richiama da vicino quella della salma della ragazza di Windeby. Come in 'Punishment', il poeta indugia con lo sguardo sul corpo della giovane:

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

ated, scabbed
Punk head,
The char-eyed

Famine gawk —
She looked
Camp-fucked

And simple.¹⁹³

L'antica Grecia sostituisce la Germania dell'Età del Ferro come veicolo di espressione per il livello di crudeltà che la comunità può raggiungere nel condannare (e punire) chi si macchia di colpe legate al sesso¹⁹⁴ e come metafora per l'Irlanda contemporanea. Se ancora la sentinella riesce a provare un briciolo di pietà per quella giovane resa un sollazzo per il re e la truppa, egli è perfettamente consapevole del proprio coinvolgimento nelle dinamiche che muovono la comunità. Nessuno riesce a

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² Cfr. *infra*, cap. VI.

¹⁹³ S. HEANEY, 'Mycenae Lookout', cit., pp. 30-31.

¹⁹⁴ H. OSTERWALDER, 'An Equable Achievement: Seamus Heaney's *The Spirit Level*', cit. p. 33.

simpatizzare con le sofferenze della ragazza: “No such thing / As innocent / Bystanding.”¹⁹⁵ Quegli spettatori, che pure capiscono che Agamennone è un tiranno opportunisto e crudele e conoscono la gravissima colpa di cui si è macchiato sacrificando la propria figlia (“Old King Cock- / of-the-Walk / Was back, // King Kill- / the-Child- / and-Take- / What-Comes”), non riescono a condannarlo per aver stuprato Cassandra, la cui sola scomoda presenza testimonia la connivenza della comunità. Nessuna dignità resta, dunque, alla principessa veggente, “Little rent / Cunt of their guilt”: la profezia che ella pronuncia con voce tremante prima di entrare in quella stanza dove riceverà la morte,¹⁹⁶ scatena l’ira degli astanti che provano l’oscuro e folle impulso “to do it to her // There and then” per costringerla al silenzio, per sopprimere definitivamente la sua individualità. Così, Heaney riduce la lunga profezia di Cassandra alla sola parte conclusiva, una constatazione sulla vacuità della vita degli uomini e sul loro tragico destino:

O vicende dei mortali: quando sono felici, si possono paragonare a un’ombra, e se sono sfortunate una spugna bagnata con un colpo cancella il disegno. E questa sorte io compiangio ancor più di quella.
(*Agamennone*, vv. 1326-1330)

‘A wipe
Of the sponge,
That’s it.

The shadow-hinge
Swings unpredict-
ably and the light’s

Blacked out.’¹⁹⁷

La terzina conclusiva è troncata, mettendo in atto nei versi mancanti, come rileva Helen Vendler, la stessa morte di Cassandra.¹⁹⁸

La terza sezione, ‘His Dawn Vision’, continua sulla falsariga della prima, sottolineando ulteriormente l’isolamento della sentinella e il suo distacco emotivo da quegli Argivi che si beano della vittoria ottenuta in guerra. Ciò che la sentinella sa, la

¹⁹⁵ S. HEANEY, ‘Mycenae Lookout’, cit., p. 30.

¹⁹⁶ “In she went / To the kinfe, / To the killer wife, // To the net over / Her and her slaver, / The Troy reaver”; *ibid.*, pp. 32-33.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 33.

¹⁹⁸ H. VENDLER, ‘Seamus Heaney and the *Oresteia*: ‘Mycenae Lookout’ and the Usefulness of Tradition’, cit., p. 192.

sua rabbia e il suo disappunto, restano celati a livello pre-verbale, non possono essere “tradotti”, espressi e articolati in maniera convenzionale (“No element that should have carried weight / Out of the grievous distance would translate / Our war stalled in the pre-articulate”).¹⁹⁹ La visione mattutina della sentinella è la visione di un futuro di morte, significativamente collegato al destino dei superstiti troiani della guerra — i discendenti di Enea — piuttosto che a quello del casato degli Atridi:

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.²⁰⁰

Altri spettatori contemplano passivamente un altro omicidio, un ulteriore atto sanguinoso che pone fine a un altro conflitto fratricida, quello tra Romolo e Remo circa i confini di Roma, “a hilly, ominous place.”

‘The Nights’ presenta la sentinella come involontario destinatario delle confidenze a sfondo sessuale di Clitennestra e Egisto, spinti da un’incontrollabile pulsione a parlare (“They both needed to talk, / Pretending what they needed / Was my advice”).²⁰¹ Le confessioni degli amanti non fanno che peggiorare lo stato d’animo della sentinella che sente la sua volontà vacillare sempre di più e avverte maggiormente il desiderio di rivelare al re l’adulterio della moglie (“The king should have been told, / But who was there to tell him / if not myself?”).²⁰² Eppure, la lingua deve di nuovo essere “governata” e l’immagine del bue ritorna a sottolineare il peso eccessivo che l’uomo si trova a dover portare; non è un caso, dunque, che la sentinella si paragoni ad Atlante:

The ox’s tons of dumb

¹⁹⁹ S. HEANEY, ‘Mycenae Lookout’, cit., p. 33. Corcoran rintraccia nel “refusal of translation” il cuore del componimento. Se fosse possibile, la traduzione permetterebbe alla sentinella (e allo stesso poeta) di liberarsi dal peso del passato: “Translation here would be ‘free’ in yet another sense: it would release the present from the heaviness of the past, disturb the tenacity of fixed position. The inability to translate freely in this sense results in stagnation; and the verse form, with its heavily insistent triple rhyme, is the imitation of stasis, the weariness of not moving forward”; N. CORCORAN, *The Poetry of Seamus Heaney*, cit., p. 202.

²⁰⁰ S. HEANEY, ‘Mycenae Lookout’, cit., p. 34.

²⁰¹ *Ibid.*

²⁰² *Ibid.*

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.²⁰³

Patrono delle sentinelle perché costretto a stare sempre sveglio e all'erta per portare avanti il suo lavoro, Atlante deve sottostare al giogo cui Zeus lo ha condannato; egli regge in silenzio la volta celeste, quel "loft-floor", come è descritto nella strofa seguente, su cui gli Olimpici consumano i loro amori. Per questa funzione di silenzioso testimone degli amplessi altrui, la sentinella ardisce a spingere più oltre il paragone con Atlante, immaginandosi trasformato in pietra e reso eterno con il Titano come "Aphrodite's Pillars."

L'intensificarsi di immagini sessuali e sensuali raggiunge il culmine nel momento in cui la sentinella riconosce un'affinità tra il desiderio sessuale e l'impulso alla violenza e alla guerra, poiché entrambi mostrano il lato oscuro dell'uomo. L'immagine che il poeta usa è sconvolgente:

When the captains in the horse
Felt Helen's hand caress
Its wooden boards and belly
They nearly rode each other.²⁰⁴

Così forte è il fascino di Elena che persino il solo tocco della sua mano sulle assi del cavallo di legno è capace di eccitare gli eroi che sono in agguato dentro di esso. Da questa commistione di furore guerriero e desiderio sessuale nasce quella guerra che rende folli gli uomini.²⁰⁵ La pace cui la sentinella fa riferimento alla fine della sezione è definita semplicemente come il risultato di "a rope-net and a blood bath", la conseguenza, cioè, dell'assassinio di Agamennone. Il poeta sembra dare un giudizio disincantato sul processo di pace in Irlanda del Nord: come la guerra di Troia e l'uccisione di Agamennone, la tregua indetta nel 1994, dopo decenni di spargimento di

²⁰³ *Ibid.*, p. 35.

²⁰⁴ *Ibid.*

²⁰⁵ "The war put all men mad, / Horned, horsed or roof-posted, / The boasting and the bested"; *ibid.*, p. 36.

sangue e di spreco di vite umane, non risolve il conflitto, né offre una vera soluzione alla divisione interna dell'Ulster.

La sentinella, e con essa il poeta, non possono accettare una simile visione cinica della pace. Nell'ultima sezione, 'His Reverie of Water', pertanto, il poeta cercherà immagini rassicuranti per restaurare quell'equilibrio morale che Eschilo saprà ritrovare nell'ultimo dramma della trilogia, *Eumenidi*, laddove le Furie che seguono e ossessionano Oreste sono trasformate appunto nelle Eumenidi, "le benevole", gli agenti di pace. È importante, così, che il poeta fornisca un'alternativa al finale sanguinoso della vicenda di Agamennone facendo ricorso a immagini di acqua, quelle immagini che percorrono tutta la sua produzione poetica e alle quali egli è particolarmente affezionato:

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 and to be alone,

Stripped to the skin, blood-plastered, moaning
And rocking, splashing, dozing off,
Accommodated as if he were a stranger.²⁰⁶

Il bagno purificatore in cui si immerge l'eroe stremato dopo aver combattuto si contrappone in maniera amaramente ironica al bagno di sangue in cui Agamennone trova la morte. Questa soluzione tradizionale non sembra tuttavia quella più adatta ("it is not", afferma Helen Vendler, "what Heaney wants for Ireland"),²⁰⁷ poiché ciò implicherebbe che quei decenni di violenza possano essere spazzati via con un colpo di spugna, cosa che, in realtà, non può accadere.

Ben altra, dunque, è l'acqua in cui gli eroi del passato e i moderni guerrieri irlandesi devono immergersi. È a questo punto, pertanto, che Heaney trova l'immagine

²⁰⁶ *Ibid.*

²⁰⁷ H. VENDLER, 'Seamus Heaney and the *Oresteia*: 'Mycenae Lookout' and the Usefulness of Tradition', cit., p. 193.

atta a esprimere il suo pensiero, fondendo abilmente il mito greco con il ricordo autobiografico. Poeta e sentinella si fondono quasi nella rievocazione dell'immagine del pozzo, le cui proprietà curative possono ristabilire l'equilibrio e risanare il conflitto:

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

To the well itself
[...]

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.²⁰⁸

Il poeta rievoca il mito del pozzo d'acqua di mare che Poseidone fa apparire sull'Acropoli come dono agli Ateniesi in occasione della contesa con la dea Atena per avere il dominio sulla città.²⁰⁹ La scala che conduce al pozzo diventa il luogo in cui l'equilibrio può essere ristabilito: è sulla scala che il passato e il futuro si incontrano e che le differenze sfumano fino ad annullarsi, poiché entrambe le parti, assediati e invasori, si ritrovano accomunati dall'essere "Greek [...] all the one / Bare foot extended, searching."

Nella conclusione del poemetto la dimensione mitica lascia il posto a quella umana e il poeta smette la maschera della sentinella rievocando altri soldati impegnati nello scavare altri pozzi in territorio irlandese, a Mossbawn:

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,

²⁰⁸ S. HEANEY, 'Mycenae Lookout', cit., p. 37.

²⁰⁹ Cfr. R. GRAVES, *I miti greci* [*Greek Myths*, 1955], Milano, Longanesi, 1983, p. 50.

Finders, keepers, seers of fresh water
In the bountiful round mouths of iron pump
And gushing taps.²¹⁰

Nell'ordinarietà della dimensione umana dell'esperienza l'atmosfera che permea il componimento appare, per così dire, rovesciata: le notti insonni della sentinella sono sostituite da "broad daylight"; i guerrieri di Agamennone, rumorosi ed eccitati per la battaglia, diventano più miti soldati smobilitati (i componenti dello IRA irregolare che abbandonano le armi dopo la tregua del 1994), impegnati in un lavoro socialmente utile; e ancora, Cassandra, portatrice di terribili profezie funeste, cede il passo a veggenti di ben altro tipo, "seers of fresh water." La purificazione può attuarsi attraverso una nuova abluzione nelle fresche acque del pozzo che laveranno via dai corpi dei soldati la sporcizia di un lungo giorno di lavoro, non il sangue raggrumato dopo una terribile battaglia. Come in *The Cure at Troy*, Heaney pone l'accento sulla "cura" e sulla speranza che solo la fede nella cura può generare; il poeta sembra dunque implicare che raggiungere la pace sia davvero possibile, persino in una terra dilaniata dalle guerre intestine, il cui futuro è sempre e costantemente oscurato dallo spettro del passato. Attraverso la poesia, Heaney riesce dunque a sedare la rabbia repressa che lo aveva spinto a rivolgersi a Eschilo per esprimere tutto il suo sdegno circa l'inutile spreco di vite umane in anni di lotte fratricide. Le Erinni sono finalmente placate.

III.3 Ritorno a Sofocle: Antigone a Tebe

Negli anni '90, dunque, Heaney si rivolge a Sofocle ed Eschilo ricercando in essi immagini adatte ad esprimere il proprio disagio di intellettuale cattolico nord-irlandese costretto all'"esilio" nella Repubblica, il disappunto nei confronti della politica contemporanea e, ancor più, la propria rabbia riguardo i risultati ottenuti dal lungo processo di pace. Quando ritorna ai grandi tragici greci nel 2004, tuttavia, egli non avverte più il bisogno pressante di filtrare attraverso di essi la propria esperienza personale; una volta placate le sue Furie, egli sente la necessità di avvicinarsi alle grandi tragedie con mente quanto più possibile libera da pregiudizi, valutandole in

²¹⁰ S. HEANEY, 'Mycenae Lookout', cit., p. 37

primo luogo come opere d'arte, più ancora che come strumenti di critica sociale. Sintomatica di questo cambiamento è la ridefinizione delle proprie idee circa la traduzione, prediletto strumento conoscitivo.

In un'intervista con Dennis O'Driscoll, Heaney ammette di aver cominciato a tradurre per lavoro, con l'intento di occupare il tempo libero dopo l'abbandono dell'insegnamento. Con il passare degli anni, tuttavia, tradurre è diventato per lui qualcosa di più di un modo per sbarcare il lunario; egli ammette di amare particolarmente la traduzione poiché "it's a form of writing by proxy. You get the high of finishing something but you don't have to start it."²¹¹ La traduzione, dunque, libera il poeta dall'ansia della pagina bianca, lasciandogli la soddisfazione di vedere il lavoro crescere (e terminare) sotto i suoi occhi, come se fosse una sua opera. Altrove, il poeta si mostra estremamente consapevole del pericolo in cui si può incorrere cedendo alla tentazione di contaminare il testo originale con la propria voce, tentazione inevitabile in gioventù, cui si riesce a sfuggire solo con la maturità: "I suppose it is inevitable that people speak in their own voice in translation. But the older I get the more obedient I tend to become."²¹² Maggiore aderenza al testo da tradurre, dunque, e maggiore rispetto per i temi trattati e per l'atmosfera generale dell'originale. È con questo rinnovato spirito che Heaney intraprende la traduzione dell'*Antigone* di Sofocle (messa in scena con il titolo *The Burial at Thebes* allo Abbey Theatre nel 2004), avvalendosi del supporto della versione di Richard Claverhouse Jebb per la 'Loeb Classical Library'.

Come già aveva fatto per la versione di *Filottete*, Heaney sceglie per la sua Antigone un titolo emblematico, evocativo fin dall'inizio di quello che è il nodo centrale della tragedia. L'idea di concentrarsi sul rito dell'inumazione nasce indubbiamente dalla necessità di porre in risalto la causa scatenante dell'intera vicenda, la ribellione di Antigone agli ordini di Creonte, che nega una giusta sepoltura al fratello di lei Polinice, schieratosi in battaglia con i Greci contro la sua stessa città. Nel momento in cui inizia a tradurre il testo di Sofocle, Heaney si ritrova però a pensare a un'altra cerimonia funebre e nella sua mente il mito si fonde con la realtà locale

²¹¹ 'Readings & Conversations: Seamus Heaney with Dennis O'Driscoll', Radio program, Lannan Foundation, 1 October 2003, in www.lannan.org/docs/seamus-heaney-031001-trans-conv.pdf.

²¹² S. HEANEY, 'Sounding Lines. The Art of Translating Poetry', cit., p. 14.

irlandese. Il poeta non può fare a meno di ricordare un avvenimento del maggio 1981, quando tutto l'Ulster segue con lo sguardo un corteo funebre percorrere Toomebridge; i partecipanti, ricorda Heaney, "had come to Toome to observe a custom and to attend that part of the funeral rite known as 'the removal of the remains'." Non si tratta, tuttavia, di un evento comune come si potrebbe pensare:

before the remains of the deceased could be removed that evening from Toome, they had first to be removed from a prison some thirty or forty miles away. And for that first leg of the journey the security forces deemed it necessary to take charge and to treat the body effectively as state property. The living man had, after all, been in state custody as a terrorist and a murderer, a criminal lodged in Her Majesty's Prison at the Maze, better known in Northern-Ireland as the H Blocks. He was a notorious figure in the eyes of Margaret Thatcher's government, but during the months of April and May 1981 he was the focus of the eyes of the world's media.²¹³

La salma contesa dalle autorità inglesi e dal popolo irlandese è quella di Francis Hughes, uno dei militanti dello IRA vittima dello sciopero della fame,²¹⁴ che Heaney conosceva fin dall'infanzia. Il possesso del corpo diventa un'importante metafora per indicare ciò che il poeta definisce, citando Hegel, il conflitto fra "the daylight gods of free and self-conscious, social, and political life" e "the Instinctive Powers of Feeling, Love and Kinship",²¹⁵ rappresentati nella tragedia di Sofocle da Creonte e Antigone rispettivamente.

Heaney, pertanto, legge la protesta dei civili contro i soldati inglesi a Toome e la stessa vicenda di Antigone in termini di rispetto del *dúchas*, il patrimonio di valori della comunità:

Antigone [...] is surely in thrall to patrimony, connection, affinity and attachment due to descent, to longstanding, to inherited instinct and natural tendency, and for her all these things have been elevated to a kind of ideal of the spirit, an enduring value. If we wanted, what's more, to find a confrontation that paralleled the confrontation between her and king Creon we could hardly do better than the incident on the street in Toomebridge.²¹⁶

²¹³ S. HEANEY, 'Title Deeds: Translating a Classic', *Proceedings of the Manerican Philosophical Society*, 148: 4, December 2004, pp. 411-426, p. 411.

²¹⁴ Cfr. *supra*, p. 61, n. 9. È interessante notare il giudizio di Heaney sull'atteggiamento dei suoi connazionali nei confronti della protesta dei detenuti, un atteggiamento, del resto, che lo stesso poeta assume: simpatizzare con i detenuti avrebbe significato essere conniventi con i metodi violenti dello IRA, "so many people hesitated. But in their hesitation they were painfully aware that they were giving silent assent to the intransigence and overbearing of Margaret Thatcher"; *ibid.*, p. 412.

²¹⁵ *Ibid.*, pp. 413-414.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 413.

Antigone, dunque, rappresenta un perfetto strumento attraverso il quale dipingere una fase così delicata dello scontro politico anglo-irlandese. Heaney, tuttavia, riesce a sfuggire alla tentazione di collegare il dramma all'ideologia e renderlo pretesto per accendere un dibattito politico;²¹⁷ allo stesso modo, la sua versione è più di “a conditioned response to a venerable work of antiquity, more than a reverential bow to the cultural authority of the Western canon”,²¹⁸ in quanto il poeta si sente libero di giocare con il linguaggio, colorandolo di tinte irlandesi (sebbene in maniera meno marcata che non in *The Cure at Troy*), rendendolo musicale e versatile, adattabile alle inflessioni della voce, con l'intento di creare una versione da rappresentare ancor più che da leggere silenziosamente. Così, ad esempio, Heaney rende il dialogo in apertura del dramma tra Antigone e Ismene più veloce, concitato, a sottolineare fin dall'inizio l'urgenza e la gravità del gesto che l'eroina ha deciso di compiere, l'ansia e il panico che sconvolgono le due giovani. Il poeta fa sì che Ismene interrompa più volte la sorella con brevi domande incalzanti (“How so? What do you mean? [...] What is it? You have me scared. [...] What do you mean, a test?”),²¹⁹ spezzando il ritmo fluido dell'originale.

²¹⁷ Heaney osserva che il dramma avrebbe potuto fornire gli strumenti adatti per rispondere alla situazione politica mondiale post-11 settembre, nel momento in cui “President Bush and his secretary of defence were forcing not only their own electorate but the nations of the world into an either/or situation with regard to the tyrant of Baghdad.” Sarebbe stato facile proporre una versione del dramma di Sofocle in cui Creonte “would have been a cipher for President Bush”, ma ciò sarebbe stato riduttivo sia per l'arte di Sofocle che per l'impegno della Casa Bianca nell'adoperarsi per la sicurezza nazionale (*ibid.*, pp. 421-422). Scrivendo per *The Guardian*, il poeta ritorna sul paragone Creonte-Bush: “Early in 2003 we were watching a leader, a Creon figure if ever there was one: a law and order bossman trying to boss the nations of the world into uncritical agreement with his edicts in much the same way as Creon tries to boss the Chorus of compliant Thebans into conformity with his. With the White House and the Pentagon in cahoots, determined to bring the rest of us into line over Iraq, the passion and protest of an Antigone were all of a sudden as vital as oxygen masks” (S. HEANEY, ‘Search for the Soul of Antigone’, *The Guardian*, 2 November 2005, in <http://arts.guardian.co.uk/features/story/0,,1606417.00.html>). Heaney resiste, quindi, anche alla tentazione di attualizzare la tragedia e di esporre attraverso la resistenza di Antigone una più ampia protesta di una parte del mondo al “tiranno” Bush. Il poeta si riferisce qui alla prima battuta di Creonte nella quale egli sostiene di aver promulgato le sue leggi solo per il bene della città, per rendere le istituzioni più forti; il re di Tebe è assolutamente fermo nelle sue convinzioni: “Mai da me saranno preferiti ai giusti i tristi; chi alla città sarà benigno, morto o vivo eguali onori avrà da me” (*Antigone*, p. 28). Tutti i riferimenti al testo sono tratti da SOFOCLE, *Tutte le tragedie*, op. cit., pp. 17-58.

²¹⁸ S. HEANEY, ‘Title Deeds: Translating a Classic’, cit., p. 419.

²¹⁹ S. HEANEY, *The Burial at Thebes*, London, Faber & Faber, 2004, pp. 1-3.

Se si fa eccezione per il solo ricordo che dà origine al titolo, dunque, nessun altro riferimento a questioni irlandesi può essere rintracciato in *The Burial at Thebes*.²²⁰ Heaney si distingue dai suoi contemporanei, impegnati a rendere il dramma simbolo della resistenza irlandese all'autorità inglese,²²¹ e si concentra sull'integrità morale dell'eroina, sul suo amore per il fratello e sull'obbedienza che ella sente di dovere alla propria famiglia e alla tradizione, più ancora che alle leggi della città. È a questa lealtà verso la famiglia che ella fa appello cercando di convincere Ismene ad appoggiare la decisione di onorare Polinice con una giusta (seppure illegale) sepoltura:

ANTIGONE [...]
 I say
 It's a test you're facing,
 Whether you are who you are,
 And true to all you belong to,
 Or whether —
 [...]
 His body... Help me to lift
 And lay your brother's body.

ISMENE

²²⁰ Eugene O'Brien vede in *The Burial at Thebes* un chiaro sottotesto irlandese; indubbiamente forte delle osservazioni generali dello stesso Heaney sulla scelta del titolo per la sua versione, O'Brien rintraccia nel corpo conteso di Polinice, martire o traditore della patria, "a potent trope in nationalist rhetoric in an Irish as well as classical context. The images of dead martyrs or traitors are the motive forces behind so many of the commemorative parades, processions and demonstrations that have caused such tension, bloodshed and death throughout the history of Northern Ireland. The honouring of one's own glorious dead and the dishonouring of those who broke the code of the tribe is a vital signifier in nationalist and unionist rhetorical structures. [...] In this text, as in *The Cure at Troy*, there is an almost allegorical level of connection between classical Greece and contemporary Northern Ireland." Il critico, pertanto, sostiene che l'immagine delle donne che reclamano di avere giustizia per il cadavere di un fratello ha una particolare risonanza nell'Irlanda contemporanea; egli riporta, dunque, un fatto di cronaca accaduto a Belfast il 30 gennaio 2005, quando le sorelle di Robert McCartney, assassinato fuori da un pub da membri dello Sinn Féin e dello IRA irregolare, iniziano una protesta contro i metodi usati dal governo nel condurre le indagini. L'evento, secondo O'Brien, rivela una spiccata affinità con quanto è descritto in *The Burial at Thebes*, poiché "[t]he public sphere which is deemed to be not a woman's place is both ancient Thebes and contemporary Belfast" (E. O'BRIEN, *Seamus Heaney: Creating Irelands of the Mind*, cit., pp. 128, 132-133). Indubbiamente O'Brien è nel giusto nel rintracciare una somiglianza tra la posizione di Antigone e quella in cui si trovano le sorelle di McCartney, tuttavia non concordo con la lettura complessiva del dramma di Heaney che il critico offre; se, come egli spiega, "to see these translations as locked in the symbolic order of the ancient classical world is to miss the subtext that is at work here", voler rintracciare a tutti i costi un sottotesto irlandese in *The Burial at Thebes*, come egli fa, significa non riuscire a riconoscere né lo scopo di Heaney, né il valore della sua traduzione come opera d'arte in sé, del tutto svincolata dall'ideologia politica.

²²¹ Si veda, al proposito, l'interessante studio di Kelly Younger, che sottolinea la frequenza con cui traduzioni del dramma di Sofocle appaiono sulle scene irlandesi a partire dagli anni '80; il critico rintraccia in queste versioni l'espressione del fallimento dell'Irlanda di "de-colonizzarsi", liberandosi del "padre" inglese. K. YOUNGER, 'Irish Antigones: Burying the Colonial Symptom', cit., pp. 151-153. Cfr. anche *supra*, p. 61, n. 8.

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?²²²

La superiorità del legame di sangue e di affetto è enfatizzata nelle parole dell'Antigone di Heaney ancor più che nell'originale ("sister, sister, brother");²²³ e a questo legame Antigone si aggrappa anche quando Ismene rifiuta categoricamente di aiutarla per paura delle conseguenze disastrose che la disobbedienza alle leggi terrene potrebbe comportare.²²⁴

Antigone, dunque, sfida le leggi terrene ("You and the laws of the land!", replica stizzita a Ismene),²²⁵ compie i riti funebri tradizionali nonostante il veto di Creonte. La sua disobbedienza è tuttavia un gesto prima di tutto "anthropological" (come lo definisce Heaney),²²⁶ forse più ancora che politico; così ella si rivolge a Creonte:

I disobeyed because the law was not
The law of Zeus nor the law ordained
By Justice, Justice dwelling deep
Among the gods of the dead. What they decree
Is immemorial and binding for us all.
The proclamation had your force behind it
But it was a mortal force, and I, also a mortal,
I chose to disregard it. I abide
By statutes utter and immutable —
Unwritten, original, god-given laws.²²⁷

²²² S. HEANEY, *The Burial at Thebes*, cit., pp. 3-4.

²²³ Cfr. SOFOCLE, *Antigone*, p. 24: "ISMENE: 'E tu vuoi seppellirlo? Un interdetto?' ANTIGONE: 'Nostro fratello, tu lo voglia o no: certo non si dirà che l'ho tradito'."

²²⁴ "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"; S. HEANEY, *The Burial at Thebes*, cit., p. 5.

²²⁵ *Ibid.*

²²⁶ S. HEANEY, 'Title Deeds: Translating a Classic', cit., p. 422.

²²⁷ S. HEANEY, *The Burial at Thebes*, cit., pp. 20-21.

concludendo la battuta proprio con quella Giustizia cui l'eroina si era appellata fin dall'inizio:

Mia terra di Tebe, avita città,
indígeti dèi,
oramai mi trascinano, è l'ora.
Guardate, signori di Tebe, son io,
la sola superstite figlia di re
che soffro, e vedete che cosa e da chi,
perché fui religiosa, pietosa.
(*Antigone*, p. 47)

Now gods of Thebes, look down.
Through my native streets and fields
I'm being marched away.
And never, you men of Thebes,
Forget what you saw today:
Oedipus's daughter,
The last of his royal house
Condemned. And condemned for what?
For practising devotion,
For a reverence that was right.²³⁰

Antigone is led out. Coerente fino alla fine, l'Antigone di Heaney lascia la scena come una vera eroina greca dovrebbe fare. Se, come sostiene Fintan O'Toole, "there is not and never has been a pure, universal text of Antigone divorced from contemporary politics",²³¹ *The Burial at Thebes* sembra smentire tale affermazione: Heaney riesce a non cadere nella tentazione di piegare il dramma alla politica e all'ideologia, facendo di esso un'ennesima allegoria della condizione nord-irlandese. Concentrandosi fin dal titolo sul tema centrale dell'inumazione, Heaney intende ricordare al pubblico "our final destiny as members of the species":

["burial"] also reminds us, however subliminally, of the solemnity of death, the sacredness of life and the need to allow in every case the essential dignity of the human creature. Wherever you come from, whatever flag is draped on the coffins of your dead, the word "burial" carries with it something of your *dúchas*.²³²

²³⁰ *Ibid.*, p. 41.

²³¹ F. O'Toole, 'Struggling with the Greeks' (*The Sunday Tribune*, 4 May 1986), cit. in K. YOUNGER, 'Irish Antigones: Burying the Colonial Symptom', cit., p. 158.

²³² S. HEANEY, 'Title Deeds: Translating a Classic', cit., p. 426.

In qualsiasi epoca e in qualsiasi luogo, quegli “Instinctive Powers of Feeling, Love and Kinship” persistono, pronti a ispirare chiunque voglia opporsi all’autorità in nome della Giustizia.

CAPITOLO IV

Seamus Heaney e i classici latini: Virgilio

Another Troy must rise and set, /
Another lineage feed the crow, /
Another Argo's pointed prow / Drive
to a flashier bauble yet. / The Roman
Empire stood appalled: / It dropped the
reins of peace and war / When that
fierce virgin and her star / Out of the
fabulous darkness called.

(W. B. YEATS, 'Two Songs from a
Play')

IV.1 *La poesia dei luoghi e la tradizione dell'ecloga*

L'incontro con la poesia di Publio Virgilio Marone (70-19 a. C.) avviene molto presto per Heaney, già negli anni '50, quando il poeta è studente a St. Columb. In un colloquio con Robert Hass, Heaney ricorda i metodi di insegnamento "obliqui" di un suo professore ("a wonderful teacher") il quale, introducendo gli allievi allo studio del libro IX dell'*Eneide*, instilla in loro, nello stesso tempo, una forte curiosità per il resto dell'opera, in particolare per il libro VI, quello in cui il poeta latino descrive la discesa di Enea agli Inferi.²³³ Fin da questi primi anni, l'opera epica virgiliana si impone nell'immaginario di Heaney divenendo fonte costante di richiami intertestuali; tuttavia, altrettanto rilevanti per il poeta irlandese sono le composizioni pastorali di Virgilio raccolte nelle *Bucoliche* e nelle *Georgiche*.

Nel 1987, Heaney confessa a Henry Hart di avere una conoscenza del tutto sommaria della poesia pastorale classica e di aver letto Teocrito, l'iniziatore greco del genere, solo molto tardi e per pura curiosità:

I think I read Vergil's pastoral poems, desultorily, half-reading, getting a sniff at the atmosphere and a feel for the shapes and procedures, in a Penguin translation, early on. Maybe when I was a sixth former, maybe as

²³³ S. HEANEY, 'Sounding Lines. The Art of Translating Poetry', with Robert Hass, 'The Doreen B. Townsend Center for the Humanities Occasional Papers Series, 20', Berkeley (Cal.), Hunza Graphics, 2000, p. 16.

an undergraduate. Theocritus, no. Not until much later, and then without passion, though with satiated delighted curiosity.²³⁴

Di fatto, se nel 1987 Heaney dichiara ancora la sua “ignoranza” circa la pastorale classica, è indubbio che negli anni seguenti egli abbia affinato la sua conoscenza attraverso una lettura più attenta e interessata dell’opera di Virgilio. Ciò è attestato dall’intensificarsi di riferimenti intertestuali alla poesia pastorale del poeta latino, che diventano sempre più frequenti dalla pubblicazione di *Seeing Things* (1991), fino a raggiungere espressione completa in *Electric Light* (2001), penultima raccolta del poeta, nella quale Virgilio si erge a vero nume tutelare. Quell’atmosfera, quelle “shapes and procedures” della pastorale virgiliana di cui il poeta ha semplicemente avuto sentore in gioventù, acquistano una maggiore funzionalità nelle poesie più mature nel momento in cui Heaney fa suoi sia gli aspetti formali della poesia di Virgilio (attraverso versioni, traduzioni e adattamenti), sia le tematiche che sottendono tale poesia. Non è un caso, quindi, che Heaney mostri grande interesse per il tema doloroso dell’espropriazione trattato da Virgilio nella prima e nella nona ecloga. Heaney trova in Virgilio uno spirito affine; le preoccupazioni che dilanano il poeta latino — la terra, la perdita dei propri possedimenti, la necessità di alleviare il dolore dell’espropriazione e di esaltare la natura attraverso la poesia — sono le stesse che animano il poeta irlandese, seppure in maniera diversa.

In Virgilio, sostiene Meg Tyler,

Heaney clearly finds solace. The *Eclogues* provide Heaney with a time, a place, and even a language distant from present realities. This distance affords him perspective. He employs elements of the pastoral tradition to locate calm amid turmoil.²³⁵

Il poeta coglie in Virgilio quel senso di comunità e di continuità con il passato che egli stesso si sforza di raggiungere. Allo stesso modo, afferma ancora Tyler, nelle pastorali di Heaney è visibile quel “vespertinal mixture” di tristezza e tranquillità che Virgilio usa per superare la dissonanza tra la perfezione idilliaca dell’ambiente rurale e la sofferenza

²³⁴ Lettera del poeta a Henry Hart datata 4 giugno 1987, cit. in H. HART, *Seamus Heaney: Poet of Contrary Progressions*, New York, Syracuse University Press, 1992, p. 10.

²³⁵ M. TYLER, *A Singing Contest. Conventions of Sound in the Poetry of Seamus Heaney*, London and New York, Routledge, 2005, p. 31.

degli uomini che lo popolano.²³⁶ Tyler è sicuramente nel giusto nel rintracciare nella coesione sociale del mondo pastorale espressa nelle ecloghe del poeta latino uno dei fattori di maggior interesse per Heaney. Tuttavia, il poeta irlandese non sempre riesce a trovare nell'opera di Virgilio la consolazione di cui Tyler parla, talmente forte è la consapevolezza di quel senso di divisione religiosa, politica e linguistica che mina dall'interno l'armonia del mondo rurale e della comunità irlandese in senso più ampio. Trovare consolazione nell'idillio virgiliano implicherebbe mettere una distanza emotiva fra sé e il mondo reale: sebbene sia chiaro come Heaney costruisca nelle sue poesie delle "Irelands of the mind" sempre diverse, altrettanto chiara è la sua predisposizione a cercare un contatto con la realtà per conciliarla con la propria visione interiore.

Heaney fa sua l'affermazione di Virgilio espressa nel secondo libro delle *Georgiche*:

Felix, qui potet rerum cognoscere causas
 atque metus omnis et inexorabile fatum
 subiecit pedibus strepitumque Acherontis avari.
 Fortunatus et ille deos qui novit agrestis
 Panaque Silvanumque senem Nymphasque sorores.

[Felice chi poté conoscere la causa delle cose,
 e calpestò sotto i suoi piedi tutti i terrori
 e l'inesorabile fato e lo strepito dell'avidò Acheronte!
 Fortunato anche quegli che conobbe gli dèi agresti,
 e Pan e l'annoso Silvano e le Ninfe sorelle!]²³⁷

Virgilio mutua dalla poesia neoterica il senso della vita come vero valore dell'arte. Così, l'esperienza reale della vita, la conoscenza della causa prima delle cose (la conoscenza, cioè, degli aspetti pratici della vita contadina), procede di pari passo con l'altra fondamentale conoscenza dei segreti del mondo naturale, degli "dèi" che ne regolano il corso e degli uomini che cercano di piegarlo alle loro esigenze.

²³⁶ Cfr. *ibid.*, pp. 36-49. Tyler concentra la sua analisi in particolar modo sulla sequenza 'Glanmore Sonnets' (*Field Work*, London, Faber & Faber, 1979), rintracciando nella costruzione dei versi un esempio di scrittura bustrofedonica, che riproduce sia il movimento dell'aratro sui campi ("Vowels ploughed into other, opened ground / Each verse returning like the plough turned round", p. 29), sia il ripetersi ciclico delle stagioni e delle attività del contadino. Il "vespertinal mixture" si ritrova, sostiene Tyler, nell'organizzazione della sequenza, che, come le ecloghe virgiliane, tenta di ritrovare l'armonia in una realtà dominata da forze conflittuali.

²³⁷ VIRGILIO, *Georgiche* II, vv. 490-494. Tutti i riferimenti al testo sono tratti da VIRGILIO, *Georgiche*, a c. di Luca Canali, Milano, BUR, [1983] 2004.

Così, nella produzione poetica di Heaney che rientra nel genere pastorale si manifesta quello che Terry Gifford definisce il “secondo tipo” di pastorale.²³⁸ È una poesia che esprime l’esperienza personale del poeta, il suo attaccamento all’ambiente rurale nord-irlandese e ai luoghi dell’infanzia passata nella Contea di Derry, la fascinazione per i paesaggi campestri della Contea di Wicklow, nella Repubblica, dove il poeta si trasferisce con la famiglia nel 1972, nel tentativo di sfuggire al conflitto che dilania l’Irlanda del Nord e dedicarsi completamente alla carriera letteraria.

La poesia pastorale di Heaney celebra il paesaggio naturale persino negli aspetti più biechi, come in ‘Death of a Naturalist’, componimento dominato da immagini di corruzione e di marcescenza (“All year the flax-dam festered in the heart / Of the town land”), da suoni minacciosi mai uditi prima, che rendono il paesaggio orribile e la natura una forza vendicativa che reclama le sue vittime (“The great slime kings / Were gathered there for a vengeance, and I knew / That if I dipped my hand the spawn would clutch it”).²³⁹ Allo stesso modo, questa poesia celebra i personaggi che in quel paesaggio si muovono, esseri umani veri (“A people hungering from birth, / grubbing, like plants, in the earth”)²⁴⁰ che di quel luogo diventano “divinità”.

Benché tese alla celebrazione del mondo contadino, pertanto, le pastorali di Heaney raramente mostrano quell’opposizione quasi manichea tra campagna e città che è tipica della pastorale classica, né si pongono come pura evasione da una realtà difficile da affrontare. Scrittore fin troppo sensibile alla pressione del mondo esterno per rimanere indifferente, Heaney non si arrende alla “violence from without”, per dirla con Wallace Stevens, e nel contempo non soccombe all’impulso di chiudere le porte alla realtà e rifugiarsi nel suo mondo interiore. Esattamente come nelle ecloghe virgiliane, la cui atmosfera è molto spesso turbata dagli echi della Storia, la realtà irrompe

²³⁸ Nello studio introduttivo *Pastoral*, Gifford dà tre definizioni del termine “pastorale”. La prima indica la pastorale come “historical form”, come genere letterario dalla lunga tradizione, che offre descrizioni idealizzate della vita di campagna atte a fornire una sorta di rifugio intellettualistico per il pubblico urbano. La seconda definizione riguarda i contenuti di un tipo di letteratura che descrive la campagna mettendola in contrasto con la città; in questo caso, la pastorale “is usually associated with a celebratory attitude towards what it describes, however superficially bleak it might appear to be.” Infine, la terza accezione concepisce il termine in senso dispregiativo: l’aggettivo “pastorale” è usato per criticare la visione semplicistica e idealizzata di una condizione sociale — quella contadina — che ha poco a che fare con la realtà dei fatti; T. GIFFORD, *Pastoral*, London and New York, Routledge, 1999; si vedano in particolare le pp. 1-12.

²³⁹ S. HEANEY, ‘Death of a Naturalist’, *Death of a Naturalist*, London, Faber & Faber, 1966, pp. 3-4.

²⁴⁰ S. HEANEY, ‘At a Potato Digging’, *ibid.*, pp. 18-20.

nell'idillio e le immagini naturali fungono da fondamenta sulle quali il poeta costruisce la propria riflessione sui temi della politica e dell'appartenenza alla comunità e sul proprio ruolo di scrittore.

In Heaney, la convenzione classica virgiliana — la poesia delle *Bucoliche*, che nasce dal desiderio di ritirarsi in un'Arcadia ideale e cantare le sofferenze dei contadini espropriati, e quella delle *Georgiche*, che canta la fatica umana — si unisce all'antica tradizione irlandese del *dinnseanchas*, “the lore of the high places.”²⁴¹ Le poesie topografiche irlandesi, spesso inserite in narrazioni di storie e vicende locali, o nel contesto mitico dei racconti del ciclo di Finn e Cuchulain, celebrano il mondo naturale e costruiscono intorno ai siti più importanti del paese delle leggende atte a sottolineare l'antichità del luogo, oltre che a esaltarne la bellezza. Nel paesaggio, la Storia si stratifica:²⁴² glorificare il luogo significa ripercorrere la storia di un popolo e di una cultura, ma implica anche che si prenda coscienza in maniera dolorosa sia del cambiamento cui il luogo è sottoposto nel corso dei secoli, sia della progressiva scomparsa dell'intera cultura autoctona. Il *dinnseanchas*, cioè, acuisce quel senso di nostalgia per un mondo semplice, non ancora minacciato dalla violenza della Storia, presente anche nella pastorale di Virgilio.²⁴³

Heaney mutua, pertanto, dal poeta latino e dalla tradizione irlandese sia quel senso del luogo come punto di aggregazione comunitaria, sia la consapevolezza della paradossale fragilità insita nella stessa comunità.

²⁴¹ Cfr. R. FLOWER, *The Irish Tradition*, Dublin, Lilliput Press, [1994] 2001, p. 1.

²⁴² Così, nel *dinnseanchas* metrico conosciuto come “Temair I”, l'anonimo compositore si interroga sull'origine del toponimo, ripercorrendo la storia delle conquiste del luogo: “Temair Breg, whence it is named? / Declare O sages! / When did it separate from the country-side? / When did Temair become Temair? // Was it under Partholan of the battles? / Or at the first conquest by Cesair? / Or under Nemed of the fresh valour? / Or under Cingal of the knocking knees? // Was it under Firbolgs of the boats? / Or from the line of the Lupracans? / Tell which conquest of these it was / From which the name Temair was set on Temair”; in <http://www.ucc.ie/celt/online/T106500A.html>

²⁴³ Cfr. O. FRAWLEY, *Irish Pastoral. Nostalgia and Twentieth-Century Irish Literature*, Dublin, Irish Academic Press, 2005. Frawley rileva nel “nostalgic mode” la caratteristica precipua della letteratura pastorale irlandese, poiché l'ambiente naturale si presenta come il sito privilegiato in cui esprimere l'anelito per un passato ormai irrecuperabile. Frawley sottolinea come la letteratura pastorale moderna abbia assimilato caratteristiche tipicamente post-coloniali; la nostalgia per la semplice vita contadina della pastorale classica è diventata, pertanto, una vera e propria “homesickness”: “Virgil and Theocritus's pastorals offered an idealization of a simple life in nature that implied a critique of their cultures; pastorals written under the rule of a colonial government about nature and landscape are necessarily different and contain [...] not only idealizations of culture lost under colonial rule, but also critiques of that rule itself. Colonial pastorals are quite literally about ‘homesickness’; the nostalgia contained in them is very real indeed” (pp. 4-5).

Il rapporto dialettico tra la tradizione della poesia del luogo irlandese e quella della pastorale classica virgiliana nella poesia di Heaney è stata analizzata solo in maniera sommaria dalla critica, che pure ha dedicato gran parte dei suoi sforzi all'analisi della poesia pastorale di Heaney. Spesso ci si è limitati a riconoscere i riferimenti intertestuali al *dinnseanchas* e a Virgilio, leggendo l'opera del poeta irlandese in relazione a una tradizione o a un'altra, cogliendo, tuttavia, solo raramente un nesso tra le due. Ancora più spesso è stata rilevata nella poesia di Heaney una sorta di reazione alle convenzioni della pastorale.

Così, nel suo attento studio *The Poetry of Resistance. Seamus Heaney and the Pastoral Tradition* (1990), Sidney Burris legge la poesia di Heaney nel contesto della tradizione pastorale *inglese*. Heaney viene in particolar modo associato a figure come George Crabbe (1754-1832) e John Clare (1793-1864), poeti "riformatori" del genere pastorale per la loro reazione contro l'idealizzazione della vita contadina e per l'uso di immagini rudi e particolareggiate dell'ambiente rurale, che combinano l'esaltazione della campagna tipica della pastorale classica con l'interesse per la realtà proprio della poesia anti-pastorale. Burris riconosce nella poesia di Heaney l'attuazione dell'assunto di George Puttenham, il quale individua nella tendenza a "insinuate and glance at greater matters" che si cela dietro l'uso di un linguaggio e di personaggi umili una delle caratteristiche principali della pastorale.²⁴⁴ In Heaney, sostiene Burris,

the rural life becomes synonymous with Irish life, and the resulting tension involves more than an opposition of the rural and the urban; it involves an opposition of Irish and British. Pastoral tensions in Heaney's verse often represent national ones.²⁴⁵

Il "sense of place" di Heaney (l'attaccamento a un luogo che è al tempo stesso "vissuto" e "appreso", "geografico" e "mentale") è indicativo, quindi, anche del suo senso della Storia, poiché sul luogo e sulla natura si proiettano le tensioni politiche, culturali e sociali del suo tempo. In questo senso, afferma ancora Burris, la poesia di Heaney rievoca e capovolge la tradizione della pastorale classica virgiliana:

the people and the culture that breed Heaney's "world-tree" are not the people of Virgil's Golden Age. They represent in many ways the

²⁴⁴ G. Puttenham, *The Arte of English Poesie* (1589), cit. in S. BURRIS, *The Poetry of Resistance. Seamus Heaney and the Pastoral Tradition*, Athens, Ohio University Press, 1990, p. 7.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 42.

emotional antithesis of the gleaming benevolence that Virgil had predicted for Augustus's reign. But Virgil, a poet of such consummate political sensibilities that he has been called a toady, was concerned to celebrate the glories of the Roman empire on his own terms, and like Heaney he fashioned an imaginative vision of his country's distant past that facilitated his qualified celebration. Heaney, who sees a dim present clouded by a dimmer future, resorts to myths and histories that would explain his predicament and so comfort the sufferer, and these myths and histories represent an ironic reversal of the traditional — Virgilian — pastoral perspective. But the imaginative direction, the strategies that govern the rural imagery, and the consolations derived from their nurturing nostalgias are remarkably similar to Virgil's pastoral both in technique and, most important of all, in their generic orientation.²⁴⁶

Se, pertanto, l'opera di Heaney capovolge in senso anti-pastorale la convenzione virgiliana focalizzandosi sul presente oscuro piuttosto che sul passato idilliaco, al tempo stesso essa manifesta nella rappresentazione di una dinamica di forze opposte quella tensione che è tipica della poesia pastorale classica.²⁴⁷

Allo stesso modo, Henry Hart dedica un intero capitolo (opportunamente intitolato 'Pastoral and Antipastoral Attitudes') del suo *Seamus Heaney: Poet of Contrary Progressions* (1992) alla poesia pastorale del primo Heaney, analizzando l'opera al di fuori di qualsiasi tradizione, come se essa formasse una tradizione a sé. Forte dell'ammissione di colpa del poeta irlandese²⁴⁸ e di importanti affermazioni circa il genere pastorale che il poeta inserisce nella sua recensione del volume *The Penguin Book of English Pastoral Verse* (1975),²⁴⁹ il critico rintraccia nei componimenti raccolti

²⁴⁶*Ibid.*, p. 108.

²⁴⁷ Discutendo dell'approccio di Burris, Oona Frawley nota che "[h]owever enlightening this is, we are receiving only part of the story: the consonants, but not the vowels, in Heaney's terms. The failure to consider Heaney's simultaneous relationship to the Irish tradition is also a failure to recognize the layering of identities that necessarily occurs in colonial and post-colonial societies. [...] Heaney's pastoral is, ultimately, a hybrid mode that contains elements of Irish, English and classical pastoral tradition." Frawley si propone di sopperire a questa mancanza analizzando l'opera di Heaney nel contesto della tradizione pastorale irlandese, fuori da quella che ella considera la norma del pensiero coloniale, cercando così di mostrare (per riprendere i termini che lei stessa usa) le "vocali" della storia. Heaney, pertanto, "moves away from traditional and English modes of pastoral towards a more clear representation of his experience", scavando sotto la superficie per riportare alla luce una realtà che le tradizioni classica e inglese non hanno mai rappresentato. Il paesaggio che il poeta descrive mostra una stratificazione di culture e di identità diverse e trasmette il senso di un passato che, per quanto idealizzato, è spesso violento quanto il presente. Le pastorali di Heaney, conclude Frawley, "are, in other words, particularly Irish, and particularly post-colonial, in their combination of literary models"; O. FRAWLEY, *Irish Pastoral. Nostalgia and Twentieth-Century Irish Literature*, cit., pp. 143-144.

²⁴⁸ Cfr. *supra*, pp. 93-94.

²⁴⁹ "'Pastoral' is a term that has been extended by usage until its original meaning has been largely eroded. [...] I have occasionally talked of the countryside where we live in Wicklow as being pastoral

in *Death of a Naturalist* (1966) una tensione verso la forma anti-pastorale, che rifiuta l'idealizzazione del contesto contadino e sostituisce ai pastorelli della mitologia i veri contadini che sudano e soffrono nella loro quotidiana lotta con la terra. L'influenza di poeti anti-pastorali come Clare e Patrick Kavanagh²⁵⁰ permette a Heaney di intraprendere un percorso "from a pastoral unity to an elegiac comprehension of difference, division, and death, from a center of undifferentiated sexuality to the decentered underworld or unconscious where Irish desires and animosities continue to fester."²⁵¹ Hart, quindi, analizza la poesia anti-pastorale di Heaney da un punto di vista psicoanalitico, scorgendo in essa l'espressione di un complesso edipico che oppone la devozione sensuale alla Madre Natura-Irlanda ad un ambivalente sentimento di attrazione e repulsione nei confronti del Padre Tempo-Inghilterra che saccheggia e devasta.²⁵²

L'atmosfera che Heaney coglie nelle ecloghe di Virgilio è quella creata dalla musicalità del linguaggio attraverso la quale, sostiene Karl Kerényi, il poeta latino "dà voce alla sua terra eternando l'atmosfera di mite bellezza dei paesaggi dell'Italia settentrionale."²⁵³ La lingua degli esametri virgiliani, cioè, diventa il luogo di rappresentazione del mondo attraverso il solo suono.²⁵⁴ Ma la musicalità è propria anche del paesaggio e sta al poeta riuscire ad estrapolarla. Così, nella prima ecloga, il

rather than rural, trying to impose notions of a beautified landscape on the word, in order to keep 'rural' for the unselfconscious face of rattle-taggle farmland. [...] While the pastoral idiom and nomenclature reasserted themselves to some cynical purpose after the Restoration, it was the neo-classicism of the eighteenth century that gave the more conventional expressions of the form a new lease of life and in the end inevitably bred the anti-pastoral"; S. HEANEY, 'In the Country of Convention' (1975), in *Preoccupations: Selected Prose 1968-1978*, London, Faber & Faber, 1980, pp. 173-177.

²⁵⁰ La lettura di Kavanagh contribuisce senza dubbio a far maturare in Heaney il senso del luogo come fulcro della comunità; così, nel saggio 'From Monaghan to the Grand Canal' (1959), Kavanagh instaura un paragone tra l'ambiente rurale di Co. Monaghan, in cui aveva passato l'infanzia e la giovinezza, e quello cittadino di Dublino: "The society and place out of which I came was not unattractive. No man ever loved that landscape and even some of the people more than I. It was a barbaric society not appreciably different from an old-fashioned Dublin slum. Our manners were the same. But there was the landscape and the sense of continuity with a race that had come down the centuries"; P. KAVANAGH, *A Poet's Country. Selected Prose*, ed. by Antoinette Quinn, Dublin, Lilliput Press, 2003, p. 273.

²⁵¹ H. HART, *Seamus Heaney: Poet of Contrary Progressions*, cit., pp. 13-14.

²⁵² *Ibid.*, pp. 15-17.

²⁵³ K. KERÉNYI, *Virgilio*, a c. di Luciano Canfora, Palermo, Sellerio, 2007, p. 73.

²⁵⁴ "Parlare di musicalità in poesia è banale per l'ovvietà dell'assunto. Ma nello stile virgiliano v'è una doppia musicalità: quella connaturata allo scrivere in versi e, su di essa ed entro di essa, quella dell'animo virgiliano, un animo vasto e insieme capace di vibrare per i più minuscoli eventi della natura e del vivere quotidiano di uomini e animali"; L. CANALI, *L'essenza dei latini*, con Maria Clelia Cardona, Milano, Mondadori, 2000, pp. 105-106.

pastore Melibeo, espropriato della terra dai veterani dopo la battaglia di Filippi, conversa con Titiro:

Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi
silvestrem tenui musam meditaris avena;
nos patriae fines et dulcia linquimus arva;
nos patriam fugimus: tu, Tityre, lentus in umbra
formosam resonare doces Amaryllida silvas.

[Titiro, riposando all'ombra d'un ampio faggio,
studi su un esile flauto una canzone silvestre;
noi lasciamo le terre della patria e i dolci campi,
fuggiamo la patria: tu, o Titiro, placido nell'ombra,
fai risuonare le selve del nome della bella Amarilli.]²⁵⁵

Il drammatico contrasto tra il destino del contadino espropriato e quello del fortunato residente graziato dallo stesso Ottaviano è sintomatico di un altro fondamentale contrasto che oppone la vita attiva di colui che si dedica completamente alla coltivazione dei dolci campi e l'*otium* del poeta-contadino. Con la sua arte, Titiro insegna alle selve a far risuonare il suo canto d'amore per Amarilli; tuttavia, è il paesaggio il vero artefice del canto, è la natura che fornisce al poeta lo strumento (il "flauto", "tenuis avena") con il quale produrre il suono. È facile per Heaney instaurare un paragone fra il paesaggio virgiliano, impregnato di una sua musica, quasi vivo come un essere umano, e quello irlandese, un paesaggio che deve essere lavorato, scandagliato, ascoltato, per essere alla fine "decodificato."²⁵⁶

Così, in 'Land' il poeta immagina di recuperare le sue origini contadine e dedicarsi completamente e con fatica al suo campo, atteggiandosi a novello Mecenate

²⁵⁵ VIRGILIO, *Bucoliche* I, vv. 1-5. Tutti i riferimenti al testo sono tratti da VIRGILIO, *Bucoliche*, a c. di Luca Canali, Milano, BUR, [1978] 2004.

²⁵⁶ Molto spesso Heaney parla nelle sue poesie della necessità di decodificare il paesaggio per conoscerne la più intima essenza. Questo è il dono concesso al poeta dopo un solitario giro in macchina nella quartina finale di 'The Peninsula': "A drive back home, still with nothing to say / Except that now you will uncode all landscapes / By this: things founded clean on their own shapes, / Water and ground in their extremity" (*Door Into the Dark*, London, Faber & Faber, 1969, p. 11). In 'Night drive', un altro giro in macchina, questa volta di notte nelle campagne francesi, fornisce al poeta un'ulteriore epifania riguardo il luogo che troverà espressione completa in seguito in *Wintering Out*: "Signposts whitened relentlessly. / Montreuil, Abbéville, Beauvais / Were promised, promised, came and went, / Each place granting its name fulfilment" (*ibid.*, p. 24).

che decide alla fine di mettere in pratica gli insegnamenti impartiti da Virgilio nelle *Georgiche* e agire come il vecchio di Corico, il perfetto agricoltore:²⁵⁷

I stepped it, perch by perch.
Unbraiding rushes and grass
I opened my right-of-way
Through old bottoms and sowed-out ground
And gathered stones off the ploughing
To raise a small cairn.
Cleaned out the drains, faced the hedges
Often got up at dawn
To walk the outlying fields.

Il sacrificio del poeta-agricoltore per far fruttare la sua terra è, per certi versi, reso vano dal desiderio di lasciare i campi, di rivolgere ad essi un “last look” e recarsi altrove:

I composed habits for those acres
So that my last look would be
Neither gluttonous nor starved.
I was ready to go anywhere.

L’atto del dissodare e del coltivare è, nello stesso tempo, un atto creativo artistico (“*I composed habits*”) atto a celebrare il luogo e a fornire all’io lirico il distacco emotivo necessario per compiere il suo viaggio senza rimorsi. Eppure, la percezione sensuale della vitalità della terra — percezione di un suono, di un battito affascinante e al tempo stesso inquietante, poiché così simile al ticchettio di una bomba — lascia presagire che il distacco potrebbe forse non avvenire:

I sense the pads
Unfurling under grass and clover:

If I lie with my ear
In this loop of silence

Long enough, thigh-bone
And shoulder against the phantom ground,

²⁵⁷ Cfr. VIRGILIO, *Georgiche* IV, vv. 125-133: “Namque sub Oebaliae memini me turribus arcis, / qua niger umectat flaventia culta Galaesus, / Corycium vidisse senem, cui pauca relictis / iugera raris erant, nec fertilis illa iuvenis / nec pecori opportuna seges nec commoda Baccho. / Hic rarum tamen in dumis holus albaque circum / lilia verbenasque premens vescuque papaver / regum aequabat opes animis seraque revertens / nocte domum dapibus mensas onerabat inemptis” [“Infatti ricordo sotto le torri della rocca ebalia, / per dove il bruno Galeso bagna bionde coltivazioni, / di aver veduto un vecchio di Corico, che possedeva / pochi iugeri di terra abbandonata, infeconda ai giovenchi, / inadatta alla pastura di armenti, inopportuna a Baccho. / Questi tuttavia, piantando radi erbaggi tra gli sterpi, / e intorno bianchi gigli e verbene e il fragile papavero, / uguagliava nell’animo le ricchezze dei re, e tornando a casa / a tarda sera colmava la mensa di cibi non comprati”].

I expect to pick up
A small drumming

And must not be surprised
In bursting air

To find myself snared, swinging
An ear-ring of sharp wire.²⁵⁸

In un modo che diverrà emblematico nelle pastorali della raccolta *Electric Light*, l'attaccamento alla terra diventa quasi ossessione. È un suolo, quello che Heaney immagina di coltivare, che pretende la presenza del poeta; il paesaggio potrebbe persino soffrire per il suo allontanamento, quasi come esso fa per la momentanea partenza di Tiro alla volta di Roma nella prima ecloga di Virgilio.²⁵⁹ Nessuna dolcezza, però, è nella pastorale di Heaney: in 'Land' la natura intrappola il poeta e non gli permette di allontanarsi né con il corpo, né con il pensiero.

Ben altra è la musica che il poeta percepisce in altri componimenti di *Wintering Out*, ben altra è l'atmosfera che il paesaggio rievoca, più simile alla quiete arcadica che sembra dominare nelle ecloghe virgiliane. Nella quarta sezione di 'Gift of Rain' il suono gutturale del fiume Moyola accoglie le caratteristiche del luogo nelle sue "enunciazioni":

The tawny guttural water
Spells itself: Moyola
Is its own score and consort,

Bedding the locale
In the utterance,
Reed music, an old chanter

Breathing its mists
Through vowels and history.
A swollen river,

A mating call of sound
Rises to pleasure me, Dives,
Hoarder of common ground.²⁶⁰

²⁵⁸ S. HEANEY, 'Land', *Wintering Out*, London, Faber & Faber, 1972, pp. 11-12.

²⁵⁹ Così Melibeeo ricorda il periodo dell'allontanamento di Tiro: "Ipsa te, Tytire, pinus, / ipsi te fontes, ipsa haec arbusta vocabant" ["Persino i pini, / o Tiro, persino le fonti e gli arbusti invocavano te"]; VIRGILIO, *Bucolice* I, vv. 38-39.

²⁶⁰ S. HEANEY, 'Gift of Rain', *Wintering Out*, cit. p. 15. In *District and Circle* Heaney ritorna a bagnarsi nel fiume; come le sue acque, anche le chiare vocali che compongono il nome sono, per così dire, rese

Come nei “place-name poems” propriamente detti, il poeta ascolta e decodifica un paesaggio che rivela le sue caratteristiche già nel toponimo. Con la musica del suo fluire, il fiume esprime l’essenza della comunità; come i fiumi dell’antichità classica, esso è “dives”, ricco e prezioso poiché raccoglie nei suoi flutti la terra comune ed è innalzato a divinità che regge e consacra il luogo con la sua stessa presenza.

In ‘Anahorish’, ‘Toome’ e ‘Broagh’ il toponimo rivela ancora al poeta la dolcezza della lingua con la quale il luogo, per così dire, parla:

My ‘place of clear water’
[...]
Anahorish, soft gradient
Of consonant, vowel-meadow,

After-image of lamps
Swung through the yards
On winter evenings.
(‘Anahorish’)

My mouth holds round
The soft blastings,
Toome, Toome,
As under the dislodged

Slab of the tongue
I push into a souterrain
Prospecting what new
In a hundred centuries’

Loam, flints, musket-balls,
Fragmented ware,
Torcs and fish-bones
Till I am sleeved in

Alluvial mud [...]
(‘Toome’)

Riverback [...]

[...] the shower
Gathering in your heelmark
Was the black *O*

putride dalle alghe e subiscono una mutazione fonetica: “[...] her pebbles / Slicked and blurred / With algae, as if her name / And addressing water // Suffered muddying, / Her clear vowels / A great vowel shift, / Moyola to Moyulla”; S. HEANEY, ‘Moyulla’, *District and Circle*, London, Faber & Faber, 2006, pp. 58-59.

In *Broagh*,
Its low tattoo
Among the windy boortrees
And rhubarb-blades

Ended almost
Suddenly, like that last
Gh the strangers found
Difficult to manage.
(‘Broagh’)²⁶¹

La poesia topografica di Heaney esprime quella tensione tra Irlanda e Inghilterra, cui accenna Burris, su un piano linguistico.²⁶² Michael Molino sostiene che “Heaney discovered a way to unleash the cultural tongue that had been silenced by the clamor of factional violence and hatred as well as by the intrusion of the English tradition and language on the Irish consciousness.”²⁶³ È nel paesaggio che quella “cultural tongue” (la scura “O” tatuata tra gli alberi in ‘Broagh’) continua a risuonare, poiché il luogo definisce e ridefinisce se stesso e la sua identità attraverso il linguaggio.

Ancora nel saggio ‘Mossbawn’ (1978) Heaney dà voce ai luoghi della sua infanzia; egli fornisce una sorta di *dinnseanchas* in prosa in un brano nel quale storia locale, mito e religione si fondono nell’immaginazione e la nostalgica celebrazione del territorio è resa oscura dalla consapevolezza della sostanziale fragilità dell’idillio. Mossbawn, Lough Beg, Slieve Gallon, il fiume Moyola si presentano come i quattro punti cardinali cui il poeta bambino fa affidamento per orientarsi nei luoghi familiari della sua infanzia. La grande Storia non sembra turbare il normale svolgersi delle occupazioni contadine degli abitanti della Contea di Derry (“It is Co. Derry in the early 1940s. The American bombers groan towards the aerodrome at Toomebridge, the American troops manoeuvre in the fields along the road, but all of that great historical action does not disturb the rhythms of the yards”); eppure l’atmosfera pastorale si fa cupa, l’aria stessa risuona della tensione settaria (“the lift of the air is resonant, too, with vigorous musics. A summer evening carries the fervent and melancholy strain of

²⁶¹ S. HEANEY, ‘Anahorish’, ‘Toome’, ‘Broagh’, *Wintering Out*, cit., pp. 6, 16-17.

²⁶² Nel quinto dei ‘Glanmore Sonnets’ di *Field Work* la tensione linguistica tra Irlanda e Inghilterra si esprime nella doppia denominazione dell’albero di sambuco, “boortree” e “elderberry”, come il poeta impara a chiamarlo più correttamente; *Field Work*, cit., p. 32.

²⁶³ M. MOLINO, *Questioning Tradition, Language, and Myth: The Poetry of Seamus Heaney*, Washington DC, Catholic University of America Press, 1994, p. 69.

hymn-singing from a gospel hall among the fields [...]. Or the rattle of Orange drums from Aughrim Hill sets the heart alert and watchful as a hare”). L’idillio si rompe nel momento in cui il poeta prende coscienza della divisione interna della comunità, una divisione che si esprime in primo luogo in termini linguistici:

For if this was the country of community, it was also the realm of division. Like the rabbit pads that loop across grazing, and tunnel the soft growths under ripening corn, the lines of sectarian antagonism and affiliation followed the boundaries of the land. 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. Broagh, The Long Rigs, Bell’s Hill; Brian’s Field, the Round Meadow, the Demesne; each name was a kind of love made to each acre. And saying the names like this distances the places, turns them into what Wordsworth once called a prospect of the mind. They lie deep, like some script indelibly written into the nervous system.²⁶⁴

Nei “place-name poems” il passaggio dalla parola al luogo, attraverso la traduzione del termine in inglese standard (Anahorish: “my place of clear water”; Broagh: “riverback”), è esso stesso un atto d’amore verso quel territorio ricettacolo di culture diverse. Allo stesso tempo, la necessità di una traduzione manifesta quella divisione di cui il poeta parla in ‘Mossbawn’ e comporta una maggiore attenzione al contesto socio-culturale nel quale la parola è usata.²⁶⁵ Così, in perfetta aderenza al modello del *dinnseanchas*, i “place-name poems” di Heaney celebrano luoghi rilevanti sia per l’esperienza del poeta in quanto individuo — come Anahorish, dove il poeta riceve l’educazione primaria —, sia per il suo senso di appartenenza alla comunità. Toome, sito in cui il poeta immagina di scavare riportando alla luce, strato dopo strato, varie epoche del passato dell’uomo, è prima di tutto un sito archeologico reale, ed è ancora il luogo della rovinosa ribellione del 1798, un sito, quindi, che parla di storia e di politica irlandesi.

²⁶⁴ S. HEANEY, ‘Mossbawn’ (1978), in *Preoccupations: Selected Prose 1968-78*, London, Faber & Faber, 1980, pp. 17-27, pp. 17-20.

²⁶⁵ Nelle quartine del componimento ‘The Singer’s House’ il legame tra il luogo e la comunità che in esso vive è reso ancora più evidente: “When they said *Carrickfergus* I could hear / The frosty echo of saltminers’ picks. [...] // So I say to myself *Gweebarra* / And its music hits off the place / Like water hitting off granite.” Il suono dei fonemi del toponimo riverbera in sé il suono naturale del paesaggio e quello “artificiale” creato dagli uomini che lavorano, creando una connessione strettissima tra la toponomastica e la storia e la civiltà del luogo. Compito del poeta è rilevare la sonorità e cercare di ripeterla nella sua opera; ecco quindi che nella quartina finale Heaney si sforza di ricreare il ritmo cadenzato dei picconi: “When I came here first you were always singing, / A hint of the clip of the pick / In your winnowing climb and attack [...]”; S. HEANEY, *Field Work*, cit., pp. 20-21.

La situazione descritta in ‘Toome’ richiama da vicino un analogo passaggio del primo libro delle *Georgiche*. Dopo aver esposto brevemente l’argomento centrale della sua opera (quale sia il momento migliore per arare la terra e legare le viti agli olmi, come si curino gli armenti, le greggi e le api) e fornito alcuni precetti utili per i contadini, Virgilio inserisce una lunga digressione sul corso del sole, delle stagioni e sull’importanza degli astri nella previsione dei mutamenti metereologici. Lo stesso Giove che, per impedire che il suo regno cadesse nel torpore, ha voluto rendere difficile la vita dell’uomo sulla terra, fornisce agli uomini i mezzi per interpretare i segni del clima. L’introduzione del tema della divinazione serve al poeta per aprire una parentesi di carattere storico: il sole “certissima signa sequentur”, fonte certissima dei segni che l’agricoltore deve riconoscere per ben coltivare i suoi campi, è infallibile nell’annunciare il futuro. Così, un’eclissi solare ha accompagnato la morte di Giulio Cesare, presagendo sciagure per Roma:

Ergo inter sese paribus concurrere telis
 romanas acies iterum videre Philippi;
 nec fuit indignum superis bis sanguine nostro
 Emathiam et latos Haemi pinguescere campos.

[Dunque Filippi vide di nuovo schiere
 romane cozzare tra loro con armi uguali,
 né parve indegno ai Superi bagnare due volte l’Emazia
 del nostro sangue, e impinguarsene le distese dell’Ema.]
 (*Georgiche* I, vv. 489-492)

Momenti cruciali delle guerre civili, le battaglie fratricide di Farsalo (48 a.C.) e Filippi (42 a.C.) non hanno semplicemente impregnato la terra di sangue romano: la hanno impregnata di Storia. E Virgilio immagina che, un giorno, questa storia nascosta possa essere riportata alla luce:

Scilicet et tempus veniet, cum finibus illis
 agricola incurvo terram molitus aratro
 exesa inveniet scabra robigine pila
 aut gravibus rastris galeas pulsabit inanis
 grandiaque effossis mirabitur ossa sepulcris.

[E certo verrà il giorno che il contadino in quei territori
 impegnato a lavorare il suolo con il ricurvo aratro
 troverà giavellotti corrosi da scabra ruggine,
 o colpirà con pesanti rastrelli elmi vuoti
 e stupirà alle grandi ossa nei sepolcri scavati.]
 (*Georgiche* I, vv. 493-497)

Sebbene lo scavo archeologico volontario del poeta (“I push”) si opponga al ritrovamento del tutto casuale del contadino virgiliano (“inveniet”), in entrambi i casi l’intervento sulla terra fa riaffiorare un passato oscuro di lotte e conquista che lascia perplessi e mina la quiete bucolica che si immagina per il presente.

Nei “place-name poems” di Heaney così come nelle ecloghe virgiliane il genere pastorale, per così dire, “decostruisce” le sue convenzioni.²⁶⁶ Se il perseguimento di un ideale Età dell’Oro, in cui dominano musica e poesia e in cui la natura è in comunione perfetta con l’uomo, mette in questione i valori del mondo del potere al di fuori di quello pastorale, proprio l’irruzione del mondo esterno, della realtà e della Storia nell’idillio ne mostra la sostanziale vacuità. Sotto questa luce il disperato grido di Melibeo nella prima ecloga acquista una tragicità maggiore poiché alla disperazione del possidente espropriato del terreno che inveisce contro le leggi dello Stato si aggiunge la delusione del contadino nei confronti dell’ideale idillio di vita pastorale:

Impius haec tam culta novalia miles habebit,
barbarus has segetes? En quo discordia cives
produxit miseros: his nos consevimus agros!

[Un empio soldato possiederà maggesi così coltivati?
un barbaro queste messi? Ecco dove la discordia
ha trascinato gli sventurati cittadini; per costoro seminavano i campi.]
(*Bucoliche* I, vv. 70-72)

Nei componimenti delle raccolte successive a *Wintering Out*, Heaney sembra dar voce ai timori di Melibeo. In ‘The Toome Road’ (*Field Work*) e ‘Anahorish 1944’ (*District and Circle*) il poeta esprime la perplessità dell’abitante del luogo che vede i suoi campi invasi e la sua esistenza destabilizzata dall’intrusione della Storia. Entrambi i componimenti richiamano intratestualmente il saggio ‘Mossbawn’ descrivendo due diversi momenti della storia nord-irlandese ivi accennati, momenti coincidenti con due diversi atti di “invasione” del territorio da parte di forze esterne: lo stanziamento di contingenti americani durante la seconda guerra mondiale in ‘Anahorish 1944’ e l’irruzione delle truppe inglesi negli anni ’70 in ‘The Toome Road.’ Se nel saggio la Storia resta un tratto marginale, una semplice cornice alla celebrazione del luogo, nelle

²⁶⁶ Cfr. C. Perkill, ‘Pastoral Value in Vergil. Some Instances’, in S. SPENCE, ed., *Poets and Critics Read Vergil*, New Haven and London, Yale University Press, 2001; si vedano in particolare le pp. 26-29.

poesie essa conquista il centro, mettendo in luce l'impotenza dell'individuo nei confronti delle circostanze esterne e delle dinamiche del potere.

L'incontro con un convoglio britannico in 'The Toome Road' è percepito dall'io lirico come un atto di oltraggio; di qui la necessità di sfidare l'invasore e di ribadire il proprio legame con il territorio:

How long were they approaching down my roads
As if they owned them? The whole country was sleeping.
I had rights-of-way, fields, cattle in my keeping,
Tractors hitched to buckrakes in open sheds,
Silos, chill gates, wet slates, the greens and reds
Of outhouse roofs.

I soldati britannici diventano eredi diretti delle forze imperiali romane nel momento in cui sono apostrofati come "charioteers". L'identificazione con i soldati romani risulta tuttavia ironica e gli "aurighi" inglesi, alla guida di carri privi di grazia e camuffati con rami di ontano, sono anch'essi empì come il soldato immaginato da Melibee, poiché la loro violazione del territorio è un atto sacrilego. L'evento resta un'esperienza personale per l'io lirico, incomunicabile al resto della comunità, chiusa come essa è alle novità, diffidente verso chi si fa portatore di cattive notizie, "that small-hours visitant / Who, by being expected, might be kept distant." Manca a questa comunità pastorale, i cui membri sono "sowers of seeds, erectors of headstones", quella *pietas*, quella profonda empatia verso i propri simili che si rintraccia nelle ecloghe virgiliane.²⁶⁷ Alla presunzione dei soldati si oppone solo la persistenza della strada e del territorio: "It stands here still, stands vibrant as your pass, / The invisible untoppled omphalos."²⁶⁸ Il riferimento mitico alla pietra di Delfi, il centro del mondo, sede dell'oracolo di Febo,²⁶⁹

²⁶⁷ Così, nella chiusa della prima ecloga, le parole di Titiro suonano come un compassionevole invito a Melibee a trattenersi presso di sé per la notte, e a riprendere il giorno successivo quel viaggio alla ricerca di una nuova casa e nuove terre: "Hic tamen hanc mecum poteris requiescere noctem / fronde super viridi: sunt nobis mitia poma, / castaneae molles, et pressi copia lactis. / Et iam summa procul villarum culmina fumant, / maioresque cadunt altis de montibus umbrae" ["Tuttavia stanotte potevi riposare qui con me / su un giaciglio di verdi frasche; abbiamo frutti maturi, / tenere castagne e latte rappreso in abbondanza. / E già lontano fumano i tetti dei casolari / e più lunghe dall'alto dei monti discendono le ombre"]; *Bucoliche* I, vv. 79-83.

²⁶⁸ S. HEANEY, 'The Toome Road', *Field Work*, cit., p. 7.

²⁶⁹ Cfr. S. HEANEY, 'Mossbawn', in *Preoccupations*, cit., p. 17: "I would begin with the Greek word *omphalos*, meaning the navel, and hence the stone that marked the centre of the world, and repeat it, *omphalos, omphalos, omphalos*, until its blunt and falling music becomes the music of somebody pumping water at the pump outside our back door."

sottolinea la sacralità della strada che si carica di una marcata valenza politica ergendosi a simbolo del nazionalismo irlandese.²⁷⁰

L'incontro tra lo "we" comunitario e la *Otherness* è ricordato a distanza in 'Anahorish 1944' da un io lirico anonimo che pronuncia un breve monologo. La scena di questa reminiscenza pastorale è tutt'altro che idilliaca: nessun *otium* culla l'esistenza della comunità, impegnata praticamente nella macellazione dei maiali ("We were killing pigs when the Americans arrived"). Lo svolgimento delle normali attività quotidiane viene bruscamente interrotto dall'intrusione dei soldati, probabilmente allertati dalle grida degli animali condotti al macello ("From the main road / They would have heard the squealing, / Then heard it stop"). Il contatto sembra avvenire in maniera del tutto pacifica; eppure l'atmosfera resta tesa, l'io lirico paralizzato di fronte a quegli individui (significativamente caratterizzati come "corpi", "sunburnt hands and arms") sconosciuti:

[...] Unknown, unnamed,
Hosting for Normandy.
Not that we knew then
Where they were headed, standing there like youngsters
As they tossed us gum and tubes of coloured sweets.²⁷¹

IV.2 "Pius Seamus": la discesa agli inferi

L'interesse di Heaney per l'opera di Virgilio conosce un nuovo impulso negli anni '80. Nell'intervista con Robert Hass, il poeta ricorda con affetto i pomeriggi passati a discutere con Fitzgerald (che allora stava traducendo l'*Eneide*) sui problemi che l'incipit dell'epica virgiliana presenta per il traduttore.²⁷² Alla morte di Fitzgerald, nel 1985, il ricordo di quel sesto libro dell'*Eneide* appena accennato a scuola torna a

²⁷⁰ Cfr. N. CORCORAN, *The Poetry of Seamus Heaney*, London, Faber and Faber, 1998, p. 91: "The reference to the navel-stone at Delphi, the location of the Delphic Oracle, suggests that the Toome road [...] is, to this poet, a place with oracular significance. The navel-stone of nationalist Irish feeling, it maintains a persistent, defiant opposition to the colonial power; and Heaney deliberately assumes, in the poem, a representative role as the articulator of such feeling."

²⁷¹ S. HEANEY, 'Anahorish 1944', *District and Circle*, London, Faber & Faber, 2006, p. 7.

²⁷² "We spent afternoons playing with 'How could you translate the first three or four words?': *Arma virumque cano*. Robert was faced with that. Do you just say: I sing of arms and a man? Do people still sing? He said he might just begin with *Arma virumque cano* and then proceed with the English, but in the end, without triumph or pleasure he settled for 'I sing of warfare and a man at war'; S. HEANEY, 'Sounding Lines. The Art of Translating Poetry', cit., p. 16.

stimolare l'immaginazione del poeta, che decide di leggerne brani alla cerimonia commemorativa per l'amico:

I thought of the bit where Aeneas meets his father in the underworld, because Robert had been a father figure in my life at Harvard, so I read this and then thought more about the underground journey, going down, getting back. I'd been translating the opening sections of the *Inferno*, and was interested in the whole theme of descent.²⁷³

Heaney si riferisce qui allo studio della *Commedia* dantesca che lo impegna dagli anni '70 e che culmina nella traduzione di parti di *Inferno* XXXII-XXXIII (pubblicate come 'Ugolino' in *Field Work*) e nella superba riscrittura del viaggio purgatorio di Dante in 'Station Island' (1985). Sebbene l'interesse per "the whole theme of descent" sia in gran parte mediato dalla lettura di Dante, è pur vero che già in *Field Work* il tema del viaggio nell'oltretomba viene affrontato facendo ricorso al sesto libro dell'*Eneide*.

In 'Sibyl', secondo componimento della sequenza 'Triptych', Heaney si ritrova ad affrontare di nuovo il suo rapporto con la complicata storia irlandese, immaginandosi, novello Enea, al cospetto di una Sibilla. La scena perde la dignitosa solennità che ha nell'originale latino: la domanda del protagonista di Virgilio sul futuro dei Teucri, così accorata e articolata, si riduce a un secco "What will become of us?"; la voce stessa della Sibilla, tonante e sovraumana perché ispirata dal dio, diventa in Heaney l'eco di un'esplosione in un pozzo abbandonato. Il fato che la veggente predice ("saurian relapses", quasi un ritorno indietro alla condizione animalesca) è inevitabile, ma non roseo, a meno che non avvenga un cambiamento radicale in quell'Irlanda che segue sterilmente il profitto ("My people think money / And talk weather"):

Unless forgiveness finds its nerve and voice,
Unless the helmeted and bleeding tree
Can green and open buds like infants' fists
And the fouled magma incubate

Bright nymphs...²⁷⁴

La Sibilla invita a una discesa agli inferi che potrebbe portare una tenue speranza di rigenerazione e perdono.²⁷⁵ In quello "helmeted and bleeding tree" è facile riconoscere un riferimento all'"arbore opaca", il virgiliano albero ombroso che produce il ramo

²⁷³ *Ibid.*

²⁷⁴ S. HEANEY, 'Sibyl', *Field Work*, cit., p. 5.

²⁷⁵ Cfr. N. CORCORAN, *The Poetry of Seamus Heaney*, cit., p. 89.

d'oro senza il quale Enea non può intraprendere il suo viaggio nell'oltretomba e tornare sano e salvo.

Quando Heaney ritorna al sesto libro dell'*Eneide* negli anni '80 le questioni politiche e sociali irlandesi escono momentaneamente dalla sfera dei suoi interessi e le vicende di Enea in Ade diventano metafora per l'espressione dell'esperienza del poeta in quanto individuo. La stessa simbologia legata al ramo d'oro cambia radicalmente nell'immaginario di Heaney: "I had been thinking", confessa ancora a Robert Hass, "of the finding of the golden bough and of being given the branch as symbolic of being given the right to speak."²⁷⁶ Non più espressione del rinnovamento sociale dell'Irlanda, il ramo d'oro diventa il lasciapassare artistico di Heaney.

Nel 1986 Heaney affronta un'altra perdita, ben più dolorosa della morte dell'amico, quella del padre, al quale il poeta era profondamente legato.²⁷⁷ È in nome dell'affetto filiale che il poeta decide finalmente di intraprendere il suo viaggio nell'oltretomba; il risultato è un *raid* in Virgilio da cui Heaney trae le immagini che percorrono *Seeing Things*.²⁷⁸

L'ombra del mitico padre Anchise aleggia in quelle poesie che commemorano il padre reale verso il quale Heaney si pone appunto come Enea, devoto e rispettoso. In *Seeing Things*, il poeta propone la propria versione del sesto libro dell'*Eneide*: l'incontro con il padre defunto è cercato, fortemente voluto, ma quando è infine ottenuto al poeta non è concessa nessuna visione di gloria futura per la sua stirpe e per la comunità. Ciò che egli ottiene riguarda piuttosto la sua coscienza di individuo e di poeta: è la capacità di vedere le cose nella loro pienezza e complessità, ma anche di immaginare, come vuole Bernard O'Donoghue, "what is not literally there."²⁷⁹

²⁷⁶ S. HEANEY, 'Sounding Lines. The Art of Translating Poetry', cit., p. 16.

²⁷⁷ In un'intervista con John Brown Heaney definisce il legame con il padre come una sorta di "underground cable", un collegamento sotterraneo che permette ai due di comunicare senza esprimersi verbalmente; J. BROWN, *In the Chair. Interview with Poets from the North of Ireland*, Galway, Salmon Press, 2002, pp. 75-85, p. 75.

²⁷⁸ Helen Vendler nota che la raccolta si distingue dalla produzione poetica precedente per una quasi totale assenza di riferimenti alle tematiche propriamente irlandesi: "the poems are incidentally Irish [...] but they are not either politically or ethnically 'Irish'. As almost posthumous poems, they reject such transient categories, which fall below (or lie above) the plane of present urgency, where the only thing that matters is the underlying law of relation between life and acknowledged death"; H. VENDLER, *Seamus Heaney*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1998, p. 152.

²⁷⁹ B. O'DONOGHUE, *Seamus Heaney and the Language of Poetry*, New York and London, Harvester Wheatsheaf, 1994, p. 123.

L'analisi di tutti i componimenti in cui Heaney si confronta con la figura paterna cercando di superare il dolore per la perdita è argomento che esula dalle intenzioni del presente studio;²⁸⁰ ci si limiterà pertanto ad analizzare solo quei componimenti nei quali il paradigma virgiliano affiora in maniera più marcata nella definizione del rapporto padre-figlio.

Seeing Things si apre con il componimento 'The Golden Bough', traduzione dei versi 98-148 di *Eneide* VI: Enea si trova al cospetto della Sibilla Cumana che gli rivela come, ancora vivo, egli potrà riuscire ad entrare in Ade per incontrare l'ombra del padre e tornare illeso nel mondo dei vivi. Per Heaney, l'episodio forma "a perfect little narrative in itself and it ends with that moment of discovery and triumph when Aeneas finds the bough and the bough comes away in his hand and he has been given the right of way."²⁸¹ Porre l'episodio a mo' di prologo in una raccolta che si propone come un immaginario viaggio oltremondano è un atto che ha implicazioni diverse. Facendo ricorso ad un antecedente così famoso, Heaney cerca di legittimizzare il suo gesto, chiede di avere "the right of way" per percorrere sia l'Ade, come figlio in cerca del padre, che il testo di Virgilio, come poeta in cerca di immagini. In questo modo, sottolinea giustamente Neil Corcoran, il poeta si inserisce in quella "heritage of classicism endemic to Eliot's kind of Modernism", mostrandosi estremamente consapevole del valore della tradizione letteraria precedente.²⁸² Di fatto, in 'The Golden Bough' Heaney offre il suo tributo all'opera mediatrice di Eliot traducendo con queste parole la risposta di Enea alla Sibilla, che ha appena profetizzato all'eroe altre durissime prove da affrontare: "No ordeal, O Priestess, / That you can imagine would ever surprise me / For already I have foreseen and *foresuffered* all."²⁸³

Sapere come trovare il ramo d'oro, inoltre, significa per il poeta riuscire ad acquisire una nuova voce che gli permetta di esprimere a parole ciò che egli vede

²⁸⁰ Si veda al proposito J. RAMAZANI, *Poetry of Mourning, The Modern Elegy from Hardy to Heaney*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.

²⁸¹ S. HEANEY, 'Sounding Lines. The Art of Translating Poetry', cit., p. 16.

²⁸² N. CORCORAN, *The Poetry of Seamus Heaney*, cit., pp. 162-163.

²⁸³ S. HEANEY, 'The Golden Bough', *Seeing Things*, London, Faber & Faber, 1991, pp. 1-3 (enfasi mia). Cfr. *Eneide* VI, vv. 103-105: "Non ulla laborum, / o virgo, nova mi facies inopinave surgit; / omnia praecepi atque animo mecum ante peregi" ["Nessuna forma / di travaglio, o vergine, mi sorge nuova o impensata, / tutto ho provato e prima percorso tra me con l'animo"]. Tutti i riferimenti al testo sono tratti da VIRGILIO, *Eneide*, trad. di Luca Canali, introduzione e commento di Ettore Paratore, Milano, Mondadori, 1991.

quando “vede le cose.” L’avvertimento della Sibilla (“But to retrace your steps and get back to upper air, / This is the real task and the real undertaking”) acquista pertanto un significato nuovo. La difficoltà del viaggio sta nel ritorno: la tentazione di lasciare il mondo reale e rifugiarsi in un mondo “altro”, metafisico o immaginario, è forte; eppure, ancora più forte è la necessità di tornare al mondo reale e di scrivere di ciò che si vede realmente.²⁸⁴

Non è un caso, pertanto, che nel corso della raccolta il ramo d’oro venga progressivamente spogliato di ogni valenza mitica e il materiale di cui è fatto vada impoverendosi. Il ramo d’oro diventa “a silver bough” e ancora “the phantom limb / Of an ash plant”²⁸⁵ — stranamente reale nella sua immaterialità — che fa da sostegno all’ombra del padre, fino a raggiungere lo stadio ultimo della metamorfosi cui il poeta lo sottopone, fissandosi nell’immagine del vero bastone usato da Patrick Heaney, quel bastone su cui ora il figlio si appoggia.²⁸⁶

Il cammino verso quell’unico “face-to-face meeting” con l’ombra del padre passa prima di tutto attraverso la memoria. In ‘Man and Boy’ i piani temporali si sovrappongono e i ruoli (padre e figlio, uomo e ragazzo) si incrociano. La prima parte del componimento riporta il ricordo di un’esperienza concreta — una giornata di pesca con il padre — che in seguito si smaterializza quasi, confondendosi nel mistero e nel mito. La pesca è un’esperienza rigenerante per il poeta e gli permette di entrare in contatto con l’intima essenza del mondo che lo circonda. Di qui l’esultanza con cui egli celebra la natura e il senso pratico del padre:

Blessed be down-to-earth! Blessed be highs!
Blessed be the detachment of dumb love
In that broad-backed, low-set man
Who feared debt all his life, but now and then
Could make a splash like the salmon he said was
‘As big as a wee pork pig by the sound of it’.

²⁸⁴ Cfr. E. O’BRIEN, *Seamus Heaney: Creating Irelands of the Mind*, Dublin, Liffey Press, [2002] 2005, p. 97: “For Heaney, no vision, be it mud or other-world, can provide an escape from his sense of obligation to write about the world as it is and as he sees it, no matter how uncomfortable that may make him, or his audience.”

²⁸⁵ S. HEANEY, ‘The Ash Plant’, *Seeing Things*, cit., p. 19.

²⁸⁶ “Dangerous pavements. / But I face ice this year / With my father’s stick”; S. HEANEY, ‘1.1.87’, *ibid.*, p. 20.

Nella seconda parte l'atmosfera si fa più misteriosa nel momento in cui il poeta riporta un episodio dell'infanzia del padre. L'incontro con il falciatore si presenta come un'esperienza metafisica più ancora che reale, poiché si riconosce dietro l'immagine del mietitore "lean[ing] forever on his scythe" quella della Grande Mietitrice, foriera di sventure; così, Patrick Heaney torna ad essere un ragazzo che corre verso casa solo per apprendervi la notizia della morte del suo stesso padre. Il poeta segue la corsa disperata del ragazzo, percepisce l'atmosfera tesa ("I feel much heat and hurry in the air") e il convulso movimento di quelle gambe così simili alle sue:

I feel his legs and quick heels far away
 And strange as my own — when he will piggyback me
 At a great height, light-headed and thin-boned,
 Like a witless elder rescued from the fire.²⁸⁷

Il legame fra padre e figlio sfugge alle convenzioni del tempo e dello spazio. In quest'ultima strofa, quindi, le due figure sono trasposte sul piano mitico in maniera più complessa di quanto una semplice identificazione di Heaney con Enea e del padre con Anchise potrebbe far supporre. La scena dell'abbandono di Troia in fiamme è riproposta a parti invertite, con il figlio "witless", perché "light-headed", spensierato, issato sulle solide spalle del padre. Un senso di enorme sicurezza è associato nel componimento alla figura paterna, fonte inesauribile di buoni consigli (per quanto essi siano "old, and heavy / And predictable" come le sue battute) e di buon senso. Il poeta continua a seguire l'ombra del padre morto come egli faceva da bambino, quando il padre lavorava nei campi e appariva ai suoi occhi un dio o un eroe, "an expert."²⁸⁸

L'incontro avviene finalmente nel componimento che dà il titolo alla raccolta, 'Seeing Things', non prima però che il poeta abbia completato il rito di passaggio attraversando le acque infernali. La prima parte del componimento riprende (alludendo in realtà in maniera alquanto velata) i versi 384-416 di *Eneide* VI, che narrano dell'incontro con il traghettatore Caronte e del passaggio su fiume Acheronte. Heaney descrive ancora una volta un'esperienza reale e concreta della sua infanzia che viene

²⁸⁷ S. HEANEY, 'Man and Boy', *ibid.*, pp. 14-15.

²⁸⁸ "I wanted to grow up and plough, / To close one eye, stiffen my arm. / All I ever did was follow / In his broad shadow round the farm. // I was a nuisance, tripping, falling, / Yapping always. But today / It is my father who keeps stumbling / Behind me, and will not go away"; S. HEANEY, 'Follower', *Death of a Naturalist*, cit., p. 12.

trascesa attraverso l'immaginazione e l'arte; il poeta si rivede bambino, in procinto di partire per una gita a Inishbofin, terrorizzato su una barca instabile, pressato dalle persone che gli sono accanto:

One by one we were being handed down
Into a boat that dipped and shilly-shallied
Scaresomely every time. We sat tight
On short cross-benches, in nervous twos and threes,
Obedient, newly close [...].

L'ombra di Virgilio è appena percepibile nell'immagine della barca poco sicura che si abbassa sotto il peso, che richiama l'analoga immagine in *Eneide* VI;²⁸⁹ essa acquista tuttavia una consistenza maggiore in prossimità della fine della prima parte quando si delinea nel poeta la comparsa di una sorta di *pietas* molto simile a quella che anima Enea. Il poeta immagina di staccarsi dal gruppo, guardarlo dall'alto, da un'altra imbarcazione sospesa in aria ("It was as if I looked from another boat / Sailing through air, far up"); da questa posizione privilegiata egli può cogliere l'essenza reale del viaggio: "[I] could see / How riskily we fared into the morning, / And loved in vain our bared, bowed, numbered heads." È, questo, "the first knowledge that one's parents will die",²⁹⁰ l'amara consapevolezza della fragilità delle persone che si amano; lo stesso affetto è fragile e vano, perché non riesce ad impedire ciò che è per natura inevitabile.

Alla *pietas* virgiliana si unisce, nella seconda parte del componimento, la *claritas* cristiana, spogliata tuttavia di qualsiasi valenza dottrinale; percepire che, nella visibilità più totale, "The stone's alive with what's invisible" non significa necessariamente scoprire un principio divino che regge e regola il mondo. In Heaney la *claritas* va a indicare l'aspetto consolatorio dell'arte, la capacità della poesia di mostrare attraverso la scrittura ciò che è invisibile e non percepibile altrimenti. È solo dopo aver raggiunto questa consapevolezza (dopo aver trovato la nuova voce) che il poeta può finalmente incontrare il padre nella terza e ultima parte di 'Seeing Things'.

Heaney richiama alla memoria, come di consueto, un momento della sua infanzia narrando come, in quella occasione, il padre fosse riuscito a scampare all'annegamento ("Once upon a time my undrowned father / Walked into our yard").

²⁸⁹ *Eneide* VI, vv. 413-414: "Gemuit sub pondere cumba / sutilis et multam accepit rimosa paludem" ["Gemette sotto il peso la barca / intessuta di giunchi, e ricevette molta acqua dalle fessure"].

²⁹⁰ N. CORCORAN, *Seamus Heaney*, cit., p. 169.

La visione sconvolgente del padre che mostra, forse per la prima volta, la sua debolezza genera nel poeta quello stesso sentimento di tenerezza già delineato nella prima parte del componimento:

[...] I was inside the house
And saw him out the window, scatter-eyed
And daunted, strange without his hat,
His step unguided, his ghosthood immanent.

Il padre è totalmente smarrito, sopraffatto dall'avvenimento che lo ha ridotto l'ombra di se stesso; la sua "ghosthood" immanente preannuncia già quella che sarà la morte effettiva. Quando egli ritorna a comparire davanti al figlio, finalmente faccia a faccia con lui, il padre ha ancora su di sé significativamente i segni di quella terribile avventura di anni prima:

That afternoon
I saw him face to face, he came to me
With his damp footprints out of the river,
And there was nothing between us there
That might not still be happily ever after.²⁹¹

La scena di riconoscimento tra i due stravolge il corrispettivo episodio di *Eneide* IV,²⁹² il tutto avviene in maniera assolutamente silenziosa, a sottolineare come anche in una situazione così dolorosa, l'affetto reciproco non si esprime con linguaggio o gesti convenzionali. E silenziosamente, attraverso vibrazioni impercettibili, il padre riconosce la *pietas* del figlio e il figlio riempie il vuoto lasciato dal padre, lo rende di nuovo visibile per mezzo della poesia.

IV.3 “*Subsisting beyond eclogue and translation*”? **Electric Light**

In un saggio del 1992, John Kerrigan rintraccia nel percorso artistico di Heaney una parabola virgiliana che va dai componimenti pastorali di *Death of a Naturalist* alla

²⁹¹ S. HEANEY, 'Seeing Things', *Seeing Things*, cit., pp. 16-18.

²⁹² Così Anchise accoglie commosso il figlio: "Isque ubi tendentem adversum per gramina vidit / Aenean, alacris palmas utrasque tetendit / effusaeque genis lacrimae et vox excidit ore: / 'Venisti tandem tuaque exspectata parenti / vicit iter durum pietas? Datur ora tueri, / nate, tua et notas audire et reddere voces'" ["Egli, quando vide Enea che gli veniva incontro / sul prato, protese commosso entrambe le mani, / e lagrime scorsero dalle palpebre, e la voce eruppe dalle labbra: / 'Venisti infine, e la tua pietà, desiderata dal padre, / vinse il duro cammino? Posso, o figlio, guardarti / in volto, e ascoltare la nota voce e rispondermi?"]; *Eneide* VI, vv. 684-689.

celebrazione di un'epica tutta irlandese nella traduzione del poemetto in irlandese medievale *Buile Suibhne* (*Sweeney Astray*, 1983).²⁹³ L'identificazione fra la carriera di Heaney e quella di Virgilio sarebbe, di fatto, stata completa se il contatto tra i due poeti si fosse fermato a quella splendida celebrazione di affetto filiale che si ritrova in *Seeing Things*.

In *Electric Light* Heaney ritorna di nuovo alla poesia del primo Virgilio, di cui sviluppa significativamente gli aspetti più oscuri, focalizzando l'attenzione sul dramma che i pastori virgiliani vivono confrontandosi con le dinamiche cittadine, piuttosto che sull'abbandono idilliaco ad una natura empatica. Il componimento posto in apertura si presenta come una dichiarazione d'intenti da parte del poeta, riassumendo in sé le tematiche che percorrono tutta la raccolta. Si tratta ancora una volta di un "place-name poem":

‘At Toomebridge’
 Where the flat water
 Came pouring over the weir out of Lough Neagh
 As if it had reached an edge of the flat earth
 And fallen shining to the continuous
 Present of the Bann.
 Where the checkpoint used to be.
 Where the rebel boy was hanged in '98.
 Where negative ions in the open air
 Are poetry to me. As once before
 The slime and silver of the fattened eel.²⁹⁴

In modo rievocativo di 'Broagh' e 'Anahorish', il titolo diventa parte integrante del testo del componimento. Si è catapultati di nuovo nell'*omphalos* del poeta, simbolico centro del suo mondo, là dove il fiume Bann si getta in Lough Neagh, un luogo in cui il passato, già rievocato dal solo suono del toponimo in 'Wintering Out', si lega in un *continuum* temporale al presente e il luogo è celebrato come persistente fonte di ispirazione poetica.²⁹⁵

²⁹³ "Traditionally Virgil's career has been thought the epitome of creative endeavour. When Heaney translates the *Buile Suibhne* for Field Day, is he not producing a national epic to follow his bucolics and poems of digging and ploughing, from *Death of a Naturalist* to *Wintering Out*, rather as the *Aeneid* was preceded by the *Eclogues* and *Georgics*?" J. Kerrigan, 'Ulster Ovids', in N. CORCORAN, ed., *The Chosen Ground. Essays on Contemporary Poetry of Northern Ireland*, Bridgend, Seren Books, 1992, pp. 238-269, p. 243.

²⁹⁴ S. HEANEY, 'At Toomebridge', *Electric Light*, London, Faber & Faber, 2001, p. 3.

²⁹⁵ Eugene O'Brien rileva nella negazione e nel presente la principale fonte di ispirazione della raccolta, in opposizione a quegli elementi ("the slime and silver of the fattened eel") dai quali il poeta ha tratto

In *Electric Light* il legame tra il poeta e l'Irlanda si manifesta in maniera ossessiva; la raccolta è costellata di reminiscenze di viaggi, di suggestive descrizioni di località straniere che stimolano il senso estetico del poeta. Eppure, Heaney avverte costantemente il bisogno di ritrovare somiglianze tra le mete dei suoi viaggi e i paesaggi irlandesi che gli sono familiari.²⁹⁶ Egli attua quella che Eugene O'Brien chiama "decentring and recontextualisation of place",²⁹⁷ che gli permette di decostruire il luogo reale e di ricreare un nuovo spazio, tutto letterario, persistente e nello stesso tempo mobile poiché aperto ad accogliere culture sempre diverse, continuamente rivisitato e alterato dal soggetto delle poesie. La sovrapposizione di luoghi si accompagna spesso ad atti di memoria involontaria per i quali il luogo straniero riaccende nel poeta reminiscenze di eventi significativi per la sua storia personale e per la storia irlandese *in toto*.

La necessità di creare connessioni con la sua terra porta il poeta a rinominare il monte Parnaso, il *locus amoenus* dell'ispirazione poetica, durante un soggiorno in Grecia:

Mount Parnassus placid on the skyline:
Slieve na mBard, Knock Filiocht, Ben Duan.
 We gaelicized new names for Poetry Hill²⁹⁸

'Desfina' è il componimento conclusivo di 'Sonnets from Hellas', una sequenza di sei sonetti in cui il poeta ripercorre sei tappe del suo viaggio in Grecia, sei luoghi che subiscono il medesimo processo di alterazione. È rilevante che proprio nel primo sonetto della sequenza Heaney si trovi ad affrontare di nuovo i temi della pastorale classica. Il titolo, 'Into Arcadia', svela lo scenario del viaggio del poeta il quale non percorre semplicemente l'Arcadia reale, geografica, ma procede in senso metaforico

ispirazione nelle raccolte precedenti. Heaney, sostiene O'Brien, si concentra "on the present and the future, at the expenses of the past", intendendo per passato la storia nazionale. Favorire il passato personale è per O'Brien "another sign of his progression, as it is his personal and familial past which is now important, as opposed to the old flags and banners" (E. O'BRIEN, *Seamus Heaney: Creating Ireland of the Mind*, cit., pp. 170-171). Se è indubbio che il passato personale e familiare del poeta acquista in *Electric Light* un rilievo maggiore che nelle raccolte precedenti, la storia nazionale non viene cancellata del tutto: essa attraversa la raccolta in riferimenti brevi e significativi proprio come è evidente in 'At Toomebridge.'

²⁹⁶ "Ireland is everywhere and nowhere, 'broken in pieces', enveloped in a story in which its particularity and therefore its definition will never be resolved"; C. GRAHAM, *Deconstructing Ireland. Identity, Theory, Culture*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2001, p. 23.

²⁹⁷ E. O'BRIEN, *Seamus Heaney: Searches for Answers*, London, Pluto Press, 2003, p. 114.

²⁹⁸ S. HEANEY, 'Desfina', *Electric Light*, cit., p. 43.

attraverso il luogo letterario, la regione che è tradizionalmente scenario per gli idilli pastorali. Da subito si ha l'impressione che il poeta abbia realmente ritrovato la perduta Arcadia della classicità, che sia, per così dire, tornato indietro nel tempo all'Età dell'Oro ("It was opulence and amen on the mountain road"). Così, il primo contatto umano avviene significativamente con un ex-cittadino che ha abbandonato il lavoro in città in un passato ormai indeterminato ("once") per ritirarsi a godere delle delizie della vita campestre. L'uomo appare al poeta come un personaggio senza tempo, una figura quasi materializzatasi dalle ecloghe virgiliane:

[...] a farmer
Who'd worked in Melbourne once and now trained water
Through a system of pipes and runnels of split reed
Known in Hellas, probably, since Hesiod —

Il riferimento a Esiodo, autore de *Le opere e i giorni*, primo scrittore della fatica del lavoro agreste, sottolinea l'antichità degli strumenti e delle tecniche del fattore. Ad esso si sovrappone il ricordo delle *Georgiche* virgiliane nell'allusione ad una natura che deve essere "trained", su cui, cioè, il contadino deve esercitare il proprio controllo.

Il sonetto chiude con un secondo incontro che completa il quadro pastorale e rimanda nuovamente in maniera indiretta alla poesia di Virgilio:

And then it was the goatherd
With his goats in the forecourt of the filling station,
Subsisting beyond eclogue and translation.²⁹⁹

Come il fattore, il capraio emerge dal passato e dalla letteratura e viene per così dire decontestualizzato e ricontestualizzato in uno scenario, il cortile del benzinaio, che non gli è proprio. La sua stessa presenza impone al poeta di riflettere sulle convenzioni del genere pastorale: non un Melibeo o un Titiro gli si parano dinanzi, ma un uomo vero, tangibile, al quale l'*otium* dei pastori di Virgilio è assolutamente sconosciuto. L'immagine dell'Arcadia letteraria si dissolve nella presa di coscienza della durezza della vita del capraio; la nostalgica idealizzazione del luogo e della vita contadina che la poesia pastorale offre risulta del tutto vana se paragonata alla vera e propria lotta per la sopravvivenza del capraio in un luogo che gli è ostile, in una natura che non gli offre

²⁹⁹ S. HEANEY, 'Into Arcadia', *ibid.*, p. 38.

riparo né consolazione. Heaney così riflette più profondamente sulla capacità della poesia di affrontare la pressione esterna della realtà.

Tale riflessione ritorna in modo significativo nei tre componimenti di *Electric Light* in cui l'incontro tra Heaney e Virgilio assume forma più completa. Il poeta dimostra di aver appreso appieno la lezione virgiliana, riappropriandosi in maniera creativa sia del tema che della struttura dei componimenti del poeta latino, quella forma dialogica che permette di drammatizzare in poesia lo scontro generazionale tra pastori anziani e giovani e consente, più in generale, a Heaney di presentare la realtà sotto più punti di vista.³⁰⁰ Heaney rivisita la forma tradizionale attraverso modalità diverse che vanno dalla traduzione alla riscrittura, dall'imitazione di lowelliana memoria alla creazione di componimenti del tutto nuovi, che richiamano solo nella forma il testo originale. Le tre ecloghe di Heaney, nell'ordine 'Bann Valley Eclogue', 'Virgil: Eclogue IX' e 'Glanmore Eclogue', si armonizzano dunque perfettamente in una raccolta che definisce il suo tono generale attraverso la plurivocità, l'incastro di prospettive multiple.

'Bann Valley Eclogue' riscrive la famosa quarta ecloga di Virgilio,³⁰¹ su cui commentatori e interpreti si sono affannati per secoli nel tentativo di dare un'identità al bambino prodigioso la cui nascita, secondo l'oscura predizione virgiliana, implicherebbe una palingesi generale e un ritorno all'Età dell'Oro. Quello che il poeta latino auspica per il nascituro riflette un più ampio desiderio di pace per l'Impero ("Ille Deum vitam accipiet, Divisque videbit / permixtos heroas, et ipse videbitur illis, / pacatumque reget patriis virtutibus orbem).³⁰² Virgilio, tuttavia, è assolutamente consapevole di quanto esigue siano le possibilità di pace nel suo tempo (di qui il fosco accenno ad altre guerre future che riattualizzeranno il passato mitico: "erunt etiam

³⁰⁰ Meg Tyler rintraccia l'origine dell'interesse di Heaney negli aspetti formali dell'ecloga virgiliana in una sorta di moderna contesa canora. Tyler sostiene che il poeta abbia deciso di lavorare alle proprie versioni dopo aver letto la traduzione delle *Bucoliche* di David Ferry (1999): "Ferry, an exceptional American poet who spent the past ten years working steadfastly on translations of Virgil's *Eclogues* and *Georgics* (2005), the *Odes* (1998) and *Epistles* (2001) of Horace, while continuing to write and publish his own poems, is Heaney's senior by fifteen years. I see them as a newfangled, transatlantic version of the older and younger shepherd"; M. TYLER, *A Singing Contest. Conventions of Sound in the Poetry of Seamus Heaney*, cit., p. 50.

³⁰¹ Cfr. *supra*, p. 2, n. 4.

³⁰² VIRGILIO, *Bucoliche* IV, vv. 15-17: "Egli riceverà la vita degli Dei e vedrà gli eroi / misti agli Dei, e lui stesso apparirà ad essi / e reggerà il mondo pacato dalle virtù del padre."

altera bella, / atque iterum ad Troiam magnus mittetur Achilles”);³⁰³ rimane al poeta la speranza di creare con il canto almeno l’immagine del mondo pacifico e di essere degno di celebrare le imprese del fanciullo:

O mihi tum longae maneat pars ultima vitae,
spiritus et quantum sat erit tua dicere facta:
non me carminibus vincet nec Thracius Orpheus,
nec Linus, huic mater quamvis atque huic pater adsit,
Orphei Calliopea, Lino formosus Apollo.
Pan etiam, Arcadia mecum si iudice certet,
Pan etiam Arcadia dicat se iudice victum.

[Oh, mi resti l’ultima parte di una lunga vita
e mi sia bastante lo spirito per celebrare le tue imprese:
non potranno vincermi nel canto né Orfeo di Tracia,
né Lino, sebbene l’uno assista la madre, e l’altro
il padre, Orfeo Calliope, Lino il bellissimo Apollo.
Persino se Pan gareggiase con me, a giudizio di Arcadia,
persino Pan si direbbe vinto, a giudizio di Arcadia.]
(*Bucoliche* IV, vv. 53-59)

Virgilio si allinea nella tradizione dei poeti mitici dichiarando di essere in grado di superarli. Come in apertura del poema, il canto legato al luogo e alla natura (nel riferimento a Pan e all’Arcadia) si dimostra inferiore rispetto a un tipo di poesia più alta, tesa alla celebrazione epica; sembra quasi che Virgilio stia profetizzando non solo il destino del fanciullo e dell’Impero, ma anche il progresso della propria carriera poetica.

Nella sua versione Heaney trasforma il componimento originale, un monologo pronunciato dallo stesso Virgilio, in un canto a due voci, scegliendo proprio il poeta latino come interlocutore di un personaggio definito ‘Poeta’ e coinvolgendolo in una conversazione che va a toccare i temi della stessa poesia e della necessità di riconciliare attraverso essa le divisioni sociali e politiche del mondo reale. L’epigrafe, “Sicelides Musae, paulo maiora canamus” (“Muse di Sicilia, solleviamo il tono del canto”), è tratta dal verso iniziale della quarta ecloga di Virgilio e delimita il campo entro il quale il componimento di Heaney si muove. Ecco allora che le Muse siciliane vengono ricontestualizzate, trasposte attraverso il tempo e lo spazio nell’Irlanda contemporanea:

POET: Bann Valley Muses, give us a song worth singing,
Something that rises like the curtain in

³⁰³ *Ibid.*, vv. 35-36: “vi saranno altre guerre / e di nuovo sarà mandato a Troia il grande Achille.”

Those words *And it came to pass* or *In the beginning*.
Help me please my hedge-schoolmaster Virgil
and the child that's due. Maybe, heavens, sing
Better times for her and her generation.

Ciò che il poeta chiede alle sue Muse è un canto del tutto nuovo, che abbia lo stesso impatto emotivo delle narrazioni mitiche o della storia della Creazione. Il canto avrà un doppio effetto, celebrare la bambina che sta per nascere auspicando per lei tempi migliori, e compiacere Virgilio. Come nell'originale, il poeta cerca di inserirsi in una "scuola": definendo Virgilio "hedge-schoolmaster" il poeta fonde di nuovo la tradizione classica con quella irlandese e richiama nel contempo la sua produzione poetica precedente.³⁰⁴ Meg Tyler sottolinea come Heaney metta in risalto il ruolo di educatore di Virgilio in un contesto meno formale di quello della scuola ordinaria: "Virgil has educated him about field and barn, about the pastoral, the promise of community and its restorative powers, as well as enriched his linguistic store."³⁰⁵

Il maestro Virgilio, pertanto, impartisce al poeta la sua lezione:

VIRGIL: Here are my words you'll have to find a place for:
Carmen, ordo, nascitur, saeculum, gens.
[...] Poetry, order, the times,
the nation, wrong and renewal, then an infant birth
And a flooding away of all the old miasma.

Heaney riprende i termini che compaiono nei primi dieci versi del testo originale, significativamente scindendo il costrutto "saeclorum nascitur ordo", indicante la palingenesi. Sta al poeta ricomporre le parole antiche nell'ordine che gli è più consono e dar loro un senso nuovo nella sua lingua. Heaney si trova ancora una volta a dover fare i conti con la propria *Irishness* e a dover esprimere la voce della sua terra. Le parole che il suo 'Virgilio' pronuncia in seguito gli offrono un conforto:

Whatever stains you, you rubbed it into yourselves,
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 move keep east bank from west.

³⁰⁴ Così in 'September Song' il ricordo delle hedge-schools affiora in un contesto prettamente pastorale nel quale la visione di un paesaggio autunnale genera nell'io lirico nostalgia per l'estate appena passata: "In rising ditches the fern subsides. / Rain-logged berries and stones / Are rained upon, acorns / shine from grassy verges every morning. // And it's nearly over, / Our four years in the hedge-school"; S. HEANEY, *Field Work*, cit., p. 38.

³⁰⁵ M. TYLER, *A Singing Contest. Conventions of Sound in the Poetry of Seamus Heaney*, cit., p. 55.

Eugene O'Brien nota che nel dialogo "the voice of Virgil, a *spectator ab extra* on the Northern Irish political situation, posits the cure of poetry, as 'whatever stains you, you rubbed it into yourselves / Earth mark, birth mark'."³⁰⁶ La recente storia nord-irlandese e quella remota dell'antica Roma sono poste sullo stesso piano, poiché entrambe segnate dallo spargimento di sangue fraterno. Ciò che 'Virgilio' predice al poeta non è un ritorno al passato, ad un tipo di poesia, cioè, che fa solo di quelle macchie, di quei segni ancestrali il suo tema; al contrario, la cura della poesia consiste nel trovare un equilibrio tra passato e presente che permetta di guardare avanti.

La prospettiva si allarga nel momento in cui il 'Poeta' esprime la sua perplessità circa la pace universale predetta da Virgilio:

POET: *Pacatum orbem*: your words are too much nearly.
Even 'orb' by itself. What on earth could match it?
And then, last month, at noon-eclipse, wind dropped.
A millennial chill, birdless and dark, prepared.
A firstness steadied, a lastness, a born awareness
As name dawned into knowledge: I saw the orb.

L'eclissi genera un'epifania permettendo al 'Poeta' di avere cognizione dell'*orbis* virgiliano inteso anche come cerchio metafisico che ha in sé "a firstness" e "a lastness." Si può forse supporre che durante l'eclissi il 'Poeta' abbia una visione momentanea, e pertanto parziale, di quel futuro, di quei tempi migliori che egli augura alla bambina.

Nessuna eclissi, tuttavia, sconvolgerà la giovane vita che sta per nascere ("Eclipses won't be for this child"), nessun evento catastrofico turberà il suo sonno. Il Virgilio di Heaney restringe nuovamente il campo nella battuta seguente, rendendo chiaro che la pace che egli auspica non riguarda il mondo intero, quanto la sola Irlanda. Così, 'Virgilio' prega che i suoni che culleranno la bambina siano quelli regolari e rassicuranti delle normali attività quotidiane ("a chug and slug going on in the milking parlour") piuttosto che gli assordanti rumori della battaglia: "Let her never hear close gunfire or explosions." Il verso finale di 'Virgilio' reinserisce immediatamente il componimento nel presente, sottolineando la sostanziale fragilità della situazione nord-irlandese dopo il cessate il fuoco del 1994.

³⁰⁶ E. O'BRIEN, *Seamus Heaney: Creating Irelands of the Mind*, cit., p. 179.

Il mondo pacifico che Heaney immagina per il nascituro è in realtà, sostiene giustamente Meg Tyler, un mondo “not divorced entirely from the past.”³⁰⁷ È nel dono concesso dal poeta al nascituro che la cura della poesia viene messa in atto. Come nell’originale latino, il poeta lascia in eredità al bambino un mondo in perfetto equilibrio, un mondo nel quale la poesia agisce sul passato purificandolo, traendone cioè quegli aspetti positivi sui quali è possibile costruire il futuro. È un processo, questo, che agisce fin nella scelta delle immagini poetiche che dal passato sono tratte; come sottolinea ancora Meg Tyler, il poeta rifiuta la violenza sanguinosa implicita nel riferimento a Romolo e alla fondazione di Roma per accogliere figure più pacifiche e benefiche come Vesta, dea del focolare, che appare nell’attributo “vestal” usato per definire l’innocenza della bambina.³⁰⁸

Immagini di purificazione sono centrali nell’ultima battuta del componimento, in cui il poeta richiama alla memoria il proprio passato personale:

POET: Why do I remember St. Patrick’s mornings,
 Being sent by my mother to the railway line
 For the little trefoil, untouchable almost, the shamrock
 With its twining, binding, creepery, tough, thin roots
 All over place, in the stones between sleepers.
 Dew-scales shook off the leaves. Tear-ducts asperging.

Non l’acanto della versione originale è offerto al nascituro come segno di longevità e prosperità,³⁰⁹ ma l’esile trifoglio, lo *shamrock* che è simbolo di orgoglio nazionale e religioso, di *Irishness* intesa come unità e coesione sociale. La descrizione delle radici del fiore come “twining, binding, creepery, tough”, oltre che “thin”, implica che la fragilità del fiore è solo apparente e che quell’unità che esso rappresenta si regge su legami più profondi e complessi di quanto possano apparire. Il trifoglio purifica e subisce esso stesso un rituale di purificazione attraverso l’aspersione di gocce di rugiada; il fiore viene liberato da quella simbologia perturbante che la politica ha associato ad esso per rimanere pura immagine di pienezza.

³⁰⁷ M. TYLER, *A Singing Contest. Conventions of Sound in the Poetry of Seamus Heaney*, cit., p. 57.

³⁰⁸ *Ibid.*

³⁰⁹ Cfr. *Bucoliche* IV, vv. 18-20: “At tibi prima, puer, nullu munuscula cultu, / errantes hederas passim cum baccare tellus / mixtaque ridenti colocasia fundet acantho” [Per te, o fanciullo, la terra senza che nessuno la coltivi, / effonderà i primi piccoli doni, l’edera errante / qua e là con l’elicriso e la colocasia con il gaio acanto].

L'ecloga di Heaney si chiude con l'augurio finale che riprende le immagini di fertilità già introdotte in precedenza:

Child on the way, it won't be long until
You land among us. Your mother's showing signs,
Out for her sunset walk among big round bales.
Planet earth like a teething ring suspended
Hangs by its world-chain. Your pram waits in the corner.
Cows are let out. They're sluicing the milk-house floor.³¹⁰

L'accento è ancora una volta posto sulla confortevole domesticità del futuro che si apre al nascituro. Diversamente da ciò che predice la quarta ecloga virgiliana, nessuna manifestazione bizzarra della natura segnerà l'avvenuta palingenesi;³¹¹ in Heaney, afferma giustamente Tyler, “the natural order merely re-affirms itself; the unlikely does not distort it.”³¹² Se il compito del poeta è offrire almeno la momentanea visione di mondi e tempi migliori, Heaney chiarisce che ciò è possibile solo facendo riferimento alla realtà e alla quotidianità.

In ‘Virgil: Eclogue IX’ Heaney offre la propria versione della rispettiva ecloga virgiliana. Il componimento latino riprende il tema dell'espropriazione introdotto nella prima ecloga, costruendo su di esso una riflessione sul valore del canto come strumento da usare contro gli attacchi del mondo esterno e come cura per alleviare il dolore personale. L'ecloga presenta il dialogo tra Licida e Meri, vecchio pastore spodestato l'uno, giovane e fortunato aspirante poeta l'altro. Il poeta attribuisce ai pastori virgiliani un linguaggio contemporaneo arricchendolo di termini del dialetto nord-irlandese. Il risultato è uno splendido esempio di intreccio linguistico e culturale, risonante degli echi che percorrono tutta la produzione poetica di Heaney:

MOERIS: The things we have lived to see... The last thing
You could've 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 creel —
Bad cess to him — these kids are his. All's changed.

³¹⁰ S. HEANEY, ‘Bann Valley Eclogue’, *Electric Light*, cit., pp. 11-12.

³¹¹ *Bucoliche* IV, vv. 40-45: “Non rastos patietur humus, non vinea falcem; / robustus quoque iam tauris iuga solvet arator; / nec varios discet mentiri lana colores, / ipse sed in pratis aries iam suave rubenti / murice, iam croceo mutabit vellera luto; / sponte sua sandyx pascentes vestiet agnos” [“Il suolo non patirà rastrelli, né la vigna la falce; / anche il robusto aratore scioglierà i tori dal giogo; / e la lana non saprà più fingere i vari colori, / l'ariete da sé nei prati cambierà il colore del vello / con la porpora che rosseggia soave, con il giallo che svaria nell'oro: / spontaneamente il carminio rivestirà gli agnelli al pascolo”].

³¹² M. TYLER, *A Singing Contest. Conventions of Sound in the Poetry of Seamus Heaney*, cit., p. 60.

L'uso di termini come "creel", di etimologia scozzese, e "cess" (termine *Hiberno-English* per "luck") conferiscono alla scena un colore locale. Così la trasformazione del virgiliano "veteres migrate coloni" in "out, old hands" sottolinea la violenza e l'immediatezza dell'atto di espropriazione. Non c'è traccia del "Caso" virgiliano che tutto regola ("Fors omnia versat") nella traduzione di Heaney: tutto è semplicemente — e inaspettatamente — "changed".

La versione di Heaney dà maggior risalto al senso di quasi totale impotenza del poeta nei confronti della terribilità degli eventi storici, poiché non solo la terra, ma persino il canto è stato confiscato. Se ancora Menalca, altro pastore e cantore nominato nell'ecloga, aveva potuto salvare il suo appezzamento per mezzo del canto, niente vale per Meri poiché "songs and tunes / Can no more hold out against brute force than doves / When eagles swoop."³¹³ Le immagini ornitologiche trasportano su un piano metaforico l'annosa battaglia tra forze politiche (e ideologiche) opposte, riproponendo lo scontro tra colonizzatori (le aquile imperiali romane, ma anche le truppe del governo britannico) e i colonizzati (le miti colombe nei loro campi). In Heaney, come in Virgilio, la realtà politica mette a dura prova la capacità della poesia di tenere a freno la violenza.

Di qui, l'espressione di sconforto di Licida, compassionevole e affranto per la perdita degli amici pastori in Virgilio ("Heu, cadit in quemquam tantum scelus? heu, tua nobis / paene simul tecum solacia rapta, Menalca?"),³¹⁴ preoccupato per la possibile scomparsa della poesia in Heaney: "Shocking times. Our very music, our one consolation, / Confiscated, all but." Eppure Licida si mostra ancora fiducioso. Sebbene egli stesso ritenga di essere "a squawking goose among sweet-throated swans", non di meno egli tenta ancora di cantare ed esorta Meri — un poeta con un'esperienza senza

³¹³ Cfr. *Bucoliche* IX, vv. 11-13: "carmina tantum / nostra valent, Lycida, tela inter Martia, quantum / Chaonias dicunt aquila veniente columbas" ["i nostri canti / valgono tanto, o Licida, tra le armi di Marte, / quanto, si dice, le colombe caonie al sopraggiungere dell'aquila"].

³¹⁴ *Ibid.*, vv. 17-18: "Ahi, può cadere qualcuno in così grave misfatto? / Si può quasi eliminare con te il tuo conforto, Menalca?".

dubbio maggiore della sua — a scavare nella memoria (quella memoria che gli è stata rubata dal tempo, come i campi dai veterani)³¹⁵ per recuperare i canti che amava.

L'ecloga si conclude con il ritrovato piacere della poesia: a metà strada dalla città, significativamente accanto alla tomba di Bianore, un altro pastore-poeta, Licida offre a Meri un'alternativa invitandolo a fermarsi e cantare, oppure a proseguire la strada cantando poiché il canto “minus via laedit”, “singing shortens the road.” Meri urge di continuare. La chiusa dell'ecloga insiste ancora sull'importanza del canto:

MOERIS: Desine plura, puer, et quod nunc instat agamus:
carmina tum melius, cum venerit ipse canemus.³¹⁶
[*Bucoliche IX*, vv. 66-67]

MOERIS: That's enough of that, young fellow. We've a job to do
When the real singer comes, we'll sing in earnest.³¹⁷

Canemus; “We'll sing.” In entrambi i casi l'accento è posto sul futuro, sulle potenzialità del canto. L'aggiunta di Heaney (“in earnest”) conferisce un'ulteriore sfumatura implicando che il canto futuro potrebbe essere un canto migliore.

L'ultima ecloga di *Electric Light* è una creazione del tutto originale che presenta riferimenti intertestuali alla prima ecloga delle *Bucoliche*. Heaney costruisce un dialogo fra Myles e il ‘Poeta’, figure che richiamano da vicino i classici Melibeo e Titiro nella loro incarnazione di due opposti stili di vita: la vita attiva del contadino da una parte e l'*otium* del poeta dall'altra.

Per la terza volta Heaney rivisita poeticamente Glanmore nella Contea di Wicklow, località alla quale egli dedica due sequenze di sonetti, ‘Glanmore Sonnets’ (*Field Work*) e ‘Glanmore Revisited’ (*Seeing Things*). Il secondo sonetto dell'ultima sequenza, ‘The Cot’, erige definitivamente Glanmore a *locus amoenus*, privilegiato scenario della pastorale di Heaney:

We're on our own
Years later in the same *locus amoenus*,
tenants no longer, but in full possession
Of an emptied house and whatever keeps between us.³¹⁸

³¹⁵ Così Meri nella versione di Heaney: “Age robs us of everything, of our very mind”; cfr. *Bucoliche IX*, v. 51: “Omnia fert aetas, animum quoque.”

³¹⁶ “Basta, ragazzo, adesso facciamo ciò che preme; / canteremo meglio i suoi canti quando verrà egli stesso.”

³¹⁷ S. HEANEY, ‘Virgil: Eclogue IX’, *Electric Light*, cit., pp. 31-34.

³¹⁸ S. HEANEY, ‘Glanmore Revisited’, *Seeing Things*, cit., p. 32.

Da proprietario³¹⁹ Heaney torna a Glanmore anche nella sua ecloga. Lo stato del ‘Poeta’ è messo in chiaro dall’incipit che riprende i termini del componimento virgiliano:

MYLES: A house and a ground. And your own bay tree as well
And time to yourself. You’ve landed on your feet.
If you can’t write now, when will you ever write?

Poesia e proprietà sono i due poli entro i quali il componimento si muove. A differenza del ‘Poeta’, Myles sembra essere un abitante autoctono,³²⁰ forse uno dei pochi fortunati a conservare ancora le proprie terre; così egli lamenta l’occupazione del territorio da parte di stranieri:

MYLES: [...] Outsiders own
The country nowadays, but even so
I don’t begrudge you. You’re Augusta’s tenant
And that’s enough.

Il riferimento a “Augusta”, la donna che cambia la vita del poeta, come Amarilli per Titiro, unisce la tradizione classica a quella irlandese: è chiaro, da una parte, un accenno ironico a Ottaviano Augusto, il dio che, nella prima ecloga, dona la pace a Titiro restituendogli le terre; dall’altra non si può non scorgere in quella figura di donna salvifica la più famosa Augusta della letteratura irlandese, Lady Gregory. Augusta segna ancora il legame tra il Poeta e quella terra posseduta e riposseduta; in questo senso Myles non può essere adirato con lui e sentirlo come suo nemico. Myles prosegue in una nostalgica rievocazione del tempo passato, quando Melibeo (il pastore spodestato della prima ecloga virgiliana, ma anche quello che giudica la contesa canora nella settima) poteva cantare le bellezze del paesaggio e imparare storie dalla gente semplice:

Those were the days —
Land Commissions making tenants owners,
Empire taking note at last too late...
But now with all this money coming in

³¹⁹Come proprietario, il poeta non può essere “dispossessed” di ciò che è suo. Tuttavia l’uso del participio “emptied” in luogo del più comune aggettivo “empty” sembrerebbe implicare che la casa sia stata già oggetto di espropriazione e che il poeta abbia agito da colonizzatore su un territorio non suo.

³²⁰ Cfr. E. O’BRIEN, *Seamus Heaney: Searches for Answers*, cit., p. 130: “Myles seems to be autochthonous to the place while the poet is a more recent inhabitant of Glanmore (with both of them standing in synecdoche for larger paradigms of colonisation and conquest).”

And peace being talked up, the boot's on the other foot.
First it was Meliboeus' people
Went to the wall, now it will be us .
Small farmers here are priced out of the market.

La terra e la proprietà sono le preoccupazioni principali di Myles che sottolinea ulteriormente come il passaggio di mano del territorio sia legalizzato dal governo, dall'istituzione delle Land Commissions che agiscono in nome dell'Impero.

La pace, quella che segue le guerre civili, in Virgilio come in Heaney, è “talked up”, gonfiata, poiché sostanzialmente inattuabile; Myles sembra implicare che non esista possibilità per l'Irlanda di restare in pace per lungo tempo, tali sono gli sconvolgimenti per quelle fasce sociali più deboli (“us, Small farmers”). Agli occhi di Myles, pertanto, l'*otium* del poeta appare come una benedizione:

MYLES: Book-learning is the thing. You're a lucky man.
No stock to feed, no milking times, no tillage
Nor blisters on your hand nor weather-worries.

Per esperienza diretta Heaney conosce la durezza della vita contadina, ma, da poeta, egli non deve seguirne le regole. Così, l'affermazione seguente del ‘Poeta’ (“Moelibeus would have called me ‘Mr. Honey’”) potrebbe essere considerata, come sostiene Meg Tyler, “ expressive of some guilt about his ‘easy’ life, the privilege.”³²¹

La parte conclusiva dell'ecloga si concentra ancora una volta sulla “cura” rappresentata dalla poesia:

MYLES: Our old language that Meliboeus learnt
Has lovely songs. What about putting words
On one of them, words that the rest of us
Can understand, and singing it here and now?

Myles invita il Poeta a riprendere là dove Melibeo ha lasciato, a cantare del luogo significativamente traducendo il linguaggio che al luogo è proprio, un linguaggio “old”, antico, ma anche in disuso poiché, come la terra, anch'esso riflette il cambiamento imposto dal governo. Come nella prima battuta dell'ecloga, Myles insiste sullo “here and now”, sull'immediatezza e sulla necessità della poesia ma anche sulla funzione coesiva del canto.

³²¹ M. TYLER, *A Singing Contest. Conventions of Sound in the Poetry of Seamus Heaney*, cit., p. 70.

Il 'Poeta' risponde alla richiesta di Myles offrendo una "summer song for the glen and you", esprimendo, in questo modo, il proprio desiderio di appartenere al luogo ("the glen") e alla comunità ("you"). La canzone che segue risuona di echi letterari diversi: essa celebra la bellezza del paesaggio irlandese in estate ("Heather breathes on soft bog-pillows. / Bog-cotton bows to moorland wind // [...] / Tufts of yellow-blossoming whins") al modo della lirica naturalistica in irlandese medievale,³²² riprendendo allo stesso tempo immagini (quella del cuculo che dà il benvenuto all'estate con il suo canto) da simili liriche celebrative in *Middle English*. Inserendo un esempio di sovrapposizione linguistica (irlandese e inglese medievali tradotti in inglese corrente) in un contesto latino, Heaney rinnova il genere pastorale classico.

L'apertura a culture e lingue diverse denota lo sforzo del poeta nel creare equilibrio, coesione e coerenza in una realtà costantemente minacciata dalla violenza. Nelle *Bucoliche* virgiliane la promessa di un futuro migliore è costantemente oscurata dall'amara consapevolezza che lo stato delle cose presenti renderà tale promessa vana. In Heaney l'accento è sul presente e su quella realtà che sussiste oltre la pastorale e la traduzione. Egli è ben conscio che promettere pace per il futuro non significa necessariamente che questa pace possa essere raggiunta; così, egli offre la sua alternativa: è la poesia a mediare tra posizioni diverse, a tentare di riempire seppur in maniera non definitiva quelle spaccature che dividono l'Irlanda. In questo senso, Heaney non definisce semplicemente il suo programma estetico, ma propone una nuova interpretazione dell'idea di *Irishness* intesa come apertura e integrazione della *Otherness*.

³²² Così, ad esempio, nelle liriche celebrative del re-poeta Sweeney: "I wouldn't swop a lonely hut / in that dear glen / for a world of moorland / on a russet mountain. // Its water flashing like wet grass, / its wind so keen, / its tall brooklime, its watercress / the greenest green. // I love the ancient ivy tree, / the pale-leafed sallow, / the birth's sibilant melody, / the solemn yew"; S. HEANEY, *Sweeney Astray*, London, Faber & Faber, 1983, pp. 35-36.

CAPITOLO V

Seamus Heaney e i classici latini: Ovidio

And often thought if I lived / Long
enough in this house / I would turn
into a tree / Like somebody in Ovid /
— A small tree certainly / But a tree
nevertheless —
(D. MAHON, 'Going Home')

V.1 "Metamorfosi": da Narciso a Orfeo

Nel saggio 'Ulster Ovids', John Kerrigan inserisce Heaney in una tradizione tutta nord-irlandese di riappropriazione dell'opera di Publio Ovidio Nasone (43 a.C.-17 d. C.).³²³

In quanto autore delle *Metamorfosi* e appassionato redattore della propria esperienza di esule a Tomi,³²⁴ Ovidio si impone nell'immaginario dei poeti nord-irlandesi contemporanei in maniera tanto più diversa, quanto diverso è il loro retaggio culturale:

Ulster writers from a Catholic background seem aware of Irish Latinity in ways which not only make Ovid accessible but which bring his metamorphic imagining into fruitful relation with Gaelic. [...] Poets from the Protestant community, by (heavily qualified) contrast, seem drawn to Ovid's civic and secular elegance. Urbanity is the style, quite often, of their background. [...] Further, and inevitably, Ovid is a figure of exile. The cultural contrasts can, again, be overstated. But for Catholic writers Ovid's *Tristia* relate to a history of internal and foreign exile for reasons of faith and politics. Protestant authors, educated to feel the presence of the centre elsewhere, have still stronger grounds for empathy.³²⁵

Nel caso più particolare di Heaney, Kerrigan si sofferma sull'analisi del poemetto *Sweeney Astray* e sulla terza parte della raccolta *Station Island*, che sancisce l'identificazione tra il poeta e la figura mitologica di Sweeney, re-poeta di Dal-Arie, in

³²³ J. Kerrigan, 'Ulster Ovids', in N. CORCORAN, ed., *The Chosen Ground: Essays on the Contemporary Poetry of Northern Ireland*, Bridgend, Seren Books, 1992, pp. 237-269.

³²⁴ *Ibid.*, p. 241. Kerrigan nota come l'omissione della poesia erotica dal canone ovidiano sia un fatto comune per i contemporanei: "Ovid has become for us a poet of two phases: the sophisticated, pleasure-seeking Roman years, during which he wrote the cycle of transformations, then (from 8 to 17 A.D.) the period of exile at Tomis 'weighing and weighing' the *Tristia*. The fact that Ovid was banished — strictly, 'relegated' — by Augustus for *carmen* as well as *error* (*Tristia* II, 207) has helped link these different phases and made their relations tragic."

³²⁵ *Ibid.*, pp. 242-243.

termini, per così dire, ovidiani. Così, se, da una parte, nella trasformazione di Sweeney in uccello descritta nella terza sezione di *Station Island* è chiaro il ricordo della leggenda irlandese narrata in *Buile Suibhne*, dall'altra, la conoscenza di Ovidio, afferma Kerrigan, “does attune poet and reader to Sweeney’s role in a collection which begins with a fable from *Metamorphoses*.”³²⁶

Heaney rientra di fatto nel quadro delineato da Kerrigan, ma il suo rapporto con l'opera di Ovidio è forse più complicato di quanto l'analisi del critico mostri. Come sottolinea Kerrigan, per il poeta irlandese è facile rilevare una somiglianza tra i mutamenti subiti dai personaggi classici e quelli cui sono sottoposte le figure mitologiche della tradizione irlandese (si pensi, ad esempio, alla metamorfosi in cigno dei figli di Lir, alla simile trasformazione di Sweeney appunto, o ancora al terribile mutamento del corpo dell'eroe Cuchulain preso dalla furia prima di una battaglia); così come è semplice per lui rintracciare nella sofferenza di Ovidio esule a Tomi, lontano dal centro vitale dell'Impero, un raffronto alla propria condizione di vittima di un esilio psicologico più ancora che fisico in quanto cattolico nord-irlandese. È tuttavia nel modo in cui Heaney si appropria dei temi e dei personaggi delle *Metamorfosi* ovidiane — che compaiono nella sua opera con una frequenza decisamente minore rispetto ai richiami all'altro contemporaneo di Ovidio, Virgilio — che si scorge una vena di originalità; inoltre è possibile rilevare nel poeta la tendenza al recupero della tematica amorosa della poesia di Ovidio, nel tentativo di riscrittura delle *Heroides* oggetto del terzo paragrafo di questo capitolo.

Leonard Barkan sostiene che le *Metamorfosi* offrono la visione di un mondo in continuo cambiamento incontrollabile per l'uomo; tale visione permette a Ovidio “to cast doubt upon the substantiality of any great human structure, whether personal or social”:

[...] this is a poem about the causes of things — these things including the created world itself, the gods and their power, the organisms of nature, the rules and shapes of society. In so far as Ovid really does explain the causes, he dissolves great public facts into private stories.³²⁷

³²⁶ *Ibid.*, p. 242.

³²⁷ L. BARKAN, *The Gods Made Flesh. Metamorphosis and the Pursuit of Paganism*, New Haven and London, Yale University Press, 1986, p. 85. Barkan porta a esempio l'albero di alloro, frutto della trasformazione della ninfa Dafne in *Metamorfosi* I, vv. 452-567: dall'insuccesso di Apollo come amante (da una storia, cioè, privata, di amore non corrisposto) si genera la corona indossata da imperatori e

Barkan continua sottolineando come nel libro la metamorfosi sia “the quintessential corporeal metaphor”, poiché la natura degli oggetti trasformati può essere letta nella loro forma; così, “Ovid’s stories are visual or ‘photogenic’ because the power and drama are expressed in the objects themselves, in their physical shape.”³²⁸

Nell’appropriarsi dei temi e dei miti di Ovidio, Heaney si concentra sul loro aspetto di storie private che raramente, tuttavia, servono a spiegare un evento pubblico o l’esistenza del mondo contingente. In questo mondo privato, che significativamente coincide con la sfera privata del poeta, la trasformazione è presagita, temuta, desiderata.³²⁹ Lo stato “medium mortisque fugaeque”,³³⁰ a metà fra la morte e l’esilio, colpisce il poeta in prima persona inducendolo a rompere i limiti imposti dalla religione e dalla politica, a spezzare i vincoli che lo legano a un contesto geografico e sociale preciso, e a porre la sua mente in esilio³³¹ in una forma nuova. Attraverso la

generali trionfanti: “At quoniam coniunx mea non potes esse, / arbor eris certe’ dixit ‘mea. Semper habebunt / te coma, te citharae, te nostrae, laure, pharetrae. / Tu ducibus Latiis aderis, cum laeta triumphum / vox canet et visent longas Capitolia pompas. / Postibus Augustis eadem fidissima custos / ante fores stabis mediamque tuebere quercum, / utque meum intonsis caput est iuvenale capillis, / tu quoque perpetuos semper gere frondis honores!” [“E allora dice: ‘Poiché non puoi essere moglie mia, sarai almeno il mio albero. O allora, sempre io ti porterò sulla mia chioma, sulla mia cetra, sulla mia faretra. Tu sarai con i condottieri latini quando liete voci intoneranno il canto del trionfo e il Campidoglio vedrà lunghi cortei. Tu starai pure, fedelissimo custode, ai lati della porta della dimora di Augusto, a guardia della corona di foglie di quercia. E come il mio capo è sempre giovanile con la chioma intonsa, anche tu porta sempre, senza mai perderlo, l’ornamento delle fronde!”]; *Metamorfosi* I, vv. 557-565. Tutti i riferimenti al testo sono tratti da OVIDIO, *Metamorfosi*, a c. di Pietro Bernardini Marzolla, Torino, Einaudi, 1994.

³²⁸ L. BARKAN, *The Gods Made Flesh*, cit., p. 88.

³²⁹ Così, nella sezione ‘Squarings’ della raccolta *Seeing Things* si nota come il cambiamento, inteso come passaggio a un nuovo stato dell’essere, sia percepito come positivo e necessario. Nel componimento che chiude la sezione la metamorfosi è un processo al quale gli oggetti e gli stessi eventi sono sottoposti, ma solo nella mente del poeta: “Strange how things in the offing, once they’re sensed, / Convert to things foreknown; / And how what’s come upon is manifest // Only in light of what has been gone through.” Il cambiamento è parte di un processo di conoscenza che permette al poeta di essere “in step with what escaped [him]”; S. HEANEY, ‘Squarings’ XLVIII, *Seeing Things*, London, Faber & Faber, 1991, p. 108.

³³⁰ *Metamorfosi* X, vv. 230-234; così Venere decide di punire i Cerasti, colpevoli di profanare la sua Cipro con empì sacrifici umani: “Sed quid loca grata, quid urbes / peccavere meae? Quod’ dixit ‘crimen in illis? / Exilio poenam potius gens inopia pendat, / vel nece vel siquid medium mortisque fugaeque. / Idque quid esse potest, nisi versae poena figurae?” [“Però, — disse, — che hanno fatto di male questi cari luoghi, che hanno fatto di male le mie città? Che colpa ne hanno loro? Che sia piuttosto quest’empia stirpe a pagare il fio con l’esilio, o con la morte, o con qualcosa di mezzo tra la morte e l’esilio. E questa pena, che altro può essere se non una trasformazione della loro figura?”].

³³¹ Harold Skulsky rileva che nelle *Metamorfosi* la trasformazione non è sempre “the end of self”, quanto “the ordeal of a persisting awareness”: “the properties of having a mind and of having a certain sort of body may invariably coincide without thereby needing to be the same, the possibility of their *not* coinciding is far from unthinkable, for a reader of Ovid’s poem is in the business of thinking it repeatedly”; la trasformazione corporea, pertanto, non comporta una simile trasformazione della mente

metamorfosi, il poeta riesce a investigare in maniera più lucida sulla natura del processo artistico e sul proprio ruolo di poeta in un mondo che è anch'esso in cambiamento. Non è un caso che, nella trasformazione, Heaney venga progressivamente ad identificarsi con Orfeo non nel suo ruolo di amante frustrato, ma di cantore per eccellenza, prototipo dell'artista, al tempo stesso oggetto e creatore d'arte.

È rilevante notare come questo percorso verso Orfeo cominci molto presto per Heaney. In 'Personal Helicon', componimento che chiude *Death of a Naturalist*, il poeta descrive la sua infantile fascinazione per i pozzi:

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.

Il poeta prosegue descrivendo i vari pozzi presso i quali era solito giocare da bambino, richiamando i suoni, gli odori e le sensazioni di questa esperienza. Il titolo rimanda al mitico monte, sede delle Muse, metafora per l'ispirazione poetica. Creare un personale Elicona richiamando le esperienze passate implica trovare una fonte di ispirazione in quegli elementi che costituiscono il proprio inconscio culturale, ossia nella propria tradizione.³³² L'ultima parte del componimento proietta la situazione nel presente:

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.³³³

L'atto di guardare passivamente se stesso nello specchio d'acqua come Narciso è sostituito, nell'età adulta, da un processo attivo per il quale l'esperienza personale di esplorazione interiore fa risuonare le cavità oscure della tradizione creando un gioco di echi e di rimandi che mettono la coscienza individuale in connessione con il mondo esterno. David Kubiak afferma che il peccato di cui Heaney si accusa accedendo in gioventù ai misteri della poesia è "unwillingness to share them":

che si trova imprigionata (in esilio appunto) in una forma animale o inanimata che non gli appartiene, pur continuando a svolgere le sue funzioni; H. SKULSKY, *Metamorphosis. The Mind in Exile*, Cambridge (Mass.) and London, Harvard University Press, 1981, pp. 27-29.

³³² Cfr. M. MOLINO, *Questioning Tradition, Language, and Myth: The Poetry of Seamus Heaney*, Washington DC, Catholic University of America Press, 1994, p. 12.

³³³ S. HEANEY, 'Personal Helicon', *Death of a Naturalist*, London, Faber & Faber, 1966, p. 44.

Narcissus' fascination brings with it nothing of communal value. Maturity means to Heaney writing poetry not only to see himself but to "set the darkness echoing", that is to be of public use at a time when moral ignorance threatens his society with self-destruction.³³⁴

Pur continuando a insistere sulla totale indipendenza del mestiere dell'artista dalle pressioni esterne delle forze politiche e sociali, Heaney rifiuta di considerare la poesia come un atto "esclusivo", che indugi sulla pura rappresentazione del *self*, per promuovere invece una forma di interazione con la *Otherness*, un'apertura a tradizioni e culture diverse che conferisce alla poesia rilevanza sociale e politica. Narciso, così, si consuma non per amore di sé³³⁵ ma per amore della poesia trasformandosi in Orfeo, al quale Heaney accenna nel riferimento al potere della poesia di far risuonare l'oscurità.

Spesso Heaney si identifica con il salice, albero che ispira eloquenza, sacro alla dea Elice e alle Muse perché dà il nome alla fonte Elicona, e caro ai poeti poiché concede a Orfeo il dono del canto.³³⁶ Nel tronco cavo di un salice egli si nasconde da bambino, come ricorda nel componimento 'Oracle', ricevendo dal contatto con l'albero il dono della poesia.³³⁷ È proprio in una sorta di esilio volontario all'interno dell'albero che il giovane Heaney riesce ad ascoltare i suoni del mondo esterno, divenendo orecchio e bocca per il tronco, "lobe and larynx of the mossy places."³³⁸ Questa metamorfosi atipica segna il legame fra il poeta e la sua terra, il suo attaccamento ad una storia e una tradizione locali alle quali egli sembra destinato a dare voce.

L'immagine del salice ritorna nella quarta sezione di 'Kinship' a definire nuovamente l'identità del poeta in relazione alle tradizioni della sua terra. Le radici del salice affondano nell'umido e "bottomless centre" della grande memoria storica del paese,³³⁹ la "bogland", la dea il cui centro "holds and spreads":

I grew out of all this

³³⁴ D. P. KUBIAK, 'Digging for the Classics in Seamus Heaney's *Opened Ground*', *Classical and Modern Literature*, 21: 2, 2001, pp. 71-86, p. 80.

³³⁵ Cfr. *Metamorfosi* III, vv. 486-490: "Quae simul adspexit liquefacta rursus in unda, / non tulit ulterius, sed, ut intabescere flavae / igne levi cerae matutinaeque pruinae / sole tepente solent, sic adtenuatus amore / liquitur et caeco paulatim carpitur igni" ["A quella vista (l'acqua è tornata limpida) non resiste più. E come cera bionda a una leggera fiamma, come brina mattutina al tepore del sole, così, sfinite dall'amore, si strugge e un fuoco occulto a poco a poco lo consuma"].

³³⁶ Cfr. R. GRAVES, *I miti greci* [*Greek Myths*, 1955], Milano, Longanesi, 1983, p. 102.

³³⁷ Helen Vendler rintraccia proprio nello "announcement of the poetic vocation" il tema principale di 'Oracle'; H. VENDLER, *Seamus Heaney*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1998, p. 28.

³³⁸ S. HEANEY, 'Oracle', *Wintering Out*, London, Faber & Faber, 1972, p. 18.

³³⁹ Cfr. *infra*, cap.VI.

Like a weeping willow
Inclined to
The appetites of gravity.³⁴⁰

In un'identificazione che ricorda da vicino quella del poeta con il gigante Anteo, Heaney trae la sua forza dal contatto con il suolo natìo; questo grande magnete che piega i rami del salice verso il basso offre al poeta la possibilità di esprimere la sua *Irishness*, intesa come senso di appartenenza alla comunità. Si può scorgere quindi negli "appetites of gravity" che tengono il poeta incollato alla terra, un riferimento a quelle questioni politiche e sociali irlandesi alle quali egli è chiamato a dar voce (come, del resto, farà nel corso della raccolta *North*).³⁴¹

Novello Orfeo, Heaney narra le proprie storie di metamorfosi, intrecciando nel loro tessuto temi politici ed erotici e le sue personalissime inquietudini. Heaney predilige appropriarsi dei momenti che precedono la trasformazione, quando il sovrannaturale ancora non è intervenuto a modificare il normale ordine delle cose e tutto è, per così dire, sospeso in attesa di un evento inevitabile.³⁴² Il cambiamento resta sempre in agguato, come qualcosa che è stato "foreknown" e "foresuffered".

In 'Aisling', il ricordo delle *Metamorfosi* di Ovidio si fonde con una delle più famose metamorfosi della tradizione irlandese:

He courted her
With a decadent sweet art
Like the wind's vowel
Blowing through the hazels:

'Are you Diana...?'
And was he Actaeon,
His high lament
The stag's exhausted belling?³⁴³

Il titolo del componimento rimanda alla tradizione delle visioni del mondo sovrannaturale. La visione che il poeta offre è quella cara alla retorica del nazionalismo irlandese: la donna è Cathleen Ní Houlihan, qui rappresentata nello stadio finale della

³⁴⁰ S. HEANEY, 'Kinship', *North*, London, Faber & Faber, 1975, p. 37.

³⁴¹ Cfr. *infra*, cap. VI.

³⁴² Degno di nota è che quando Heaney descriverà una vera metamorfosi egli si rivolgerà alla tradizione irlandese piuttosto che a quella latina. Il suo vero "book of changes", come lo definisce in 'On the Road' (*Station Island*, London, Faber & Faber, 1984, p. 121), è la versione di *Buile Suibhne*.

³⁴³ S. HEANEY, 'Aisling', *North*, cit., p.42.

sua trasformazione, nel suo aspetto, cioè, di giovane e attraente regina per la quale gli uomini sono pronti a morire. Rielaborare il mito nazionale in chiave ovidiana permette a Heaney di esprimere la propria inquietudine riguardo la cieca e incondizionata devozione alla “Madre Irlanda”, espressione di una forma di nazionalismo diffusa e radicata, ma pericolosa perché chiusa al dialogo.³⁴⁴ Il poeta sottolinea la qualità mortifera della devozione a Cathleen, già accennata nella forma di corteggiamento “decadente” con cui l’uomo cerca di avvicinarsi a lei.

In *Metamorfosi* III, da cui l’episodio mitico è tratto, Atteone non ha né la volontà né il modo di corteggiare Diana: ciò per cui la dea lo condanna è dovuto a uno strano scherzo del destino, non a una colpa reale.³⁴⁵ La trasformazione in cervo lascia intatta la coscienza del giovane, il quale, afferma Barkan, “by being metamorphically separated from himself, [...] discovers himself.”³⁴⁶ Al protagonista di ‘Aisling’ tale presa di coscienza di sé è, per così dire, negata, poiché gli è negata la metamorfosi. La voce narrante può solo supporre che lo “high lament” del protagonista sia diventato “the stag’s exhausted belling”, ma non può affermarlo con certezza. Come ad Atteone, tuttavia, allo “he” di ‘Aisling’ è riservato un destino di morte incomprensibile.

La favola cui Kerrigan fa riferimento nel suo saggio è la storia di Pan e Siringa narrata in *Metamorfosi* I, vv. 687-712, significativamente avvicinata alla storia di Orfeo e Euridice in ‘The Underground’, poesia con cui si apre *Station Island*. Il componimento si offre come una piccola discesa (e risalita) agli Inferi, concentrando in esso il tema della raccolta. La scena del disperato inseguimento del dio Pan è ricontestualizzata nei sotterranei della metropolitana di Londra:

There we were in the vaulted tunnel running,
You in your going-away coat speeding ahead
And me, me then like a fleet god gaining
Upon you before you turned to a reed.

La trasformazione di fatto non avviene; il poeta riesce a raggiungere la sua ninfa, solo per perderla di nuovo in una significativa inversione di ruoli. All’uscita della

³⁴⁴ Per la devozione di Heaney alla Madre Irlanda cfr. *infra*, cap. VI.

³⁴⁵ “At bene si quaeras, fortunae crimen in illo, / non scelus invenies; quod enim scelus error habebat?” [“Ma a ben guardare si vedrà che fu per colpa della sorte, non per un suo delitto. Che cosa infatti poteva esserci di delittuoso in un errore?”]; *Metamorfosi* III, vv. 141-142.

³⁴⁶ L. BARKAN, *The Gods Made Flesh*, cit., p. 46.

metropolitana, risalendo verso le luci della città, è la ninfa che segue il poeta, come Euridice segue Orfeo fuori dagli Inferi. L'atmosfera tesa lascia presagire che, ancora una volta, il contatto con la ninfa non avverrà: "[...] the wet track / Bared and tensed as I am, all attention / For your step following and damned if I look back."³⁴⁷

Heaney scende di nuovo i gradini di quella metropolitana in 'District and Circle'; da poeta, esattamente come Orfeo, egli scende di nuovo negli Inferi, ma non per recuperare Euridice. Il poeta che intraprende il viaggio è un uomo che non vuole essere riconosciuto e desidera perdersi tra la folla delle "ombre" che non hanno memoria e non possono giudicarlo ("I re-entered the safety of numbers, / A crowd half straggle-ravelled and half strung / Like a human chain"). Il suo essere paradossalmente solo tra la gente gli consente di guardare in se stesso e, in un certo senso, di giudicare se stesso ("Had I betrayed or not"):

So deeper into it, crowd-swept, strap-hanging,
My lofted arm a-swivel like a flail,
My father's glazed face in my own waning
And craning...
[...]
And so by night and day to be transported
Through galleried earth with them, the only relict
Of all that I belonged to, hurtled forward,
Reflecting in a window mirror-backed
By the blasted weeping rock-walls.
Flicker-lit.³⁴⁸

Racconta Ovidio che, anche dopo essere stata staccata dal corpo, la testa di Orfeo abbia continuato a mormorare un canto triste,³⁴⁹ quasi a ricordare al mondo il suo dono e la sua pena. Nella sua ultima moderna discesa, Heaney subisce uno smembramento simile a quello del mitico poeta: l'unico relitto a testimonianza di ciò che il poeta è, e di ciò a cui appartiene, è proprio la sua testa, quel viso riflesso nel finestrino, quel viso così simile a quello del padre. Lontano dalla sua Irlanda, Heaney si rivolge a immagini familiari del suo passato, alle proprie radici culturali per definire quello che egli è diventato nel presente.

³⁴⁷ S. HEANEY, 'The Underground', *Station Island*, cit., p. 13.

³⁴⁸ S. HEANEY, 'District and Circle', *District and Circle*, London, Faber & Faber, 2006, pp. 17-19.

³⁴⁹ *Metamorfosi* XI, vv. 50-53: "caput, Hebre, lyramque / excipis, et (mirum!), medio dum labitur amne, / flebile nescio quid queritur lyra, flebile lingua / murmurat exanimis, respondent flebile ripae" ["Tu, fiume Ebro, accogli la testa e la lira. Ed ecco (prodigio!), mentre filano via in mezzo alla corrente, la lira suona un non so che di triste, la lingua morta mormora tristemente: triste l'eco risponde dalle sponde"].

V.2 La corte di mezzanotte: Orfeo ri-membrato in Irlanda

Appropriarsi della figura di Orfeo non significa per Heaney solo identificarsi con essa, renderla paradigma per la propria missione di poeta, ma implica anche considerarla in quanto opera d'arte in sé e oggetto di creazione artistica. Come tale, essa può essere penetrata, compresa e ricontestualizzata. L'idea di tradurre brani di *Metamorfosi* X e XI nasce in seguito alla richiesta di contribuire a un volume di versioni di Ovidio.³⁵⁰ La scelta di Heaney cade sui versi iniziali dei due libri, più strettamente concernenti la vicenda personale di Orfeo in quanto "personaggio" delle *Metamorfosi*, più ancora che creatore e narratore di storie di trasformazione.

Mentre traduce le *Metamorfosi*, Heaney è impegnato nella preparazione di una lezione sul poemetto irlandese *Cúirt an Mheán Oíche* (*The Midnight Court*, 1780) di Brian Merriman.³⁵¹ Opera sostanzialmente sovversiva e trasgressiva per l'esplicita tematica sessuale, il *Cúirt* si riappropria della tradizione poetica dello *aisling* per stravolgerla e piegarla alla rappresentazione divertita dei costumi dell'Irlanda settecentesca.

Il componimento è costruito appunto sull'impianto della visione onirica: il poeta passeggia spensierato per la campagna finché, colto da un sonno innaturale, si addormenta; nel sonno gli compare una donna (o meglio, una gigantesca e mostruosa figura dalle fattezze di donna) che lo informa della riunione della corte delle fate e gli espone i mali del paese:

An ancient race without land or freedom,
Control of law or rents or leaders;
The land destroyed and all that's left
Are weeds and dirt instead of herbs;
The best nobility melted away;
Wealthy upstarts holding sway,
Pleased to deceive and robbing barefaced,
Stripping the leper and ruining the naked.
(vv. 77-84)³⁵²

³⁵⁰ Il progetto darà vita nel 1994 al volume *After Ovid. New Metamorphosis*, curato da Michael Hofmann e James Lasdun.

³⁵¹ Si conosce poco circa Brian Merriman (1749-1805). Figlio illegittimo di un carpentiere, nasce nella Contea di Clare, dove passa gran parte della vita; muore a Limerick ed è ricordato negli obituari come insegnante di matematica. *Cúirt an Mheán Oíche* è l'unica opera degna di nota da lui lasciata.

³⁵² Tutti i riferimenti al testo sono tratti da B. MERRIMAN, *Cúirt an Mheán Oíche. The Midnight Court*, trans. by Patrick C. Power, Dublin, Mercier Press, [1971] 1999.

Tra i mali che attanagliano l'Irlanda, la megera ne sottolinea uno in particolare: la forte diminuzione delle nascite, imputata a quegli uomini che, come il poeta, pur essendo in buona salute e in età giusta, rifiutano non solo di convolare a giuste nozze ma anche di avere rapporti con le donne. Come imputato, quindi, il poeta è trascinato davanti alla corte della regina delle fate, Aoibheall, per essere giudicato. Durante il processo il caso è esposto da una giovane, che si fa portavoce di tutte quelle ragazze frustrate nei loro desideri sessuali e matrimoniali, e da un "wretched old fellow", un marito tradito da una consorte molto più giovane, che cerca, al contrario, di svelare la bassezza dei trucchi usati dalle donne per accalappiare un marito e, molto spesso, per dare un padre ai loro bastardi, frutto della loro incontenibile smania di sesso. Per questo l'uomo supplica Aoibheall di abolire il matrimonio e di rendere legale l'amore libero:

Therefore, oh starry queen, don't require
The nobles' destruction by a rule without point;
Release to sleep without limit or meanness
The issue of tramps and the famed noble breeding;
Release together according to nature
The free-born race without lower-class traces;
Solemnly declare throughout the country,
To young and ageing, freedom in loving.
(vv. 663-670)

Alle parole dell'uomo la giovane risponde prontamente, mettendo in ridicolo tutti coloro che, come lui, meritano di essere traditi perché incapaci di soddisfare le mogli. La ragazza prosegue poi attaccando l'istituzione del celibato dei sacerdoti cattolici, che priva le giovani donne in età da marito di esemplari appetibili:

What keeps clear of woman's tying
In the senior Church the clergy entirely?
My cureless torment! My gripping pain!
Strong is my patience and little my rage
At the number of us who lack a man
When our heart's desire is tied in the black.
What a pitiful sight for an amorous maiden
Their size, their looks, their members, their fairness,
Their faces' complexion, their laughter's brightness,
Their bodies, their waists, their rear-ends pining,
Freshness, beauty, flower and youth [...]
(vv. 829-839)

Nell'ultima parte del poemetto *Aoibheall* prende finalmente la parola, propone emendamenti, emette un giudizio e il processo si chiude prendendo nota — come si farebbe in un processo regolare — della data (“A hundred and ten from a thousand subtracting, / Double the remainder you find aright, / The week before that God’s Son arrived”, vv. 1088-1090). Il giudizio di *Aoibheall*, nota Seán Ó Tuama, “is unexpectedly on the conservative side”:³⁵³ la regina non permette che l’istituzione del matrimonio venga abolita, ma concede ai giovani di godere di quanta più libertà possibile nelle loro avventure amorose. Per quanto riguarda il celibato ecclesiastico, *Aoibheall* consiglia di pazientare nella speranza che il Papa stesso si accorga dell’errore e rimuova le restrizioni sul matrimonio dei sacerdoti.

Il verdetto del Tribunale di Mezzanotte è però duro e inquietante:

That the twenty-one old without ties of marriage
 Be charged on roughly and pitilessly
 And have him bound near the tomb to a tree.
 Strip him bare of his shirt and coat
 And flay his back and his waist with a rope.
 [...]
 I leave it to you to commence the torture,
 Oh tender ladies, saddened by torment!
 Take the full venom of fires and nails,
 With this put feminine thoughts and brains,
 Make a concensus [*sic*] of all your counsels
 And I grant you the power to do this violence.
 (vv. 942-946, 953-956)

Tutti gli uomini ritenuti abili e in età da matrimonio che continuano a crogiolarsi nel loro celibato sono condannati a subire torture inenarrabili, tale è la gravità della loro colpa. Il poeta è giudicato allo stesso modo, e proprio la giovane che aveva perorato calorosamente la causa delle donne nubili si scaglia contro di lui con particolare veemenza, aizzandogli contro le sue compagne:

If a brow is unwrinkled, it is a crime
 At thirty years to be without marital ties!
 Listen to me, you paragon of patience!
 Let me have help in the business of flaying!
 Torment and desire have crushed me lifeless;
 Oh dear women! To force him pay I’ve decided.
 Help, I say to you! Catch him! Hold him!

³⁵³ S. Ó TUAMA, ‘Brian Merriman and His Court’, in *Repossessions. Selected Essays on the Irish Literary Heritage*, Cork, Cork University Press, 1995, pp. 63-77, p. 69.

(vv. 1063-1069)

In un attimo il poeta si ritrova “in fear of being flayed and in terror of scourging”, circondato da donne furiose che pregustano il momento della punizione. È a questo punto che egli si sveglia, scampando così al pericolo.

Dall'incontro tra questo divertente sogno irlandese e il poema di Ovidio nasce *The Midnight Verdict*, opera in cui le versioni del mito di Orfeo sono inserite come cornice alla traduzione di brani del poemetto gaelico. Così Heaney spiega la genesi dell'opera:

The three translations [...] were all part of a single impulse. ‘Orpheus and Eurydice’ was done in June 1993, just before I began to prepare a lecture on *Cúirt an Mheán Oíche* (1780) for the Merriman Summer School. Then, in order to get close grips with the original, I started to put bits of the Irish into couplets and, in doing so, gradually came to think of the Merriman poem in relation to the story of Orpheus, and in particular the story of his death as related by Ovid. The end of *The Midnight Court* took on a new resonance when read within the acoustic of the classical myth, and this gave me the idea of juxtaposing the Irish poem (however drastically abridged) with the relevant passages from Ovid’s *Metamorphoses*.³⁵⁴

Heaney legge Merriman attraverso Ovidio e, nello stesso tempo, Ovidio acquista nuova freschezza attraverso Merriman. Il *Cúirt*, cioè, viene letto, come nota Eugene O’Brien, “as permitting the transformation of the classical myth into a contemporary Irish context.”³⁵⁵ La traduzione di Heaney mostra come sia possibile trasformare non solo un sistema linguistico, ma addirittura un intero sistema culturale attraverso un altro. Si può pertanto accogliere il giudizio di O’Brien, che amplia la portata culturale dell’operazione di Heaney: “through translation”, afferma il critico, “Merriman’s text functions as a model for a metamorphosis of Irish culture that can be brought about through a comparative interaction with the cultures of classical Europe.”³⁵⁶ L’opera di Heaney mostra come la traduzione sia di fatto uno strumento liberatorio; aprendo la cultura irlandese a una cultura “altra”, la traduzione permette di creare una fitta rete di rimandi intertestuali e interculturali attraverso i quali la *Irishness* si definisce non per

³⁵⁴ S. HEANEY, ‘Translator’s Note’, *The Midnight Verdict*, Loughcrew, Oldcastle, The Gallery Press, [1993] 2000, p. 11.

³⁵⁵ E. O’BRIEN, “‘More Than a Language... No More of a Language’: Merriman, Heaney, and the Metamorphoses of Translation”, *Irish University Review*, 34: 2, Autumn / Winter 2004, pp. 277-290, p. 285.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 279.

opposizione alla *Otherness*, quanto per identificazione con essa. Nel caso specifico di *The Midnight Verdict*, Heaney definisce Merriman attraverso “l’alterità” di Ovidio, attuando un “transformative crossing of self and Other.”³⁵⁷

Le tre parti di *The Midnight Verdict* sono unite tra loro da un nesso logico: la prima parte, versione di *Metamorfosi* X, vv. 1-85, termina con la disperazione di Orfeo, il quale, perduta Euridice per la seconda volta, decide di allontanarsi dal consorzio con le donne:

The sun passed through the house
Of Pisces three times then, and Orpheus
Withdrew and turned away from loving women —
Perhaps because there only could be one
Eurydice, or because the shock of loss
Had changed his very nature. Nonetheless,
Many women loved him and, denied
Or not, adored. But now the only bride
For Orpheus was going to be a boy
And Thracians learned from him, who still enjoy
Plucking those spring flowers bright and early.³⁵⁸

La scelta di Orfeo si rinnova nella seconda parte, introducendo il *Cúirt* e la figura di Merriman, scapolo incallito che sta per avere la sua visione. Heaney afferma di aver notato, in effetti, una sottile e lontana somiglianza tra la condizione del poeta classico e quella del personaggio del *Cúirt*, entrambi votati alla castità. La somiglianza si rafforza nella mente di Heaney nel momento in cui egli nota che “the portrait of Merriman as

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 286. Di fatto, il testo di Merriman è esso stesso un esempio di questo “transformative crossing”; nel suo ‘Orpheus in Ireland’, Heaney sottolinea il valore del *Cúirt* in quanto opera che è, nello stesso tempo, parte dello “Irish past”, legata “to its Irish time and place”, e parte delle “literary conventions of medieval Europe”, ma che può essere considerata persino “within a European perspective that is even longer than the usual medieval one” (*The Redress of Poetry: Oxford Lectures*, London, Faber & Faber, 1995, pp. 39-62, pp. 39-40). E ancora, Declan Kiberd nota come Merriman “is consciously pitting the genteel conventions of Augustan poetry against the more authentic Gaelic modes to follow”, componendo il suo poemetto in “rhyming couplets” che variano la rima di distico in distico “in a manner never attempted by his predecessors in Irish” (D. KIBERD, ‘Brian Merriman’s Midnight Court’, in *Irish Classics*, London, Granta Books, 2000, pp. 182-202, p. 184).

³⁵⁸ S. HEANEY, *The Midnight Verdict*, cit., pp. 18-19. Cfr. *Metamorfosi* X, vv. 78-85: “Tertius aequoreis inclusum Piscibus annum / finierat Titan, omnemque refugerat Orpheus / femineam Venerem, seu quod male cesserat illi, / sive fidem dederat; multas tamen ardor habebat / iungere se vati: multae doluere repulsae. / Ille etiam Thracum populis fuit auctor amorem / in teneros transferre mares citraque iuventam / aetatis breve ver et primos carpere flores” [“Per la terza volta il Sole aveva chiuso il giro dell’anno nei Pesci, segno d’acqua. Per tutto questo tempo Orfeo era rifuggito da ogni contatto con donne, forse per il dispiacere che aveva provato, forse perché aveva fatto voto. Eppure, molte ardevano dal desiderio di unirsi al poeta: tutte si videro, con dolore, respingere. Anzi fu proprio lui che iniziò i popoli di Tracia a rivolgere l’amore sui teneri maschi e a cogliere i primi fiori di quella breve primavera della vita che è l’adolescenza”].

the jocund poet, playing his tunes the length and breadth of the country — the portrait which appears at the end of the Irish poem — is another manifestation of the traditional image of Orpheus as master poet of the lyre, the patron and sponsor of music and song.”³⁵⁹

Heaney omette del tutto la parte centrale del testo originale, concernente il dibattito e l’esposizione delle testimonianze della giovane nubile e del vecchio tradito, per concentrarsi sul verdetto di Aoibheall — da cui la scelta del titolo — e sullo scampato pericolo del poeta. L’episodio della morte di Orfeo smembrato dalle baccanti furiose per la sua misoginia (*Metamorfosi* XI, vv. 1-84)³⁶⁰ completa il quadro offrendo un finale alternativo alla vicenda narrata nel *Cúirt*,³⁶¹ o meglio, riaprendo la vicenda di Merriman a un nuovo possibile sviluppo. Di fatto, la conclusione del *Cúirt* è “a blithe conclusion to a potentially baleful situation”:

³⁵⁹ S. HEANEY, ‘Orpheus in Ireland’, cit., p. 58.

³⁶⁰ È interessante notare come nella seconda parte del poemetto Heaney renda le donne che si scagliano contro Merriman molto simili alle baccanti inferocite. Forse più ancora che nelle traduzioni più vicine all’originale, Heaney accentua la crudeltà, il sadismo e la sete di sangue delle donne: “Flay him alive / And don’t draw back when you’re drawing blood. / Test all your whips against his manhood. / Cut deep. No mercy. Make him squeal. / Leave him in strips from head to heel / Until every single mother’s son / In the land of Ireland learns the lesson”; S. HEANEY, *The Midnight Verdict*, cit., p. 33.

³⁶¹ In effetti, la conclusione del poemetto, risolto in maniera affrettata con il risveglio del poeta, ha creato non poche perplessità nei critici. Se ancora Daniel Corkery considera il verdetto di Aoibheall lo scherzoso tentativo di un uomo che cerca di scatenare il riso scioccando la sensibilità altrui (D. CORKERY, *The Hidden Ireland: A Study of Gaelic Munster in the Eighteenth Century*, Dublin, Gill & Son, 1925, pp. 237-256), Frank O’Connor nota nell’ultima parte del poemetto un elemento dissonante con il resto: “from the moment when the Queen gets up to deliver judgment, the poem falls away. Clearly this was intended to be the point at which Merriman [*sic*] would speak through her, and express his own convictions about life, but something went wrong. I have a suspicion that he found himself tied up in the mock-heroic machinery, and after the intensity of the previous cantos, felt it a rather ignominious expedient of comedy” (F. O’CONNOR, ‘Introduction’ to *The Midnight Court*, Dublin, O’Brien Press, 1989, p. 13). Rispondendo a O’Connor, Seán Ó Tuama legge nel poemetto uno sfogo del tutto personale dell’autore, atto a drammatizzare e comprendere i turbamenti interiori generati dalla sua condizione di figlio illegittimo: “what most likely went wrong was that Merriman had no ready answers to offer about life [...]. Some more irrational or surrealistic type of concluding structure might have helped Merriman to reveal more climactically his dark, archaic feelings. These feelings were obviously quite closely linked to the matter of his own illegitimate birth” (S. Ó TUAMA, ‘Brain Merriman and His Court’, cit., pp. 74-75). Diversa e, a mio avviso, più lucida, è la lettura di Kiberd che nota che il verdetto di Aoibheall è “pragmatic in that it allows young people to fulfil their desires within the current social system. Aoibheall proposes to give the sanction of law to the double standard prevalent in the community — in effect to make unofficial behaviour patterns perfectly official”; così, sostiene ancora Kiberd, Merriman non propone di cambiare il comportamento umano, ma suggerisce “an alteration in the law, which would bring the statutes into closer proximity to actual practice.” La conclusione, perciò, è perfetta in questo senso, poiché Merriman non mira a esporre attraverso Aoibheall i propri problemi personali e le proprie opinioni, quanto a proporre il ritorno dell’antica legge gaelica (D. KIBERD, ‘Brian Merriman’s Midnight Court’, cit., p. 197).

The archaic feelings are efficiently aborted by the dream convention, yet there is a lingering sense that the nightmare scenario is truer to the psychic realities than the daylight world to which the poet is returned in the final couplet.³⁶²

La situazione funesta che la conclusione lascia presagire è appunto quella dello smembramento di Orfeo, cui il poeta irlandese cerca di scampare tenendo “the psychosexual demons of the unconscious at bay for a little while longer.”³⁶³

Pur evitando il destino di Orfeo, Merriman non evita però la punizione. Con la traduzione di *Metamorfosi* XI posta nell’ultima parte di *The Midnight Verdict* Heaney getta un velo inquietante di oscurità sull’atmosfera altresì giocosa dell’opera di Merriman. Heaney libera quegli “psychosexual demons”, libera di nuovo le baccanti furiose e le scaglia contro il povero Brian; il verdetto è infine messo in atto. Orfeo è “re-membered”³⁶⁴ in Irlanda nel diciottesimo secolo, ma solo per essere smembrato di nuovo nel ventesimo.

V.3 Il lamento di Euridice

Orfeo perde Euridice, sostiene Maurice Blanchot, perché si volge a guardarla; Euridice è per lui “l’estremo che l’arte possa raggiungere” ed è compito del poeta riportare alla luce del giorno questo punto estremo, dare a esso “figura e realtà.” Voltandosi, Orfeo dimentica l’opera che deve compiere; egli si rende colpevole di impazienza: “l’errore di Orfeo sembra allora essere nel desiderio che lo porta a vedere e a possedere Euridice, mentre il suo solo destino è cantarla.”³⁶⁵

Nel descrivere il momento tragico del distacco, Ovidio si sofferma sullo smarrimento della donna e sul suo silenzio:

[...] avidusque videndi,
flexit amans oculos: et protinus illa relapsa est
bracchiaque intendens prendique et prendere certans
nil nisi cedentes infelix adripit auras.
Iamque iterum moriens non est de coniuge quicquam
questa suo (quid enim nisi se quereretur amatam?)

³⁶² S. HEANEY, ‘Orpheus in Ireland’, cit., p. 60.

³⁶³ *Ibid.*, p. 62.

³⁶⁴ *Ibid.*

³⁶⁵ M. BLANCHOT, ‘Lo sguardo d’Orfeo’, in *Lo spazio letterario [L’espace littéraire]*, Paris, Gallimard, 1955], Torino, Einaudi, 1967, pp. 147-151, pp. 147-148.

supremumque “vale”, quod iam vix auribus ille
acciperet, dixit, revolutaque rursus eodem est.

[(...) e bramoso di rivederla, egli pieno d'amore si voltò. E subito essa riscivolò indietro, e tendendo le braccia cercò convulsamente di aggrapparsi a lui e di essere riafferrata, ma null'altro strinse, infelice, che l'aria sfuggente. E già di nuovo morendo non ebbe parole di rimprovero per il marito (e di che cosa avrebbe dovuto lamentarsi, se non di essere amata?), e gli disse per l'ultima volta addio, un addio che a stento giunse alle sue orecchie. E rifluì di nuovo nell'abisso.]

(*Metamorfosi* X, vv. 56-63)

Silenziosamente, così come era risalita dagli Inferi, Euridice scivola via; nessuna parola d'amore o di biasimo per il suo Orfeo, persino quel flebile ultimo addio, appena percettibile, sembra più un soffio che un suono articolato. Vittima dell'intemperanza e dell'impazienza di Orfeo, vittima in un certo senso del troppo amore del poeta, Euridice è costretta a tornare nelle tenebre e nell'oblio da cui riemerge solo come creazione artistica nelle canzoni dell'amato.

Heaney si appropria dei termini usati da Ovidio per descrivere una simile scena di distacco in 'Good-night':

A latch lifting, an edged den of light
Opens across the yard. Out of the low door
They stoop into the honeyed corridor,
Then walk straight through the wall of the dark.

A puddle, cobble-stones, jambs and doorstep
Are set steady in a block of brightness.
Till she strides in again beyond her shadows
And cancels everything behind her.³⁶⁶

La scena familiare della coppia che si prepara ad affrontare una separazione momentanea si presta, credo, a una lettura in chiave ovidiana. La donna accompagna l'uomo per un percorso che porta (con un'inversione rispetto alla dinamica del movimento di Orfeo e Euridice) dalla luce, dalla sicurezza della casa, al buio dell'esterno, attraverso un corridoio che ricorda il ripido sentiero che i due personaggi di Ovidio percorrono, un sentiero insidioso ma dolce per la coppia che lì può godere di una certa intimità. Dopo la buona notte la donna scompare nella luce portandosi dietro tutte le ombre, cancellando tutto dietro di sé, persino l'uomo, che rimane al buio. È come se,

³⁶⁶ S. HEANEY, 'Good-night', *Wintering Out*, cit., p. 61.

chiudendo fuori il mondo esterno, la donna lo cancellasse dalla sua mente perdendone memoria proprio come le ombre degli Inferi.

La figura di Euridice riemerge dall'oblio nella poesia di Heaney acquistando finalmente una voce con la quale ella esprime ciò che in Ovidio resta taciuto. In 'An Afterwards' l'identificazione tra Heaney e Orfeo è ormai completa; è facile quindi che egli rilevi nella propria compagna Marie una somiglianza con la Euridice del mito classico. Heaney si riappropria in questo frangente del tema amoroso delle *Heroides* di Ovidio: il poeta latino dà voce alle eroine abbandonate del mito, legate da un forte sentimento d'amore a uomini che preferiscono, invece, cimentarsi in alte imprese eroiche. Il conflitto fra eroismo ed erotismo si riverbera nel testo e se il primo sembra prevalere, il lamento delle donne mostra, al contrario, quanto l'amore sia più forte e riesca a piegare persino gli animi più intrepidi.³⁶⁷ Heaney aggiunge un nuovo capitolo all'opera di Ovidio inventando il lamento di Euridice, la quale esprime non il dolore per la perdita dell'amato ma lo sdegno stizzito per essere stata trascurata in nome della poesia.

'An Afterwards' rappresenta un bellissimo esempio di intreccio culturale, strutturato come è sul modello dell'*Inferno* dantesco. Il poeta immagina di essere nel nono cerchio dell'inferno e di rodere, come il conte Ugolino, un cranio, quasi per carpire idee dal cervello ("tooth in skull, tonguing for brain"). Stavolta è la moglie a discendere negli Inferi dal mondo dei vivi — significativamente condotta da "Virgil's wife" — e non per reclamare il marito alla morte, ma per rimproverare lui e tutti gli altri poeti:

'I have closed my widowed ears
To the sulphurous news of poets and poetry.
Why could you not have, oftener, in your years

Unclenched, and come down laughing from your room
And walked the twilight with me and your children —
Like that one evening of elder bloom

³⁶⁷ Esempio è, in questo senso, la figura di Ercole, al quale Deianira si rivolge in *Heroides* IX; la donna racconta le imprese dell'eroe, la cui gloria passata contrasta con il degrado e la mollezza del presente. Il grande Ercole, che ha portato su di sé il peso del cielo e sconfitto i nemici terribili azzatigli contro da Giunone gelosa, è ora a sua volta sconfitto dall'amore per la giovane Iole: "Quem non mille ferae, quem non Stheneleius hostis, / non potuit Iuno vincere, vincit Amor" ["Quello che mille fiere non vinsero, né il figlio / di Stenelo o Giunone, soltanto amore ha vinto"]; OVIDIO, *Heroides*, in *Poesie d'amore e d'esilio*, a c. di Paolo Fedeli, Milano, Mondadori, 'I Classici Collezione', 2007, vol. 1, pp. 426-427.

And hay, when the wild roses were fading?’

And (as some maker gaffs me in the neck)
‘You weren’t the worst. You aspired to a kind,
Indifferent, faults-on-both-sides tact.
You left us first, and then those books behind.’³⁶⁸

Di cosa la donna si lamenta se non di non essere stata abbastanza amata? Il poeta è rimproverato di aver trascurato la famiglia, di non essere stato capace di godere dei momenti di felicità che avrebbero potuto dargli le cose semplici della vita familiare. Il poeta è reo di aver rinunciato a tutto per inseguire la sua visione che, sebbene non lo abbia reso peggiore degli altri, non lo esime dal biasimo. Attraverso Marie-Euridice il poeta rimprovera se stesso di una colpa forse più grave dell’essere dedito all’arte: essere stato un “cattivo irlandese.” In quel “faults-on-both-sides tact” si ritrova un chiaro riferimento alla voluta e timida astensione del poeta dalla partecipazione attiva nelle questioni politiche del suo paese e, ancora di più, alla necessità di trovare un equilibrio fra posizioni politiche e religiose opposte.³⁶⁹

V.4 *Tristezze*

Il viaggio di Heaney attraverso l’opera di Ovidio termina nella contemplazione del poeta latino come esule, cui si fa riferimento in ‘Exposure’, “a classic modern poem on a poet’s anxiety about the place and function of his own art in relation to an ideal of civic responsibility.”³⁷⁰

Nell’abbandonare l’Ulster per la Repubblica in seguito ai sanguinosi eventi dei *Troubles*, Heaney si “espone” in prima persona alle critiche dei suoi connazionali, all’interesse dei media e ancora, come afferma Neil Corcoran, a una “greater openness to the elements” che risulta dalla scelta di vivere in un ambiente rurale.³⁷¹ È proprio riflettendo sulle mutate condizioni della sua vita, in un uggioso pomeriggio di dicembre, che l’immagine del triste destino di Ovidio esule torna alla mente del poeta:

How did I end up like this?

³⁶⁸ S. HEANEY, ‘An Afterward’, *Field Work*, London, Faber & Faber, 1979, p. 40.

³⁶⁹ Per il “quietismo” politico di Heaney cfr. *infra*, pp. 156-157, n. 5.

³⁷⁰ N. CORCORAN, *The Poetry of Seamus Heaney*, London, Faber & Faber, 1998, p. 79.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 80.

I often think of my friends'
Beautiful prismatic counselling
And the anvil brains of some who hate me

As I sit weighing and weighing
My responsible *tristia*.
For what? For the ear? For the people?
For what is said behind-backs?³⁷²

Ovidio è esposto alla furia degli elementi, relegato al margine estremo dell'Impero e circondato da popolazioni ostili; soprattutto, egli è condannato all'esilio per la sua arte. In *Tristia* II, lunga preghiera a Augusto, il poeta latino indugia sulla descrizione della durezza della sua condizione e invoca Augusto per ottenere il perdono; egli riconosce in "carmen et error" le cause principali della sua rovina, soffermandosi, però, sul primo più che sul secondo (che rimane non meglio specificato nel corso dell'opera) e vedendo in esso la causa scatenante dell'ira di Augusto e della seguente punizione:

carmina fecerunt, ut me cognoscere vellet
omine non fausto femina virque meo;
carmina fecerunt, ut me moresque notaret
iam **** Caesar ab Arte mea.
deme mihi studium, vitae quoque crimina demes;
acceptum referro versibus esse nocens.

[È stata la poesia a far sì che, malauguratamente, uomini e donne volessero conoscermi; è stata la poesia a far sì che Augusto censurasse me e la mia condotta a causa dell'*Ars* già ****. Togliamo la mia attività letteraria e sarà tolto anche quello che nella mia vita c'è di criminoso: è per i versi che riconosco di essere colpevole.]
(*Tristia* II, 1, vv.5-10)³⁷³

L'oscenità e l'immoralità di cui è tacciata l'*Ars Amatoria* non impediscono tuttavia a Ovidio di continuare ad avere fiducia nella Musa; più volte evocata come il solo appiglio cui il poeta può aggrapparsi per resistere, la poesia è intesa come cura, "quam movit, motam quoque leniet iram" ("saprà anche mitigare quella collera che ha suscitato", *Tristia* II, 1, v. 21).

Di certo, il destino di Heaney è ben più dolce di quello di Ovidio; è impossibile paragonare la scelta volontaria del poeta irlandese di "esiliarsi" dal suo Ulster e la punizione terribile cui il poeta latino deve sottostare per volere di Augusto. Tuttavia, in

³⁷² S. HEANEY, 'Exposure', *North*, cit., p. 67.

³⁷³ Tutti i riferimenti al testo sono tratti da OVIDIO, *Tristezze*, a c. di Francesca Lechi, Milano, BUR, [1993] 2000.

entrambi i casi, l'allontanamento dai luoghi cari è occasione per riflettere sulle proprie responsabilità civili e politiche. Heaney sembra quasi affermare che la sua "tristezza" sia fuori luogo, sproporzionata quasi rispetto alle circostanze che l'hanno causata ("the ear", "the people", "what is said behind backs"). Il poeta avverte un distacco da entrambe le parti in causa nel conflitto settario, ed esprime la sua identità per negazione:

I am neither interneer nor informer;
An inner émigré, grown long-haired
And thoughtful; a wood-kerne

Escaped from the massacre,
Taking protective colouring
From bole and bark, feeling
Every wind that blows.³⁷⁴

In una frase che "encapsulates a very real dilemma in the Ireland of the 1970s",³⁷⁵ Heaney definisce se stesso principalmente in relazione a ciò che *non* è: egli non è un nazionalista di quelli che correrebbero il rischio di essere incarcerati, ma non è nemmeno tanto ostile agli ideali dei nazionalisti da fornire "soffiate" sui militanti repubblicani. Egli è semplicemente un "inner émigré", sia per il suo spostamento fisico dal nord alla Repubblica che, a livello psicologico, in quanto emigrante da uno stato di sicurezza e fiducia interiori a una "transitional zone of anxiety and insecurity".³⁷⁶

In questa veste, Heaney sente ancora più forte il legame con Sweeney, anch'egli immagine di esule nei confini dell'Irlanda e di "esiliato da sé."³⁷⁷ Allo stesso modo, il richiamo alle *Tristezze* ovidiane permette al poeta di cogliere una somiglianza tra la situazione che egli vive e il terribile destino di Osip Mandelstam, poeta russo costretto all'esilio per opposizione al regime stalinista, autore di una raccolta di poesie

³⁷⁴ S. HEANEY, 'Exposure', cit., p. 68.

³⁷⁵ E. O'BRIEN, *Seamus Heaney: Creating Irelands of the Mind*, Dublin, Liffey Press, [2002] 2005, pp. 49-50. Quando le operazioni militari dello IRA irregolare cominciano ad assumere carattere offensivo, diventa sempre più difficile per la maggioranza dei Nord-Irlandesi simpatizzare con i metodi e gli scopi dei nazionalisti; di qui il dilemma di cui O'Brien parla. Il critico sottolinea come dubitare sulla giustizia dei metodi violenti dei Repubblicani abbia avuto come effetto un progressivo mettere in questione "many of the foundational myths of the state, including the Easter Rising of 1916, a rising with which the Provisionals made common cause in terms of the use of political violence without any democratic mandate."

³⁷⁶ N. CORCORAN, *The Poetry of Seamus Heaney*, cit., p. 81.

³⁷⁷ Cfr. S. HEANEY, *Sweeney Astray: A Version from the Irish* [Derry, Field Day Theatre Company, 1983], London, Faber & Faber, 1984, pp. 9, 27: "Ronan has brought me low, / God has exiled me from myself / [...] My life is steady lamentation. / The roof above my head has gone. / I am doomed to rags, starved and mad, / brought to this by the power of God" (enfasi mia).

significativamente intitolata *Tristia* (1922). In una recensione del 1974 alla versione inglese di una selezione di poesie di Mandelstam, Heaney cita dei versi del poeta russo su Ovidio per definire quel senso di inclusività che caratterizza la sua opera: “Everything — the Russian earth, the European literary tradition, the Stalin terror — had to cohere in the act of the poetic voice; ‘So Ovid with his waning love / wove Rome with snow in his lines’ — this voice of poetry was absolute for him.”³⁷⁸

Richiamando Ovidio in ‘Exposure’ e contemplando le proprie “tristezze responsabili”, come Mandelstam aveva fatto durante il suo esilio, Heaney suggerisce la possibilità di instaurare un parallelismo tra la situazione politica e culturale della Russia degli anni ’20 e quella dell’Irlanda degli anni ’70: “We live here in critical times ourselves, when the idea of poetry as an art is in danger of being overshadowed by a quest for poetry as a diagram of political attitudes.”³⁷⁹ Heaney si rivolge a Ovidio e alla Musa per trovare coerenza e inclusività.

Il conflitto fra fedeltà alla causa politica e fedeltà alla propria visione poetica sembra di fatto risolversi in favore della seconda.³⁸⁰ Significativamente, Heaney si paragona a un “wood-kerne”, uno di quei ribelli che, durante i primissimi conflitti contro l’Inghilterra, si davano letteralmente alla macchia dopo una sconfitta, per preparare una nuova offensiva. Il suo trasferimento nella Repubblica ha lo stesso effetto rigenerante: ciò che egli continuerà a scrivere sarà ancora carico di responsabilità civica e politica, esattamente come tutti i componimenti di *North*; ma la politica prenderà il suo “protective colouring” solo ed esclusivamente dalla totale devozione alla poesia.

³⁷⁸ S. HEANEY, ‘Faith, Hope and Poetry’ (1974), in *Preoccupations: Selected Prose 1968-78*, London, Faber & Faber, 1980, pp. 217-220, p. 218.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 219.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 217: “Poetry may indeed be a lost cause [...] but each poet must raise his voice like a pretender’s flag. Whether the world falls into the hands of the security forces or the fat-necked speculators, he must get in under his phalanx of words and start resisting.”

CAPITOLO VI

Seamus Heaney e i classici latini: Tacito

*Remember this, children. // The Roman
Empire was / the greatest Empire /
ever known — / until our time of
course — / while the Delphic Oracle /
was reckoned to be / the exact centre /
of the earth.*

(E. BOLAND, 'In Which the Ancient
History I Learn is not my Own')

VI.1 Unire le province: Germania, Gallia & Britannia

Unico autore di età non augustea tra quelli presi in esame in questo studio, Publio Cornelio Tacito (56-117 d.C. ca) compare significativamente nella produzione poetica di Heaney degli anni '70, più particolarmente in *Wintering Out* (1972) e *North* (1975), quando più forte diventa per il poeta la necessità di confrontarsi con i sanguinosi *Troubles* nord-irlandesi. Sebbene questioni di identità, politica e nazionalismo rappresentino interessi costanti nella poesia di Heaney,³⁸¹ è solo in *North* che il coinvolgimento del poeta nella politica del suo tempo trova la sua prima vera espressione, per poi subire una battuta d'arresto e ricomparire in maniera significativa in *The Haw Lantern* (1987).

I *Troubles*, di fatto, costringono gli intellettuali nord-irlandesi a prendere una posizione, ad esprimere la propria "risposta" personale agli eventi, soprattutto nel momento in cui questi acquistano risonanza mondiale; come sostiene lo stesso Heaney in un'intervista del 2005,

What the people of Northern Ireland had from the start was a chronic situation that was secretly imprinted on each psyche, then it became broadcast through violence. I think poets and writers had to face two problems: the artistic problem of how to handle it for themselves, but also

³⁸¹ Cfr. M. MOLINO, *Questioning Tradition, Language, and Myth: The Poetry of Seamus Heaney*, Washington DC, Catholic University of America Press, 1994, p. 86.

how to conduct themselves in the eyes of the world when they became spokespersons.³⁸²

Nel tentativo di spiegare il rapporto tra la poesia e le circostanze che a essa danno forma, Heaney si trova a dover mediare tra due posizioni: da una parte, la necessità di affermare il puro valore estetico della poesia, di ribadire la completa libertà dell'artista e la fedeltà incondizionata alla propria visione,³⁸³ dall'altra il dovere (profondamente sentito) di aprire l'arte alla contingenza, di farla risuonare con gli echi dolorosi della situazione storico-politica nord-irlandese. Heaney risponde pertanto ai *Troubles* non tanto accettando i termini della crisi storica e sociale, quanto facendo assorbire alla propria *imagery* i colori e i toni della crisi.

In un famoso passaggio di 'Feeling Into Words' Heaney spiega l'impatto di quello che definisce "the original heraldic murderous encounter between Protestant yeoman and Catholic rebel" dell'estate del 1969 sulla propria idea di poesia:

From that moment the problems of poetry moved from being simply a matter of achieving the satisfactory verbal icon to being a search for images and symbols adequate to our predicament. I do not mean liberal lamentation that citizens should feel compelled to murder one another or deploy their different military arms over the matter of nomenclatures such as British or Irish. [...] I mean that I felt it imperative to discover a field of force in which, without abandoning fidelity to the processes and experience of poetry [...], it would be possible to encompass the perspectives of a humane reason and at the same time to grant the religious intensity of the violence its deplorable authenticity and complexity.³⁸⁴

Nell'impossibilità di scappare dalla crisi storica Heaney supera sia il quietismo politico di cui è stato accusato,³⁸⁵ sia la sterile polarità — quella tra "Irish Catholic" e "Ulster

³⁸² 'Poetry, Language and "The Troubles" through the Eyes of One of the Greatest Living Writers; Ian Parry Talks to Seamus Heaney and Finds Him Waiting for the Next Literary Messiah', *Daily Post*, 11 April 2005, p. 20.

³⁸³ Cfr. 'Belfast': "On the one hand, poetry is secret and natural, on the other hand it must make its way in a world that is public and brutal. [...] At one minute you are drawn towards the old vortex of racial and religious instinct, at another time you seek the mean of humane love and reason. Yet is your *raison d'être* not involved with marks on paper? As Patrick Kavanagh said, a man dabbles in verses and finds they are his life. You have to be true to your own sensibility, for the faking of feelings is a sin against the imagination. Poetry is out of the quarrel with ourselves and the quarrel with others is rhetoric. It would wrench the rhythms of my writing procedures to start squaring up to contemporary events with more will than ways to deal with them"; S. HEANEY, 'Belfast' (1972), in *Preoccupations: Selected Prose 1968-78*, London, Faber & Faber, 1980, pp. 28-37, p. 34.

³⁸⁴ S. HEANEY, 'Feeling Into Words' (1974), *ibid.*, pp. 41-60, pp. 56-57.

³⁸⁵ Heaney è stato spesso accusato di adottare una forma di quietismo politico che gli ha permesso di commentare sulla delicata situazione della minoranza cattolica del nord senza rischiare di offendere il

Protestant” — che tale crisi implica, offrendo quelli che definisce, citando opportunamente Yeats, “befitting emblems of adversity.”³⁸⁶ Ancora in ‘Feeling Into Words’, il poeta afferma di aver ricavato alcuni di questi emblemi dalla lettura di *The Bog People* di P. V. Glob (1969) e di aver rintracciato un “archetypal pattern” che lega insieme i sacrifici rituali consumati nello Jutland dell’Età del Ferro e le atrocità, passate e presenti, delle lotte politiche e religiose irlandesi. Tale “archetypal pattern” che permette a Heaney di rivedere nelle fotografie dei corpi perfettamente conservati, riportati alla luce dalle profondità delle paludi e della storia, le immagini delle vittime dei *Troubles* è la devozione alla dea della terra, sia essa Nerthus, la Madre Terra del culto preistorico, che Cathleen Ní Houlihan, la Madre Irlanda, il nume tutelare dell’isola.³⁸⁷ Dall’incontro tra il passato nord-europeo e il presente irlandese nascono i famosi “bog poems”, i componimenti che Heaney dedica ai corpi descritti da Glob e quelli in cui più forte si avverte il legame tra il poeta irlandese e Tacito.³⁸⁸

pubblico anglo-americano. Allo stesso modo, egli è stato accusato di usare proprio questo quietismo per celare un impegno politico più marcatamente orientato in senso nazionalista. Nel caso specifico della raccolta *North*, la critica si è spesso divisa tra queste due posizioni: Desmond Fennell nega ogni implicazione del poeta nelle questioni politiche del suo paese, affermando che “[h]is poetry says nothing, plainly or figuratively, about the war, about any of the three main parties to it, or about the issues at stake. Nor indeed — quite apart from ‘saying’ — is anything *suggested* about the war except that it is sad, rooted in history, often ruthless, and connected with the oppression of the poet’s people and sacrifice to a goddess” (D. FENNEL, ‘Whatever You Say, Say Nothing. Why Seamus Heaney is No. 1’, Dublin, ELO Publications, 1991, pp. 17-18); Edna Longley vede Heaney escludere “the intersectorian issue, warfare *between* tribes, by concentrating on the Catholic psyche as bound to immolation. [...] If *North* doesn’t cater for ‘liberal lamentation’, neither does it offer a universal, Wilfred Owen-style image of human suffering. It is a book of martyrs rather than of tragic protagonists” (E. Longley, “‘Inner Émigré’ or ‘Artful Voyeur’? Seamus Heaney’s *North*”, in M. ALLEN, ed., *Seamus Heaney*, London and Basingstoke, Macmillan, 1997, pp. 30-63, pp. 45-46); Conor Cruise O’Brien rintraccia nella poesia di *North* “the thing itself, the actual substance of historical agony and dissolution, the tragedy of a people in a place” (C. C. O’Brien, ‘A Slow North-East Wind: Review of *North*’, in M. ALLEN, *op. cit.*, pp. 25-29, p. 25); John Wilson Foster, infine, vede nella metafora politica uno degli elementi costitutivi della poetica di Heaney: “Heaney’s mission to constitute poetry is finally inseparable from his own status as an Ulsterman of native and Catholic stock who grew up on an island where questions of constitutional status have hung for centuries in the air” (J. W. FOSTER, ‘Heaney’s Redress’, in *Colonial Consequences. Essays in Irish Literature and Culture*, Dublin, The Lilliput Press, 1991, pp. 170-171).

³⁸⁶ Cfr. S. HEANEY, ‘Feeling Into Words’, *cit.*, p. 57. Cfr. anche W. B. YEATS, ‘Meditations in Time of Civil War’ (1923): “And I, that after me / My bodily heirs may find, / To exalt a lonely mind, / Befitting emblems of adversity”, *Collected Poems* [London, Macmillan, 1985], London, Picador, 1990, p. 227.

³⁸⁷ S. HEANEY, ‘Feeling Into Words’, *cit.*, pp. 57-58.

³⁸⁸ In un’intervista del 1998 alla BBC, Heaney sostiene ancora di aver tratto un’analogia tra l’idea del sacrificio umano alla dea della terra e il repubblicanismo irlandese; “the redemptive sacrifice, the spilling of blood for renewal of the territory”, afferma il poeta, sono implicite nei principi dello IRA, così come sono parte integrante di ogni ideologia imperialista. Heaney, tuttavia, riconosce di aver sviato critici e lettori facendo loro credere che i suoi “bog poems” trattino della questione irlandese, poiché “they [i “bog poems”] are not quite about Northern Ireland; they are about the bog bodies” (trascrizione di

David Lloyd vede nel metodo che Heaney descrive in 'Feeling Into Words' un'effettiva riduzione della storia a mito, che fornisce

an aesthetic resolution to conflicts constituted in quite specific historical junctures by rendering disparate events as symbolic moments expressive of an underlying continuity of identity. Not surprisingly, it is the aesthetic politics of nationalism which finds its most intense symbolism in martyrdom.³⁸⁹

Questa riduzione della storia a mito serve a Heaney per delineare più precisamente la sua identità politica (e non è un caso che in 'An Open Letter' — 1985 — il poeta si interrogherà ancora su quanto "britannici" siano gli abitanti dell'Ulster, affermando con fierezza che il suo "passport's green. / No glass of ours was ever raised / To toast *The Queen*"),³⁹⁰ ma gli permette anche di affrontare i rituali di violenza passata e presente senza soccombervi e di acquisire una più profonda coscienza di sé, riconoscendosi parte di tale "continuity", da un lato, e, dall'altro, avvertendo paradossalmente di averne preso le distanze.³⁹¹ Heaney mette in gioco, cioè, quei due diversi "livelli" di identità che Eugene O'Brien rintraccia nella divisione in due parti delle raccolte *Wintering Out* e *North*: sul primo livello, il poeta vede se stesso come parte di una comunità e la sua opera analizza, pertanto, la natura di questo "communal aspect of the self"; sul secondo, egli si colloca nell'ambito di una tradizione più propriamente "familiare", del tutto scevra di implicazioni con il contesto storico contemporaneo.³⁹²

Il ricorso a Tacito in *Wintering Out* e *North* permette a Heaney di esaminare a fondo (e, in un certo senso, di mettere in questione) il suo rapporto con la comunità e di rispondere alla delicata domanda pronunciata da Macmorris in *King Henry V*: "What ish

'*Nightwaves*, Interview for BBC Radio 4', 16 September 1998, in <http://www.bbc.co.uk/bbcfour/audiointerviews/profilepages/heaneys1.shtml>). Nel 1998 Heaney sembra tornare ad abbracciare il quietismo politico degli anni '70; eppure, se è innegabile che i "bog poems" abbiano come tema i "bog bodies", è altrettanto innegabile la presenza in essi di un sottotesto marcatamente irlandese.

³⁸⁹ D. LLOYD, "'Pap for the Dispossessed": Seamus Heaney and the Poetics of Identity' [*Boundary*, 2, Winter/Spring 1985, pp. 319-342], in *Anomalous States: Irish Writing in the Post-Colonial Moment*, Durham (N.C.), Duke University Press, 1993, pp. 13-40, p. 27.

³⁹⁰ S. HEANEY, 'An Open Letter' [Field Day Pamphlets, n. 2, Derry, Field Day Theatre Company, 1983], in Roger McHugh et alii, eds., *Ireland's Field Day*, London, Hutchinson, 1985, pp. 21-30, p. 25.

³⁹¹ Cfr. J. HUFSTADER, "'Coming to Consciousness by Jumping in Graves": Heaney's Bog Poems and the Politics of *North*', *Irish University Review*, 26: 1, Spring / Summer 1996, pp. 61-74, p. 67.

³⁹² Cfr. E. O'BRIEN, *Seamus Heaney: Creating Irelands of the Mind*, Dublin, Liffey Press, [2002] 2005, pp. 31-32.

my nation?”³⁹³ Attraverso un progressivo addensarsi di riferimenti intertestuali più o meno riconoscibili, che culminano nell’apostrofe diretta a Tacito in ‘Kinship’, Heaney delinea una forma di appartenenza al mondo delle province romane, dissolvendo i confini geografici della sua terra e unendo insieme l’Irlanda, la Germania, la Gallia e la Britannia. Heaney, cioè, crea una nuova “Irlanda della mente” adottando quel metodo di “identificazione” caro agli scrittori irlandesi del diciottesimo secolo; egli si pone dalla parte dei barbari per definire l’identità irlandese in opposizione a quella di un’Inghilterra sempre più simile alla Roma imperiale. Non è pertanto il Tacito narratore della storia dell’Impero romano ad interessare Heaney, quanto il Tacito etnografo, lo scrittore che, sottolineando la propria differenza dagli altri storiografi, si propone di dare una pura testimonianza della storia “locale” delle province senza orpelli stilistici.³⁹⁴

Se si può parlare di somiglianza tra Heaney e Tacito, tale somiglianza è nell’atteggiamento di entrambi gli scrittori nei confronti del passato e degli eventi storici a loro contemporanei. Tacito guarda con ammirazione agli splendori della Roma di Augusto; egli crede ancora, come sostiene Luca Canali, alla *res publica*, alla *libertas* e alla *virtus* romane, eppure sa che questi ideali sono ormai tramontati e che l’avvento di un regime dispotico dopo la morte di Augusto non lascia nemmeno la speranza che essi possano essere riportati in vita. Tacito “non [riesce] ad adeguarsi a quella realtà, ma neanche a trarsi in disparte, a rinunciare ai benefici che dall’essere in qualche modo partecipe del potere [...] gli [derivano].”³⁹⁵ Ciò che lo storico descrive è un Impero in grave crisi per opera del Fato e ancor più per la negligenza e la corruzione dei vertici di potere, di coloro, cioè, che avrebbero dovuto gestirne le sorti. Non resta a Tacito che godere amaramente delle lotte intestine delle popolazioni oltre il confine, poiché da esse l’Impero potrebbe trarre vantaggio:

³⁹³ Più che una vera domanda, quella di Macmorris è la stizzita reazione a quella che il personaggio ritiene un’osservazione offensiva del suo interlocutore. Significativamente, Heaney risponderà alla domanda nel componimento ‘Traditions’, appropriandosi di altre parole, pronunciate in difesa della propria *Irishness* dall’Ulisse irlandese moderno Leopold Bloom: “MacMorris, gallivanting / Round the Globe, whinged / To courtier and groundling / Who had heard tell of us // As going very bare / Of learning, as wild hares, / As anatomies of death: / ‘What ish my nation?’ // And sensibly, though so much / Later, the wandering Bloom / Replied, ‘Ireland’, said Bloom, / I was born here. Ireland””; S. HEANEY, *Wintering Out*, London, Faber & Faber, 1972, p. 22.

³⁹⁴ Cfr. TACITO, *Agricola* X, 1. Tutti i riferimenti al testo sono tratti da TACITO, *La vita di Agricola. La Germania*, a c. di Luciano Lenaz, trad. di Bianca Ceva, Milano, BUR, [1990] 2004.

³⁹⁵ L. CANALI, *L’essenza dei latini*, con Maria Clelia Cardona, Milano, Mondadori, 2000, p. 200.

Maneat, quaeso, duretque gentibus, si non amor nostri, at certe odium sui, quando [urgentibus] imperii fatis nihil iam praestare fortuna maius potest quam hostium discordiam.

[Oh, preghiamo che rimanga e si conservi presso i popoli stranieri, se non l'amore per noi, almeno l'odio fra di loro, dal momento che sovrastando all'impero la minaccia dei fati, nulla ormai di più prezioso la fortuna può procurarci che la discordia dei nostri nemici fra loro.]³⁹⁶

Pur riferendosi al passato, Tacito parla del presente e del futuro dell'Impero. E rivolgendosi alle province, allo stesso tempo causa e maggiori beneficiari della crisi del potere imperiale, lo storico sembra dar loro quell'identità di cui, in “condizioni normali”, esse sono sprovviste.³⁹⁷

Come Heaney, Tacito “troubled himself”³⁹⁸ e si sente impegnato e coinvolto fino alla sofferenza, diviso fra il sentimento di appartenenza al sistema e la consapevolezza di non riuscire ad adeguarsi completamente ad esso. Anche Tacito è un “inner émigré”, per nascita — lo scrittore è forse originario della Gallia narbonense — e per questioni di carriera politica. Tacito desidera essere considerato un romano, anche se non condivide pienamente le linee del governo imperiale; allo stesso modo, Heaney afferma la propria identità irlandese pur non condividendo i metodi violenti dei nazionalisti.

Porre Tacito come “emblema” nel contesto dei “bog poems” permette a Heaney di trovare un modo per affrontare la crisi dell'Irlanda moderna — una crisi provocata dagli stessi Irlandesi e dal loro odio settario. Il poeta cerca, pertanto, di richiamare un passato in cui il popolo conquistato vive in armonia quasi perfetta con quello dei conquistatori e in cui il legame con la terra, seppur stretto con un orrido patto di sangue, implica sempre una rinascita. L'ideale è appunto quello delineato da Tacito nel suo ritratto del suocero Agricola, proconsole in Britannia nel periodo 78-84 d.C., uomo di straordinaria integrità morale, governatore retto e giusto, ma soprattutto grandissimo

³⁹⁶ TACITO, *La Germania* XXXIII, 3. Tutti i riferimenti al testo sono tratti da TACITO, *La vita di Agricola. La Germania*, a c. di Luciano Lenaz, trad. di Bianca Ceva, Milano, BUR, [1990] 2004.

³⁹⁷ Cfr. R. SYME: “In normal times, the provinces are almost wholly devoid of identity, for the true units throughout the territories of the Empire are tribes or towns”; *Ten Studies in Tacitus*, Oxford, Clarendon Press, 1970, p. 20.

³⁹⁸ F. R. D. Goodyear, *Tacitus*, cit. in ‘Introduzione’ a *La vita di Agricola. La Germania*, cit., p. 28.

promotore di cultura.³⁹⁹ Eppure, come lo storico romano è consapevole che Agricola è forse l'ultimo esemplare della sua specie e che la gestione dell'Impero è ormai affidata quasi completamente alle legioni rozze e violente, il poeta riconosce l'impossibilità di riportare in vita quel passato e di trovare una spiegazione alla violenza gratuita che spesso caratterizza i rapporti tra Cattolici e Protestanti. E ancora, la devozione alla Madre Terra, sacra arca delle speranze del popolo irlandese, non viene ricompensata con una vera e propria rigenerazione.

Nella poesia 'Nerthus', l'immagine della divinità ctonia germanica viene modellata su quella tradizionale irlandese di Cathleen Ní Houlihan. Il risultato è uno *aisling*, una "visione" compressa in due distici rimati:

For beauty, say an ash-fork staked in peat,
Its long grains gathering to the gouged split;

A seasoned, unsleeved taker of the weather,
Where kesh and loaning finger out to heather.⁴⁰⁰

Heaney riscrive un passaggio della *Germania* in cui Tacito rileva nel culto di Nerthus l'elemento unificante delle diverse tribù:

in commune Nerthum, id est Terram matrem, colunt eamque intervenire rebus hominum, inveni populis arbitrantur. Est in insula Oceani castum nemus, dicatumque in eo vehiculum, veste contactum; attingere uni sacerdoti concessum.

[(i Germani) onorano come dea comune Nerto, cioè la madre terra, e credono che essa intervenga nelle cose degli uomini e che sia trasportata sopra un cocchio in mezzo alle popolazioni. Vi è in un'isola dell'oceano un bosco sacro e in esso un carro votivo, ricoperto di un drappo; al solo sacerdote è concesso toccarlo.]
(*Germania* XL, 2)

Nei giorni in cui la dea è tra gli uomini non è concesso portare armi e vigono pace e tranquillità, fino a quel momento, afferma lo storico, sconosciute. Solo quando la dea è "sazia" di conversare con gli esseri umani, ella può essere ricondotta al tempio:

³⁹⁹ Cfr. TACITO, *Agricola* XXI, 2. Sebbene promuovere la cultura romana nelle province possa essere sicuramente considerato parte del piano di conquista imperiale (e Tacito commenta con amarezza sulla sostanziale ingenuità dei Britanni che considerano civiltà quello che è in realtà solo un aspetto della loro servitù), è di rilievo il fatto che Agricola si mostri molto curioso nel conoscere gli usi e i costumi dei Britanni, quasi a sottolineare quanto lo scambio culturale sia necessario per la perfetta convivenza tra i popoli.

⁴⁰⁰ S. HEANEY, 'Nerthus', *Wintering Out*, cit., p. 38.

Mox vehiculum et vestes et, si credere velis, numen ipsum secreto lacu abluitur. Servi ministrant, quod statim idem lacus haurit. Arcanus hinc terror sanctaque ignorantia, quid sit illud quod tantum perituri vident.

[Più tardi il carro, il drappo e, se si vuol crederlo, la stessa divinità, vengono immersi per un lavacro in un lago nascosto. Quest'operazione è affidata ad alcuni schiavi che lo stesso lago subito inghiotte. Di qui nasce un misterioso terrore e una devota ignoranza di fronte a ciò che soltanto uomini destinati a perire possono vedere.]
(*Germania* XL, 5)

Rispetto all'originale, la visione di Heaney emerge cupa e inquietante. Il paesaggio si fa spettrale: l'isola dell'oceano si riduce a una sorta di ponte di vimini, un attraversamento sulla palude, il bosco sacro a un appezzamento di terra incolta; entrambi i luoghi sono resi ancora più strani ed estranei dai termini del dialetto nord-irlandese — “kesh” e “loaning”— con cui il poeta li definisce. L'uso di un linguaggio estraneo alla provincia germanica permette al poeta di collocare la sua degradata isola in una parte dell'oceano quanto più possibile vicino alla Britannia. La dimora della dea è una torbiera nord-irlandese, più ancora che danese o germanica; è un luogo, cioè, particolarmente caro al poeta perché legato ai suoi ricordi d'infanzia, e perché sancisce la sua appartenenza ad una comunità che fonda sulla raccolta della torba la propria principale fonte di guadagno.

Ancora, lo stesso rituale di purificazione della dea descritto da Tacito e il sacrificio dei servi “destinati a perire” nel lago acquistano tinte macabre, poiché è la dea stessa che, dalla sua dimora desolata, sceglie le proprie vittime additandole. Nulla resta della leggiadra creatura che si compiace del consorzio con gli uomini e porta loro la pace: Nerthus diventa un mostro assetato di sangue, e non è un caso che il suo unico ornamento sia un ramo biforcuto di frassino, legno tradizionalmente associato ad altre inquietanti e sanguinarie figure mostruose. Il ramo è inoltre “stacked in peat”, legando in maniera indissolubile Nerthus alla torba che uccide e preserva al tempo stesso, impedendole di tornare in superficie.

Il sentimento di profonda empatia con le sofferenze delle vittime della dea Nerthus espresso in *Wintering Out*⁴⁰¹ nasce in parte dall'accogliere l'interpretazione

⁴⁰¹ Cfr. E. O'BRIEN: “[In *Wintering Out*] the identification is not with the community, whether that of the Iron Age, of Ireland in the 1920s or of contemporary Ireland. [Heaney] does not comment on the efficacy

della testimonianza di Tacito che Glob, alla luce delle sue scoperte archeologiche, fornisce; questa lettura mediata è ulteriormente filtrata attraverso la storia dell'Irlanda pre-patriciana, epoca in cui il sacrificio umano era ancora una procedura abitualmente usata per placare gli dei della mietitura e del raccolto.⁴⁰² In *Germania* Tacito descrive l'abilità dei barbari nell'amministrare della giustizia e la capacità di diversificare la condanna a seconda della gravità del reato commesso:

Proditores et transfugas arboribus suspendunt, ignavos et inbellis et corpore infamis caeno ac palude, iniecta insuper crate, mergunt. Diversitas supplicii illuc respicit, tamquam scelera ostendi oporteat dum puniuntur, flagitia abscondi.

[I traditori e i disertori sono impiccati agli alberi, i vili e i codardi, nonché quelli che macchiarono di turpi peccati il loro corpo, sono immersi nel fango di una palude, ricoperti per di più da una stuoia. Con tale differenza di tormenti essi mirano a dimostrare che è necessario con la pena porre in evidenza i grandi delitti, mentre le turpi scelleratezze devono essere nascoste.]

(*Germania* XII, 1-2)

Tacito non parla della morte per immersione nella palude in riferimento al culto di Nerthus, né accenna alla sacralità della terra o della stessa palude. Più che essere la grande memoria storica e razziale, come la intende Heaney, la palude descritta da Tacito è il luogo in cui le nefandezze devono essere occultate per essere dimenticate. Di qui la necessità di ricoprire con stuoie i corpi che vi sono sepolti per non permettere che essi riemergano e, per così dire, raccontino nuovamente la loro turpe storia.

Heaney corre dunque il rischio di essere blasfemo nel santificare le salme di palude, “spose” di Nerthus, ma ancor più nel consacrare la palude come “our holy ground”:

I could risk blasphemy,
Consecrate the cauldron bog
Our holy ground and pray
Him to make germinate

The scattered, ambushed
Flesh of labourers,
Stockinged corpses
Laid out in the farmyards,

of the sacrifice, instead, he empathises with the victims, and with their suffering”; *Seamus Heaney: Creating Irelands of the Mind*, cit., pp. 28-29.

⁴⁰² Cfr. T. CAHILL, *How the Irish Saved Civilization*, London, Sceptre Lir, 1995, pp. 137-140.

Tell-tale skin and teeth
Flecking the sleepers
Of four young brothers, trailed
For miles along the lines.⁴⁰³

Afferma Michael Molino: “to deify a victim is, to a certain extent, to perpetuate the need for that victim; to look directly at the victim is to perceive the need for a solution to the violence. The former is mythical, the latter ethical.”⁴⁰⁴ Nella seconda parte di ‘The Tollund Man’ Heaney deifica di fatto il “bog body”, rivolgendosi ad esso nella speranza di far germinare cadaveri più recenti, sparsi nelle campagne nord-irlandesi. David Lloyd sottolinea quanto la “faintly redeeming notion” della possibile germinazione dei corpi sia espressione di quella “subordination of human agency to aesthetic form”, di quella estetizzazione della violenza e della politica irlandesi rintracciabile nella produzione poetica di Heaney dei primi anni ’70.⁴⁰⁵ Di fatto, lo spostamento dell’attenzione dal “bog body” del passato ad altri corpi, morti su un altro “suolo sacro”, implica soprattutto uno spostamento dall’approccio mitico a quello etico, così come sono descritti da Molino. I corpi nord-irlandesi parlano di una violenza dietro la quale non si riesce ancora a scorgere alcun disegno più alto.

Il senso di perdita di sé e di infelicità, accomunati alla strana sensazione di sentirsi “at home”, su cui chiude il componimento sono in parte causati, sostiene giustamente Eugene O’Brien, “by the realisation that notions of ‘home’, of a territory that is sacred to a particular group, are often sanctioned by either a sacrifice from within the community or a scapegoating of the ‘other’ outside.”⁴⁰⁶

In *North* il senso di straniamento del poeta dalla sua *home* va di pari passo con una più decisa *self-exposure*. Di qui, un progressivo inasprirsi del tono e una più profonda indagine sulla propria appartenenza alla comunità e sulla propria *Irishness*.

⁴⁰³ S. HEANEY, ‘The Tollund Man’, *Wintering Out*, cit., pp. 36-37.

⁴⁰⁴ M. MOLINO, *Questioning Tradition, Language, and Myth: The Poetry of Seamus Heaney*, cit., p. 91.

⁴⁰⁵ D. LLOYD, “‘Pap for the Dispossessed’: Seamus Heaney and the Poetics of Identity”, cit., p. 28.

⁴⁰⁶ E. O’BRIEN, *Seamus Heaney: Creating Irelands of the Mind*, cit., p. 29. Cfr. anche N. CORCORAN, *The Poetry of Seamus Heaney*, London, Faber & Faber, 1998, pp. 36-37: “the empathetic involvement produces the strangely dreamlike quality of the poem’s paradoxical concluding lines, where the poet is both estranged and familiar [...]. What the analogy has ultimately provided for Heaney in ‘The Tollund Man’ is this use of the word ‘home’, which goes beyond irony and sadness into tragedy, and is utterly comfortless and desolating.”

Ancora in ‘The Grauballe Man’, Heaney si trova a dover scegliere fra etica e estetica, significativamente optando per la seconda.⁴⁰⁷ L’atrocità della morte dell’uomo di Grauballe si trasforma quasi in “a thing of beauty”; la salma è per questo sospesa

in the scales
With beauty and atrocity:
With the Dying Gaul
Too strictly compassed

On his shield,
With the actual weight
Of each hooded victim,
Slashed and dumped.⁴⁰⁸

L’azione dei succhi della torba preserva il “bog body” trasformandolo in un capolavoro d’arte figurativa, “perfected in [the poet’s] memory.” Il paragone con la statua del Gallo morente sottolinea l’esistenza di una certa dignità nella morte, quando essa colpisce l’uomo per una giusta causa. Tuttavia tale paragone implica anche una sorta di idealizzazione della figura morente: l’immagine, bellissima e terribile insieme, del Gallo sul suo scudo, il volto contratto nell’ultimo duro sforzo di rialzarsi e resistere al nemico e alla morte, è un’immagine creata dai conquistatori romani e rispecchia forse più la loro stessa visione di sé (c’è più gloria, infatti, nel combattere e vincere contro avversari nobili), che la reale nobiltà dei barbari.⁴⁰⁹ Al “Dying Gaul”, invece, l’uomo

⁴⁰⁷ “The poet overturns the objectivity of history by the insult of the actual, putting his contemplative power to aestheticize squarely in conflict with his political power to sympathize”; H. VENDLER, *Seamus Heaney*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1998, p. 45.

⁴⁰⁸ S. HEANEY, ‘The Grauballe Man’, *North*, cit., p. 29.

⁴⁰⁹ La descrizione del condottiero britanno Carataco negli *Annales* di Tacito ha la stessa funzione di soddisfacimento dell’*ego* romano: la sua fierezza in battaglia, lo stupore che egli genera nei comandanti romani e lo stesso splendido discorso che egli pronuncia, in catene, davanti all’imperatore non fanno che mettere in risalto la gloria di Roma nell’aver sconfitto un simile valoroso nemico. Carataco parla in questo modo: “Si quanta nobilitas et fortuna mihi fuit, tanta rerum prosperarum moderatio fuisset, amicus potius in hanc urbem quam captus venissem, neque dedignatus esses claris maioribus ortum, plurimis gentibus imperitantem foedere et pace accipere. Praesens sors mea ut mihi informis, sic tibi magnifica est. Habui equos viros, arma opes: quid mirum, sic haec invitus amisi? Nam si vos omnibus imperitare vultis, sequitur ut omnes servitutem accipiant? Si statim deditus traherer, neque mea fortuna, neque tua gloria inclaruisset; et supplicium mei oblivio sequetur: at si incolumem servaveris, aeternum exemplar clementiae ero” [“Se nella buona sorte avessi avuto tanta moderazione quanto ho avuto di nobiltà e di fortuna, sarei venuto in questa città da amico e non da prigioniero e tu non avresti avuto a sdegno di accogliere in pace e in alleanza un uomo di nobile lignaggio, signore di molti popoli. La mia sorte attuale è tanto umiliante per me quanto splendida per te. Ho avuto cavalli, uomini, armi: c’è forse da meravigliarsi se non volevo perderli? E poi, se voi pretendete di dominare su tutti, ne consegue che tutti accettino di servire? Se fossi trascinato davanti a te senza aver opposto resistenza, né la mia sorte né la tua gloria avrebbero acquistato splendore, al mio supplizio seguirebbe l’oblio; ma se mi lascerai vivere, sarò

di Grauballe oppone il “peso reale” della morte; il “bog body” diventa emblema di tutte le vittime innocenti, passate e presenti, di violenze casuali e con la sua sola presenza impone al poeta e al lettore di interrogarsi sulla reale necessità dello spargimento di sangue.

Il riaffacciarsi di Tacito — ancora una volta mediato dalla lettura di Glob — nel componimento immediatamente successivo a ‘The Grauballe Man’ rientra in maniera significativa nel sofferto percorso verso la comprensione del proprio posto in seno alla *tribe* intrapreso dal poeta. A livello referenziale, ‘Punishment’ offre la descrizione di un’altra salma di palude dell’Età del Ferro, riportata alla luce in Germania: la ragazza di Windeby, condannata a una morte orribile, sostiene Glob, per adulterio. Sia Glob che Heaney attingono da *Germania* XIX, passo in cui Tacito descrive la punizione inflitta per legge alle adultere:

Paucissima in tam numerosa gente adulteria, quorum poena praesens et maritis permissa; abscisis crinibus nudatam coram propinquis expellit domo maritus ac per omnem vicum verbere agit; publicatae enim pudicitiae nulla venia: non forma, non aetate, non opibus maritum invenerit. Nemo enim illic vitia ridet, nec corrumpere et corrumpi saeculum vocatur.

[Pur trattandosi di una popolazione così numerosa, pochissimi sono i casi di adulterio, la cui punizione è immediata ed affidata al marito: questi alla presenza dei parenti scaccia di casa la donna adultera, che ha tagliate le chiome, denudato il corpo e che, sotto le percosse del marito, viene fatta passare attraverso tutte le strade del villaggio; nessuna indulgenza, infatti, per la donna che ha prostituito la sua onestà: se pur bella, giovane e ricca non potrà più trovare marito. Nessuno, infatti, presso i Germani si prende gioco dei vizi, là non si chiama “spirito dei tempi” né il corrumpere né il lasciarsi corrumpere.]

(*Germania* XIX, 2-3)

Sebbene la punizione delle adultere sia dura perché la colpa è ritenuta molto grave, non c’è accenno in Tacito alla condanna a morte; al contrario, la donna continua a vivere, seppure nel disprezzo della comunità. Per quanto terribile, pertanto, l’adulterio non implica che le donne che di esso si sono macchiate siano come quei “corpores infamis” che trovano la morte nella palude. La salma di Windeby, tuttavia, presenta tutti i segni fisici di una donna punita per adulterio.

per sempre un esempio della tua clemenza”]; TACITO, *Annali* XII, 37, a c. di Lidia Storoni Mazzolani, Roma, Newton Compton, 1995, vol. II, pp. 120-121.

Così, in ‘Punishment’, il poeta sembra provare empaticamente le sensazioni del suo personaggio (“I can feel the tug / Of the halter at the nape / Of her neck, the wind / On her naked front”) e indugia con lo sguardo sul corpo morto in una sorta di perverso voyeurismo:

[the wind] blows her nipples
To amber beads,
It shakes the frail rigging
Of her ribs.

[...]

Her shaved head
Like a stubble of black corn,
Her blindfold a soiled bandage,
Her noose a ring

To store
The memories of love.

L’erotizzazione del “bog body” e l’atteggiamento quasi “patronising” del poeta⁴¹⁰ di fronte al suo “poor scapegoat” anatomizzato dagli archeologi, lasciano spazio a un cambiamento di prospettiva nelle due quartine finali, nel momento in cui il poeta ricontestualizza la punizione dell’adultera germanica paragonandola alla pena che la comunità irlandese cattolica infliggeva alle giovani che frequentavano soldati inglesi durante i *Troubles*:

I who have stood dumb
When your betraying sisters,
Cauld in tar,
Wept by the railings,

Who would connive
In civilized outrage
Yet understand the exact
And tribal, intimate revenge.⁴¹¹

⁴¹⁰ La critica si è accanita particolarmente sulla reificazione del corpo femminile così come è espressa in ‘Punishment’: Patricia Coughlan, ad esempio, rileva nel componimento una combinazione di “an erotic disturbing narrative [...] and a tone of compassionate tenderness, with a very equivocal result” e inserisce ‘Punishment’ in una complessa dinamica di opposizione di *gender* in cui “an unequivocally dominant masculine figure [...] explores, describes, brings to pleasure and compassionates a passive feminine one”; P. Coughlan, “‘Bog Queens’: The Representation of Women in the Poetry of John Montague and Seamus Heaney”, in M. ALLEN, ed., *Seamus Heaney*, cit., pp. 185-205, p. 190.

⁴¹¹ S. HEANEY, ‘Punishment’, *North*, cit., pp. 30-31.

“Being killed for adultery”, osserva Ciarán Carson, “is one thing; being tarred and feathered is another”:

[Heaney] seems to be offering his ‘understanding’ of the situation almost as a consolation [...]. It is as if he is saying, suffering like this is natural; these things have always happened; they happened then, they happen now, and that is sufficient ground for understanding and absolution. It is as if there never were and never will be any political consequences of such acts; they have been removed to the realm of sex, death and inevitability.⁴¹²

Nelle due strofe Heaney sembra dar voce agli atavismi della comunità cattolica e giustificare i metodi dello IRA, di coloro, cioè, che mettono in atto tali punizioni in difesa della comunità. Lo stesso Carson riduce l’atteggiamento del poeta ad un’accondiscendente alzata di spalle, come se il suo mutismo di fronte al dolore inevitabile delle giovani cosparse di pece sia semplicemente una forma di assenso anche a ben altre forme di violenza. Heaney espone se stesso, dimostrando di comprendere le dinamiche del nazionalismo cattolico su cui si fonda la sua *Irishness*. Eppure, quello “I” che apre il periodo finale spostando l’attenzione dal “bog body” e dalla Germania al poeta e all’Irlanda contemporanea, quello “I”, dunque, in precario equilibrio tra la complicità con il sistema e lo sdegno del barbaro civilizzato che pure non osa ribellarvisi, prende quasi le distanze dallo “we”, dalla comunità.

Quelli cui Heaney fa riferimento sono, per dirla con Tacito, “saeva et infesta virtutibus tempora”, tempi crudelmente ostili alla virtù (*Agricola* I, 4), e comprendere le ragioni di tanta ostilità non significa necessariamente approvarle o, ancor meno, legittimizzarle. ‘Punishment’ chiude, pertanto, con una doppia condanna: al poeta stesso per il suo silenzio colpevole, e alla comunità, che ha sostituito “punishment” con “revenge”, perpetrando la violenza sull’Altro fuori da sé e dimenticando i valori di giustizia e legalità insiti nel concetto di punizione.

VI.2 *Il testimone della situazione irlandese*

La violenza atavistica, sostiene Heaney, è stata “observed with amazement and a kind of civilised tut-tut by Tacitus in the first century AD and by leader-writers in the *Daily*

⁴¹² C. Carson, ‘Escaped from the Massacre? Review of *North*’, cit. in E. Longley, “‘Inner Émigré’ or ‘Artful Voyeur’? Seamus Heaney’s *North*’, cit., p. 45.

Telegraph in the 20th century.”⁴¹³ L’espressione di indignato, ma civile, rimprovero dello storico romano si intensifica in ‘Punishment’ (“civilised outrage”) a mostrare, quasi, quel sentimento di connivenza mista a biasimo che lega il poeta alla comunità. La somiglianza fra l’atteggiamento di Tacito nei confronti della legge germanica e quello dei giornalisti inglesi conservatori verso i *Troubles* rientra nella complessa dinamica di identificazione dei metodi di colonizzazione dell’Inghilterra con la politica imperiale romana.

Ancora in una sezione di ‘An Open Letter’, Heaney riscopre i Romani come metafora per gli Inglesi appropriandosi in maniera ironica del famoso incipit del *De Bello Gallico* di Giulio Cesare per descrivere la divisione geografica di una Gran Bretagna che appartiene di fatto ai “cesari”:

Caesar’s Britain, its *partes tres*,
 United England, Scotland, Wales,
Britannia in the old Tales,
 Is common ground.
Hibernia is where the Gaels
 Made a last stand.⁴¹⁴

Heaney esclude significativamente l’Ulster dal “common ground” britannico, unendolo all’Ibernia non solo per la prossimità geografica con l’Eire — non solo, cioè, per il fatto che entrambe le regioni occupino la stessa porzione di terra emersa — quanto per una più profonda comunanza di intenti, per così dire, politici. Acquista pertanto senso l’accenno a quell’Ibernia come entità unitaria, ultimo baluardo della comunità gaelica contro le spinte imperialistiche dei Romani, prima, e dei Britannici, poi. Eppure, il rimando al passato eroico irlandese cozza con la realtà storica dei fatti. La testimonianza di Tacito risulta in questo senso fondamentale.

⁴¹³ S. HEANEY, ‘Mother Ireland’ [*Listener*, 7 December 1972, p. 790], cit. in E. BUTLER CULLINGFORD, ‘British Romans and Irish Carthaginians: Anticolonial Metaphor in Heaney, Friel, and McGuinness’, *PMLA*, 111: 2, March 1996, pp. 222-239, p. 228.

⁴¹⁴ S. HEANEY, ‘An Open Letter’, cit., p. 23. L’ironia dell’accenno alle spedizioni di Giulio Cesare in Britannia può forse cogliersi appieno facendo riferimento proprio a un passo di Tacito in *Agricola*: dopo aver descritto la posizione geografica dell’isola e le caratteristiche fisiche dei suoi abitanti, Tacito parla della loro irrequietezza e dell’avversione ad essere piegati alla servitù. Del resto, sostiene Tacito, l’inizio della conquista dell’isola è avvenuto in modo del tutto fortuito: “Igitur primus omnium Romanorum divus Iulius cum exercitu Britanniam ingressus, quamquam prospera pugna terruerit incolas ac litore potitus sit, potest videri ostendisse posteris, non tradidisse” [“Il primo Romano, dunque, che entrò con un esercito in Britannia fu il divo Giulio, che, per quanto avesse spaventato gli abitanti con una battaglia fortunata, e si fosse impadronito del litorale, pure è evidente che si limitò a rivelare ai posteri l’isola, ma non la consegnò certo ad essi soggiogata”]; *Agricola* XIII, 2.

Nel ripercorrere le gesta di Agricola, Tacito riporta brevi ma importanti affermazioni del generale romano circa l'interesse dell'Impero per l'Ibernia, che si supposeva collocata, insieme con la Britannia, in una posizione geografica chiave nel mare della Gallia, tra Spagna e Germania, come una sorta di ponte fra le province. Con la speranza di poter affrontare egli stesso l'invasione dell'isola, Agricola aveva stanziato alcune legioni sulla costa inglese del Mare d'Irlanda e aveva dato rifugio ad un principotto locale,⁴¹⁵ trattenendolo presso di sé in attesa di un'occasione per servirsene. Dice ancora Tacito:

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.

[Spesso ho udito Agricola affermare che l'Ibernia si poteva debellare e tener soggiogata con una sola legione e con pochi ausiliari, e che ciò avrebbe favorito anche la lotta contro la Britannia; poiché, il fatto di incontrare in ogni luogo armi romane avrebbe, per così dire, sottratto alla vista di tutti l'immagine della libertà.]

(Agricola XXIV, 5)

Un'invasione dell'Irlanda, che rappresentava uno scomodo esempio di libertà per la Britannia appena conquistata, quindi, sarebbe stata possibile e sarebbe riuscita. Se l'isola è scampata al dominio romano non è per la tenacia dei suoi guerrieri, quanto per le mutate fortune dell'Impero, costretto a dislocare gran parte delle legioni in Germania e in Britannia per consolidare il proprio dominio prima di affrontare qualsiasi altra nuova e onerosa campagna.

Alla luce della situazione nord-irlandese degli anni '70 l'accenno di Tacito a quell'unica legione di otto-diecimila uomini sufficienti per contrastare ogni resistenza da parte delle popolazioni dell'Ibernia acquista un'inquietante attualità. Così, Heaney, che pur afferma di non aver mai avuto "any strong feelings [...] about the British army", rappresenta nei suoi versi i soldati inglesi come legionari romani. Ciò testimonia del mutato atteggiamento del poeta nei confronti del conflitto tra Unionisti e Repubblicani. Appena due anni dopo la pubblicazione di *North* Heaney rilascia importanti affermazioni circa il peso della politica nella creazione poetica e nella sua opera in generale:

⁴¹⁵ V. *supra*, p. 5, n. 13.

Poetry is born out of the watermarks and colourings of the self. But that self in some ways takes its spiritual pulse from the inward spiritual structure of the community to which it belongs; and the community to which I belong is Catholic and nationalist. The poet's force is to maintain the efficacy of his own "mythos", his own cultural and political colourings, rather than to serve any particular momentary strategy that his political leaders, his paramilitary organization or his own liberal self might want him to serve. Poetry and politics are, in different ways, an articulation, an ordering, a giving form to inchoate pieties, prejudices, world-views, or whatever. And I think that my own poetry is a kind of obstinate, papish burn, emanating from the ground I was brought up on. [...] Since *North* I always thought of the political problem as being an internal Northern Ireland division. I thought along sectarian lines. Now I think that the genuine political confrontation is between Ireland and Britain.⁴¹⁶

Heaney riprende i termini già usati nei saggi precedenti, 'Belfast' e 'Feeling Into Words', e sottolinea come la poesia sia generata dalle pulsioni e dalla sensibilità del "self", ma sia nello stesso tempo informata dal retaggio culturale e spirituale della comunità. Di qui lo sforzo del poeta di mantenere l'equilibrio tra l'integrità della voce del proprio 'I' e quella dello 'we' comunitario che cerca di assorbirla. Rispetto a 'Feeling Into Words', però, si nota una svolta laddove il poeta si rende conto che termini come "British" e "Irish" rappresentino più di semplici nomenclature e siano, in realtà (molto più ancora della divisione fra Cattolici e Protestanti), i veri poli entro i quali il conflitto si agita.

Il sofferto senso di appartenenza alla comunità cattolica e nazionalista già delineato in 'Punishment' trova un'espressione significativa nel componimento cardine di *North*, 'Kinship', uno dei più famosi della raccolta e, senza dubbio, quello che ne riassume e ne concentra le tematiche principali, aprendo, nello stesso tempo, uno spiraglio sulla nuova consapevolezza del poeta riguardo la natura del conflitto settario.

Il componimento, "a summarizing hymn to the bog",⁴¹⁷ apre sull'immagine del poeta come archeologo, chiamato a decodificare i geroglifici che lo legano a "the strangled victim", il "bog body" riportato in superficie. Lo scavo verso il basso, verso un centro che "holds and spreads" le sue ricchezze, è soprattutto uno scavo indietro nel tempo, verso le origini dell'io lirico e verso le radici della comunità. Le sei sezioni che

⁴¹⁶ 'Unhappy and at Home'. Interview with Seamus Heaney by Seamus Deane, in *The Crane Book of Irish Studies (1977-1981)*, Dublin, Blackwater Press, 1982, pp. 66-72, p. 67.

⁴¹⁷ N. CORCORAN, *The Poetry of Seamus Heaney*, cit., p. 75.

compongono ‘Kinship’ delineano una sorta di percorso che procede dalla descrizione del rapporto intimo, quasi affettuoso, del poeta con il terreno (“I love this turf-face, / Its black incisions / [...] / I love the spring / Off the ground”), alla mitizzazione della terra, “insatiable bride” ancora una volta identificata con la dea Nerthus (“I stand at the edge of centuries / facing a goddess”), e di coloro che da essa traggono sostentamento (“I deified the man / Who rode there, / God of the waggon, / The hearth-feeder”), fino a culminare con l’esposizione del patto di sangue tra la comunità e la terra.

Nell’ultima sezione di ‘Kinship’ il tono si fa pungente, l’inno diventa invettiva nel momento in cui il poeta chiama in causa Tacito:

And you, Tacitus,
Observe how I make my grove
On an old crannog
Piled by the fearful dead:

A desolate peace.
Our mother ground
Is sour with the blood
Of her faithful,

They lie gargling
In her sacred heart
As the legions stare
From the ramparts.

Come back to this
‘island of the ocean’
Where nothing will suffice.
Read the inhumed faces

Of casualty and victim;
Report us fairly,
How we slaughter
For the common good

And shave the heads
Of the notorious,
How the goddess swallows
Our love and terror.⁴¹⁸

L’apostrofe a Tacito sposta il discorso dall’esperienza personale e dal mito al piano storico e tende, come l’apostrofe dello storico ad Agricola nel capitolo XLV della sua

⁴¹⁸ S. HEANEY, ‘Kinship’, *North*, cit., pp. 33-39.

operetta encomiastica,⁴¹⁹ a provocare la partecipazione emotiva del lettore. L'intera sezione tradisce, allo stesso modo, il forte coinvolgimento emotivo del poeta nella scena da lui descritta. Tacito, quindi, rappresenta, come afferma Eugene O'Brien, "an external perspective which Heaney is beginning to deem necessary":

In fact, what Heaney is providing here is an imagined Ireland, an Ireland of the mind, an Ireland incarnated from within the nationalist *mythos*, an Ireland which is constructed from images, symbols and partial readings of history from within the tribal tradition of Catholic republican nationalism.⁴²⁰

Come "osservatore" esterno, Tacito è invitato a ritornare su quell'isola dell'oceano, dimora di Nerthus e Cathleen Ní Houlihan, e a testimoniare "fairly" (ponendosi di fronte ai fatti con quella totale imparzialità che lo storico afferma di usare negli *Annales*)⁴²¹ di quello che appare come un conflitto religioso interno. Tuttavia, l'appropriazione del tono declamatorio che lo storico romano conferisce al discorso del capitano britanno Calgaco opera uno scarto temporale che proietta il presente conflitto nord-irlandese in un passato immaginario, permette di filtrarlo attraverso l'esperienza della conquista imperiale romana e, infine, di leggerlo in chiave anti-coloniale.

Tacito riporta in *Agricola* l'esortazione a combattere rivolta da Calgaco alla sua gente; il discorso si presenta come un appello alla concordia interna e una condanna all'imperialismo romano:

Quotiens causas belli et necessitatem nostram intueor, magnus mihi animus est hodiernum diem consensumque vestrum initium libertatis toti Britanniae fore; nam et universi coistis et servitutis expertes et nullae ultra terrae ac ne mare quidem securum imminente nobis classe Romana. [...] sed nunc terminus Britanniae patet, nulla iam ultra gens, nihil nisi fluctus ac saxa, et infestiores Romani, quorum superbiam frustra per obsequium ac modestiam effugias.

Raptores orbis, postquam cuncta vastantibus defuere terrae, mare scrutantur; si locuples hostis est, avari, si pauper, ambitiosi, quos non Oriens, non Occidens satiaverit; soli omnium opes atque inopiam pari

⁴¹⁹ Cfr. *Agricola* XLV, 4: "Tu vero felix, Agricola, non vitae tantum claritate, sed etiam opportunitate mortis" ["Tu, o Agricola, sei stato veramente fortunato, non tanto per la chiara nobiltà della vita, ma anche per il fatto che sei morto in tempo"]; l'apostrofe al generale romano alza il tono di un passaggio teso che descrive lo stato penoso di Roma negli ultimi anni del funesto principato di Domiziano, prima dell'avvento di Traiano.

⁴²⁰ E. O'BRIEN, *Seamus Heaney: Creating Irelands of the Mind*, cit., p. 42.

⁴²¹ "Inde consilium mihi pauca de Augusto et extrema tradere, mox Tiberii principatum et cetera, sine ira et studio, quorum causas procul habeo" ["sì che io mi sono proposto di narrare pochi atti di Augusto, gli ultimi; indi il principato di Tiberio e gli avvenimenti che seguirono, senza astio né parzialità, perché l'uno e l'altra mi sono estranei"]; TACITO, *Annali* I, 1, cit., vol. I, pp. 18-19.

adfectu concupiscunt. Auferre, trucidare, rapere falsis nominibus imperium, atque ubi solitudinem faciunt, pacem appellant.

[Tutte le volte che io considero le cause della guerra e la nostra ardua situazione, nutro grande speranza che oggi la vostra concordia debba segnare per tutta la Britannia il principio della libertà. Infatti, voi siete tutti quanti qui uniti, ignari di ciò che sia servitù, e non ci sono terre alle nostre spalle, mentre neppure il mare è sicuro, poiché siamo sempre sotto la minaccia della flotta romana. [...] In questo momento, tuttavia, si vengono a scoprire i confini ultimi della Britannia, ormai al di là non v'è più altra gente, non ci sono che gli scogli e le onde, e, flagello più grande, i Romani, alla prepotenza dei quali invano tenderete di sottrarvi con la sottomissione e l'obbedienza. Rapinatori del mondo, i Romani, dopo aver tutto devastato, non avendo più terre da saccheggiare, vanno a frugare anche il mare; avidi se il nemico è ricco, smaniosi di dominio se è povero; tali da non essere saziati né dall'Oriente, né dall'Occidente, sono gli unici che bramano con pari veemenza di possedere tutto, e ricchezza e miseria. Rubare, massacrare, rapinare, questo essi, con falso nome, chiamano impero e là dove hanno fatto il deserto, dicono d'aver portato la pace.]
(*Agricola* XXX)

Il “civile” Tacito è chiamato da Heaney ad osservare una situazione di massacro e devastazione non dissimile da quella descritta da Calgaco: il cespuglio sacro della dea, nel quale il poeta si rifugia come suo sacerdote, nasce su un “crannog”, un’isola artificiale, formata da cadaveri ammassati; quella terra (“our mother ground”), che dovrebbe simboleggiare la comunione con la comunità e sulla quale dovrebbe avvenire la rinascita, è resa sterile dal sangue inutilmente versato da coloro che muoiono per lei. La “desolate peace” che aleggia su tutto rappresenta l’unico richiamo intertestuale diretto al discorso di Calgaco: il poeta trasforma abilmente i due sostantivi “solitudinem” e “pacem”, unendoli in un unico costrutto nel quale il primo termine diventa aggettivo per qualificare il secondo, e fonde la testimonianza del condottiero britanno ancora una volta al culto tribale della Madre Terra. Così, anche la pace che Nerthus dovrebbe portare nel momento in cui scende fra gli uomini è “desolate”, terribile quanto la “solitudo” diffusa dalla brama dei Romani.

La presenza delle legioni, dietro le quali si scorgono le guarnigioni inglesi, che dal loro distaccato — e forse privilegiato — punto di osservazione sugli spalti fissano il massacro, impone una riflessione più profonda sulla natura di quella prima persona plurale che domina la sezione. Heaney sembra ancora una volta articolare la voce tribale cattolica e nazionalista, pensare “along sectarian lines”, eppure, la sua condanna

si rivolge equamente contro Protestanti e Cattolici, colpevoli di favorire nello stesso identico modo la politica imperiale inglese. Il richiamo alla poesia ‘Easter 1916’ di W. B. Yeats, significativamente inserito nell’apostrofe a Tacito, è fondamentale per comprendere come Heaney cerchi di affrontare i *Troubles* in ‘Kinship’ e il modo in cui egli colleghi in un *continuum* passato e presente dell’Irlanda. Yeats, *Anglo-Irish* protestante, non amava i gesti politici estremi e riteneva che la battaglia per l’indipendenza dell’Irlanda dall’Inghilterra e per l’unificazione tra Cattolici e Protestanti potesse essere condotta con mezzi diversi dalla lotta armata. Dalla reazione all’esecuzione dei leader della rivolta di Pasqua del ’16 nasce l’avvertimento: “Too long a sacrifice / Can make a stone of the heart. / O when may it suffice?”⁴²² La risposta di Heaney è quanto meno inquietante: il massacro avviene su un’isola “where nothing will suffice” e il conflitto tribale ha talmente indurito i cuori che il sacrificio da entrambe le parti, insufficiente durante le battaglie per l’indipendenza e durante la guerra civile, non sarà mai abbastanza nemmeno nel presente. Di questo godono appunto le legioni, pronte, come Agricola con il suo “regulus” irlandese, a trarre vantaggio dalla situazione qualora se ne presenti l’occasione.

Può essere, pertanto, accolta l’interpretazione che Neil Corcoran dà della parte finale della sezione. Il critico nota una certa ironia nei versi “we slaughter / for the common good”, sottolineando come anche “slaughter” rientri tra ciò che non sarà mai sufficiente per l’Irlanda:

It will not ‘suffice’, will not be adequate to the end in view; particularly if the end in view is the ‘common good’. To bring into causal connection the barbarity of ‘slaughter’ and the civility of that English translation of the Roman ideal of civility, the *res publica*, is indeed an irony, and one not necessarily directed only against the native practice. Those legions who stare from the ramparts are also quite capable of slaughtering for the common good; they are, after all, the ones who, in Tacitus’s account, make a desolation and call it peace.⁴²³

Come le altre colonie romane, l’Irlanda ha assorbito un ideale distorto della *res publica*, facendo sua non la civiltà, quanto quei metodi barbari che le legioni usavano per diffonderla.

⁴²² W. B. YEATS, ‘Easter 1916’, *Collected Poems*, cit., p. 204.

⁴²³ N. CORCORAN, *The Poetry of Seamus Heaney*, cit., pp. 76-77.

Di certo, Heaney sta creando un'ulteriore "Irlanda della mente" che si nutre soprattutto del *mythos* cattolico e nazionalista, ma egli cerca anche di difendere il proprio *mythos*, senza piegarlo al servizio di una strategia politica: per questo, non necessariamente la sua è una lettura "parziale" (nel doppio senso di "limitata" e "partigiana") della storia e degli eventi presenti. Tacito, l'etnografo delle province, il narratore della crisi della *res publica*, lo storico che professa di scrivere "sine ira et studio", aiuta Heaney a superare la parzialità e guardare il conflitto politico con lucidità. Ritornando perciò alla domanda di Macmorris, "What ish my nation?", Heaney è pronto a rispondere "Ireland", definendo la propria *Irishness* come appartenenza alla barbara e unitaria Ibernia in opposizione alla civile e romana Britannia.

CONCLUSIONI

Poetry is more a threshold than a path, one constantly approached and constantly departed from, at which reader and writer undergo in their different ways the experience of being summoned and released.

(S. HEANEY, 'The Government of the Tongue')

Intervistato da Richard Kearney nel 1995, alla domanda su cosa lo affascini di più della cultura dell'Europa mediterranea, in particolare delle "visions and idioms of Homer and Virgil and Dante", Heaney risponde:

I think it's a steadiness and a durability, a sense, for example, that in the word Orpheus, in the word muse, in the word drama, in the word mystery, or whatever, in the etymologies and associations, there is what Louis MacNeice calls a mystical sense of value... And I do believe that in the English language, in the French language, in the Italian language, in the Greek language, and I'm sure in many other languages, these 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 that Graeco-Roman-Judaic heritage, I think.⁴²⁴

Testimoni della *dispossession* irlandese, *mask* dell'esperienza personale del poeta, fonti sempre rinnovabili da cui attingere nuove immagini, nell'opera di Heaney i classici mostrano la loro "steadiness" e "durability." Fondendosi, come fanno, con la cultura nativa del poeta essi lo sorprendono continuamente, stuzzicando la sua immaginazione con la scoperta "d'una origine, d'una relazione, d'una appartenenza."⁴²⁵ Ritrovare un'affinità nei testi della tradizione greco-romana significa per Heaney appropriarsi degli strumenti adeguati per intraprendere il faticoso percorso verso il superamento dell'insularità della cultura irlandese e la liberazione dall'opprimente peso della sua scomoda condizione di cattolico nord-irlandese.

L'interazione continua tra la cultura irlandese e quella classica, fatta di traduzioni, di incroci, di allusioni, così come è espressa nella sua poesia e così come è

⁴²⁴ Cit. in E. O'BRIEN, *Seamus Heaney: Creating Irelands of the Mind*, Dublin, Liffey Press, [2002] 2005, p. 183.

⁴²⁵ I. CALVINO, 'Perché leggere i classici?', in *Perché leggere i classici?*, Milano, Mondadori, [1995] 2006, pp. 5-13, p. 9.

stata delineata in questo studio, è sintomatica proprio dei “quickening and challenge” di cui il poeta parla nell’intervista. Attraverso il ricorso a temi, personaggi e autori della classicità, Heaney sfida, pertanto, l’idea di *Irishness*, ridefinendola di continuo e proponendone una nuova, centrifuga, che faccia dell’apertura e dell’integrazione della *Otherness* il suo obiettivo principale.

“That subject people stuff is a cod’s game”, esclama l’ombra di Joyce alla fine del poemetto ‘Station Island’, esortando il poeta a tenersi sulla tangente e a staccarsene al momento giusto per “swim out on [his] own.”⁴²⁶ L’incontro con i classici mostra che Heaney sia stato capace di compiere il salto; è la poesia, “a threshold more than a path”, una soglia che si varca incessantemente e che arricchisce interiormente ad ogni passaggio, a mediare tra posizioni diverse, tentando di colmare — seppur in maniera non definitiva — quelle spaccature che dividono l’Irlanda. È la poesia a dimostrare che la reale dimensione dell’Irlanda non può più essere quella post-coloniale, ma deve diventare europea.

⁴²⁶ S. HEANEY, ‘Station Island’ XII, *Station Island*, London, Faber & Faber, 1984, p. 93.

APPENDICE

Orazio e le sue verità

Come home east. Forget the west. /
Admit, Sweeney, you have come too
far / From where your heart's
affections are.
(S. HEANEY, *Sweeney Astray*)

Nel saggio ‘Digging for the Classics in Seamus Heaney’s *Opened Ground*’ (2001), David Kubiak rintraccia nel componimento ‘Digging’ un esempio di *recusatio* e una forma di *priamel* che lo rendono simile alla prima ode del primo libro di Orazio.⁴²⁷ In *Odi* I, 1, infatti, Orazio definisce la propria scelta di vita incentrata sulla poesia e sull’arte in opposizione a quella di coloro che prediligono il successo nelle armi, nella politica, nel commercio e nell’agricoltura.⁴²⁸ Sebbene Heaney non usi in maniera chiara la tecnica oraziana del *sunt qui*, egli mostra comunque due possibilità di vita che vengono parimenti rifiutate in favore della carriera artistica: da una parte la vita militare (o meglio, paramilitare e clandestina), cui si allude nella similitudine “pen / gun” che apre il componimento,⁴²⁹ dall’altra quella tradizionale e familiare del lavoro nei campi.

Kubiak nota inoltre come l’opposizione di Orazio alla norma, enfaticamente espressa dalla ripetizione del pronome *me* nell’ultima parte dell’ode (“*Me doctarum*

⁴²⁷ D. P. KUBIAK, ‘Digging for the Classics in Seamus Heaney’s *Opened Ground*’, *Classical and Modern Literature*, 21: 2, 2001, pp. 71-86; si vedano in particolare le pp. 75-78.

⁴²⁸ “Sunt quos curriculo pulverem Olympicum / collegisse iuvat [...]; / illum, si proprio condidit horreo / quicquid de Libycis verritur areis. / Gaudentem patrios findere sarculo / agros Attalicis condicionibus / numquam demoveas [...]. / Luctantem Icaris fluctibus Africum / mercator metuens otium et oppidi / laudat rura sui [...]. / Est qui nec veteris pocula Massici / nec partem solido demere de die / spernit, nunc viridi membra sub arbuto / stratus, nunc ad aquae lene caput sacrae. / Multos castra iuvant et lituo tubae / permixtus sonitus bellaque matribus / detestata” [“Amano alcuni il carro della gara che accoglie tanta polvere d’Olimpia [...]; e altri aduna nel granaio tutta la mietitura della Libia: e uno, che con l’erpace frantuma la terra sua paterna, non lo smuove il tesoro di Attalo, perché così è felice [...]. E il mercante che lotta nel terrore contro il vento tra le onde del mare sacro a Icaro glorifica il riposo del suo villaggio, quello della sua campagna [...]. E altri elogia il vecchio vino, dona alla coppa tutta la giornata, supino in cuore al verde o presso il capo lene d’un’acqua sacra. Molti hanno care le armi, lo strepito misto di trombe e flauti, la guerra che maledicono le madri”]; *Odi* I, 1, vv. 3-4, 9-12, 15-17, 19-25. Tutti i riferimenti al testo sono tratti da ORAZIO, *Odi e Epodi*, introduzione di Alfonso Traina, traduzione e note di Enzo Mandruzzato, Milano, BUR, [1985] 2005.

⁴²⁹ S. HEANEY, ‘Digging’: “Between my finger and my thumb / The squat pen rests; snug as a gun”; *Death of a Naturalist*, London, Faber & Faber, 1966, p. 1.

hederae praemia frontium / dis miscent superis, *me* gelidum nemus / Nympharumque
 leves cum Satyris chori / secernunt populo [...]. / Quod si *me* lyricis vatibus inseres, /
 sublimi feriam sidera vertice”),⁴³⁰ trovi riscontro in Heaney in un simile ripetersi della
 prima persona singolare negli ultimi quattro versi del componimento (“But *I’ve* no
 spade to follow men like them. // Between *my* finger and my thumb / the squat pen rests.
 / *I’ll* dig with it”), a sottolineare come l’io lirico percepisca la propria separazione dal
 contesto socio-culturale nel quale i suoi familiari si muovono. Come la prima ode di
 Orazio, ‘Digging’ sarebbe quindi posta con intento programmatico in apertura di *Death*
of a Naturalist, ad anticiparne i temi e a stabilire i poli della riflessione del poeta.

L’uso di tropi della lirica di Orazio, ben noti al poeta sin dai tempi della scuola,
 potrebbe non essere tanto intenzionale in ‘Digging’ quanto l’interessante analisi di
 Kubiak lascerebbe supporre; tuttavia, la loro comparsa già in questa primissima fase
 della produzione poetica di Heaney segna l’inizio di quello che sarà un legame duraturo
 con l’opera del poeta latino. I riferimenti intertestuali a Orazio si presentano in brevi
 citazioni, in originale o in traduzione, che non superano la lunghezza di un verso,
 oppure in allusioni a temi cari al poeta latino, fino a culminare nella traduzione di
 un’intera ode. In tutti i casi, il riferimento si amalgama perfettamente con il tono
 generale del componimento e della raccolta e con quello personale del poeta.

È rilevante notare che il primo chiaro richiamo alle *Odi* di Orazio compaia in
North. Il tentativo del poeta irlandese di conciliare la fedeltà alla propria visione
 artistica e quella alla causa nazionale può aver trovato un riscontro nello sforzo simile
 da cui scaturiscono le liriche del poeta latino, interiormente diviso tra la necessità di
 raccogliersi in se stesso, “nella convinzione che importa soprattutto conquistare e
 coltivare una saggezza la quale renda l’individuo libero e sereno”, e quella di rispondere
 al “rinnovato interesse della poesia per le inquietudini e le tempeste della *res*
publica.”⁴³¹ È soprattutto la concentrazione su se stesso, sullo “I” che cerca di
 raggiungere libertà e saggezza attraverso la poesia, che risulta particolarmente

⁴³⁰ *Odi* I, 1, vv. 29-35 [“ma l’edera che premia la fronte dei sapienti mi porta tra i Celesti; un fresco bosco,
 un coro di spiriti lievi del bosco [...] mi portano lontano dalla mia gente. Mecenate, se mi comprenderai
 tra i poeti che hanno nome dalla lira con una mano toccherò le stelle”].

⁴³¹ A. LA PENNA, *Saggi e studi su Orazio*, Firenze, Sansoni, 1993, pp. 85-86.

affascinante per Heaney, tanto che in ‘An Open Letter’ egli ricorrerà, seppure in maniera ironica, a Orazio per esprimere la necessità di aderire ai propri principi:

I'll stick to *I*. Forget the *we*.
As Livy said, *pro se quisque*.
And Horace was exemplary
At Philippi:
He threw away his shield to be
A naked *I*.⁴³²

In realtà, il gesto di abbandonare lo scudo a Filippi — episodio che Orazio narra in *Odi* II, 7 — è tutt'altro che eroico: tenere lo scudo sarebbe stato d'impaccio al poeta durante la rapida fuga dal campo di battaglia in seguito alla disfatta dei cesaricidi, al fianco dei quali egli combatteva. E dopo Filippi Orazio diventa di fatto un “naked I”, non per la volontà di guardarsi dentro e concentrarsi sulla propria arte, ma per le mutate condizioni politiche, per le quali egli si ritrova spogliato delle proprietà e della dignità.

Heaney rileva nella poesia di Orazio l'attuazione di ciò che definisce “the redress of poetry”, intendendo con questi termini la capacità della poesia di dare voce “to much that has hitherto been denied expression in the ethnic, social, sexual and political life” e l'imperativo di riparare se stessa in quanto poesia: “to redress poetry as poetry, to set it up as its own category, an eminence established and a pressure exercised by distinctly linguistic means.”⁴³³ La necessità di rispondere alla pressione degli eventi esterni e il gioioso abbandono alla celebrazione della poesia trovano la loro espressione oraziana nella seconda parte di ‘Whatever You Say, Say Nothing’ e nella sesta sezione del poemetto ‘Station Island.’

Il primo è uno dei componimenti centrali della seconda parte di *North*; qui, Heaney affronta le questioni politiche e sociali dell'Ulster degli anni '70 in maniera più esplicita che non nei componimenti della prima parte della raccolta, nella quale tali questioni sono celate dalla maschera del mito. Altrettanto esplicitamente il poeta

⁴³² S. HEANEY, ‘An Open Letter’ [Field Day Pamphlets, n. 2, Derry, Field Day Theatre Company, 1983], in Roger McHugh et alii, eds., *Ireland's Field Day*, London, Hutchinson, 1985, p. 25.

⁴³³ S. HEANEY, ‘The Redress of Poetry’ (1989), in *The Redress of Poetry: Oxford Lectures*, London, Faber & Faber, 1995, pp. 1-16, pp. 5-6. È importante notare come nel 2001, in ‘Audenesque’, elegia in memoria di Joseph Brodsky, Heaney sottolinei quanto la facoltà “riparatoria” della lirica oraziana si vanifichi di fronte alla dolorosa esperienza della perdita di una persona cara: “Repetition, too, of cold / In the poet and the world, / Dublin airport locked in frost, / *Rigor mortis* in your breast. // Ice no axe or book will break, / No Horatian ode unlock, / No poetic foot imprint, / Quatrain shift or couplet dint”; *Electric Light*, London, Faber & Faber, 2001, pp. 64-65.

descrive il rapporto tra poesia e vita pubblica. Il componimento insiste quindi sulla denuncia della violenza del conflitto settario (“The times are out of joint / [...] Men die at hand. In blasted street and home / The gelignite’s a common sound effect”) e del morboso interesse dei media per “the Irish thing.”⁴³⁴

In un territorio ormai dominato dagli assordanti suoni prodotti dalla nitroglicerina, la “voice of sanity”, la voce della civiltà, fa fatica ad imporsi.⁴³⁵ Eppure, il poeta continua a confidare nel potere mitigante e ordinatore dell’arte:

I sit here with a pestering
Drouth for words at once both gaff and bait

To lure the tribal shoals to epigram
And order. I believe any of us
Could draw the line through bigotry and sham,
Given the right line, *aere perennius*.⁴³⁶

Rimane ferma nel poeta la convinzione che l’intolleranza e la mistificazione che dividono il suo paese possano essere metaforicamente cancellate con un tratto di penna (una “line” che è al tempo stesso “linea”, “lenza” e “verso”) più duraturo del bronzo. *Aere perennius* è citazione diretta dall’incipit di *Odi* III, 30 (“Exegi monumentum aere perennius”): Orazio si riferisce all’immortalità della propria arte, che serberà il ricordo del poeta innalzandolo a gloria perenne. Heaney abbandona per un attimo il trambusto e la violenza dell’esterno (“On all sides ‘little platoons’ are mustering”) per concentrarsi su se stesso (“I sit here”), su quella sete molesta di parole che, se soddisfatta, permetterà anche a lui di erigere un monumento più duraturo del bronzo, consacrando se stesso e la sua arte a imperitura fama.⁴³⁷ Heaney insiste sulla capacità coesiva dell’arte che gli permette di esprimere la propria identità di poeta facendo ricorso a tradizioni letterarie e

⁴³⁴ S. HEANEY, ‘Whatever You Say, Say Nothing’: ‘I’m back in winter / Quarters where bad news is no longer news, // Where media-men and stringers sniff and point, / Where zoom lenses, recorders and coiled leads / Litter the hotels’; *North*, London, Faber & Faber, 1975, p. 52.

⁴³⁵ M. PARKER, *Seamus Heaney: The Making of a Poet*, London, Gill and Macmillan, 1993, p. 145.

⁴³⁶ S. HEANEY, ‘Whatever You Say, Say Nothing’, *North*, cit., p. 54.

⁴³⁷ Michael Parker vede nell’insistenza sulle tematiche di carattere personale che conclude la seconda parte del componimento una forma di auto-critica: “Ironically, one of the problems with the second section of the poem is that the author ends up saying too much about himself and his problems. At a time when ‘Men die at hand’ [...], his personal anxieties over his ‘pestering / Drouth for words’ and his longing ‘to lure the tribal shoals to epigram / And order’ seem somewhat minor matters”; M. PARKER, *Seamus Heaney*, cit., p.145. L’analisi di Parker è indubbiamente illuminante, così come è indubbio che Heaney altrove critichi spesso il proprio quietismo nelle questioni politiche; tuttavia, non riesco a scorgere nella concentrazione su se stesso e sulla propria arte in ‘Whatever You Say, Say Nothing’ quella forma di minimizzazione delle proprie ansie personali che vi rileva il critico.

linguistiche diverse: quella inglese, quella irlandese — nell'uso del termine “drouth”, voce dialettale dell'Ulster per “thirst” — e quella latina.

In ‘Station Island’ il ricordo di quanto è stato appreso circa Orazio conduce a una sorta di sfasamento spazio-temporale nella sovrapposizione dell'immagine dei possedimenti del poeta latino in Sabina sul paesaggio di Lough Derg. Nella sesta sezione, Heaney ha già percorso metà del suo immaginario viaggio purgatoriale; ha già incontrato le ombre, familiari ma inquietanti, degli artisti che, prima di lui, hanno descritto il Purgatorio di San Patrizio. La sezione segna quindi una pausa sia nel percorso materiale verso la cima del monte, sia nella narrazione del viaggio.

Mentre le campane chiamano ancora a raccolta i fedeli, esortandoli a proseguire verso l'alto (“up the steps”), il poeta sceglie di procedere in senso opposto, scendendo i gradini per fermarsi sotto l'ombra di una quercia:

Shades of the Sabine farm
On the beds of Saint Patrick's Purgatory.
Late summer, country distance, not an air:
Loosen the toga for wine and poetry
*Till Phoebus returning routs the morning star.*⁴³⁸

L'ora del giorno e la calura della stagione avanzata cullano la mente del poeta che si ritrova a godere della bellezza e della mollezza del paesaggio del centro Italia (“shades of the Sabine farm”). Il riferimento a Orazio è letterario, oltre che biografico, e rimanda al verso conclusivo di *Odi* III, 21 (“dum rediens fugat astra Phoebus”): Orazio celebra un'anfora contenente vino, invocandola e pregandola con parole generalmente usate per le invocazioni agli dèi. Il poeta latino si sofferma sulla descrizione dei poteri della bevanda e sulle gioie dei conviti che si protraggono fino all'alba, quando il sole — Febo, appunto — torna a disperdere le stelle. Il verso di Orazio, così come appare ricontestualizzato nel brano di Heaney, sembra non offrire indicazioni circa il tema dell'ode originale, né sembra avere una funzione altra da quella puramente ornamentale. Eppure, riferimenti indiretti alla lirica latina originale si ritrovano nell'aggettivo usato per descrivere l'ombra della quercia, “bottle-green”, che rimanda in un certo senso al recipiente cantato da Orazio, e nell'atto di slacciarsi la toga (che ricorda il v. 22 dell'ode, che descrive le Grazie pudiche come “segnes nodum solvere”, restie a

⁴³⁸ S. HEANEY, ‘Station Island’ VI, *Station Island*, London, Faber & Faber, 1984, p. 75.

sciogliere il nodo) per accogliere vino e poesia, e, presumibilmente, per avere maggiore libertà di godere dei piaceri conviviali. Tra i poteri del vino, infatti, Orazio annovera quello di accendere “*insanos amores*”, amori folli, brame e desideri sessuali; questo aspetto della lirica oraziana si riverbera in tutta la sesta sezione di ‘Station Island’: il ricordo di amori giovanili si ricollega, da una parte, alla rievocazione della scoperta dei piaceri del sesso (“*my own long virgin / Fasts and thirsts, my nightly shadow feasts*”) e dall’altra a quel senso di colpa generato nel poeta dalla sua educazione cattolica. La ripresa del tema dell’ode di Orazio contribuisce alla creazione di un componimento che esprime, come afferma Michael Molino, “*an attitude toward life that runs contrary both to the ascetic attitude dictated by a religious pilgrimage and to the sublimation of sexual instincts*”;⁴³⁹ un componimento, cioè, che celebra la vita e la forza inebriante dell’amore.

Heaney offre un ulteriore esempio di contaminazione culturale in ‘The Flight Path’ fondendo, tra le altre, la tradizione della poesia di Orazio con quella tutta irlandese incentrata sulla figura del re Sweeney. Il componimento ripercorre varie tappe della crescita culturale del poeta,⁴⁴⁰ mettendo in risalto un graduale processo di valorizzazione del sé come individuo che definisce la sua identità in maniera autonoma dalla comunità.⁴⁴¹ ‘The Flight Path’ registra inoltre le tappe di uno spostamento fisico: seguendo la scia dell’aereo il poeta ricorda viaggi che lo portano lontano da casa — a Derry, Belfast, negli Stati Uniti, in Francia —, lontano da “*the ones [he] learned to love by waving back at / Or coming towards again in different clothes / They were slightly shy of.*”⁴⁴²

⁴³⁹ M. MOLINO, *Questioning Tradition, Language, and Myth: The Poetry of Seamus Heaney*, Washington DC, Catholic University of America Press, 1994, p. 158.

⁴⁴⁰ Cfr. E. O’BRIEN, *Seamus Heaney: Creating Irelands of the Mind*, Dublin, Liffey Press, [2002] 2005, p. 118: “It is a poem that mimics a *Bildungsroman* of the poet’s life.”

⁴⁴¹ Lo scontro tra le priorità del poeta come individuo e le esigenze della comunità si manifesta in maniera violenta nella quarta parte del componimento, nello scambio di battute tra il poeta e un suo vecchio compagno di scuola, presumibilmente un membro dello IRA irregolare: “*So he enters and sits down / Opposite and goes for me head on. / ‘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*””; S. HEANEY, ‘The Flight Path’, *The Spirit Level*, London, Faber & Faber, 1996, p. 25.

⁴⁴² *Ibid.*, p. 23.

Alla fine della terza parte il poeta si vede in America immaginando di essere Sweeney, il re-poeta qui significativamente qualificato con l'aggettivo "astray", diretto riferimento alla versione dello stesso Heaney della leggenda irlandese:

Sweeney astray in home truths out of Horace:
*Skies change, not cares, for those who cross the seas.*⁴⁴³

Condannato dal vescovo Ronan a condurre l'esistenza degli uccelli, in continuo movimento di albero in albero, Sweeney trova un conforto alla sua alienazione fisica e mentale nella celebrazione poetica delle bellezze del paesaggio.⁴⁴⁴ Dal suo esilio sugli alberi, continuamente inseguito e scacciato dai luoghi che più ama in Irlanda, Sweeney pronuncia i suoi nostalgici canti, esprime la sua fortissima voglia di tranquillità e di casa⁴⁴⁵ con toni che Heaney riprende in 'The Flight Path' ("So to Glanmore. Glanmore. Glanmore. Glanmore. / At bay, at one, at work, at risk and sure. / Covert and pad.").⁴⁴⁶

Le "home truths" in cui Heaney-Sweeney si perde sono, sostiene Neil Corcoran, quelle verità che si imparano molto presto a casa e che ognuno porta con sé quando parte,⁴⁴⁷ ma sono soprattutto quelle verità che permettono il radicarsi della nozione di "casa" nel cuore dell'individuo. È fondamentale che queste verità siano estrapolate da Orazio, più in particolare da *Odi* I, 7; di fatto, Heaney non cita direttamente dal poeta latino: quella che appare come una traduzione è in realtà una versione del tutto libera della chiusa dell'ode oraziana, frutto dell'interpretazione personale del poeta.

Orazio, che vive in prima persona il dramma della confisca delle proprietà terriere dopo Filippi, è uso celebrare spesso i possedimenti in Sabina donatigli da Mecenate, dichiarando di non desiderare altre ricchezze che quelle che la sua casa ha da offrirgli; è solo a casa che egli si sente completamente al sicuro e libero di comporre,

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 24.

⁴⁴⁴ Mentre alcune versioni antiche della leggenda descrivono dettagliatamente la metamorfosi di Sweeney in uccello, in Heaney essa è appena accennata e sembra essere più una proiezione dello straniamento mentale del personaggio che una vera e propria trasfigurazione (di fatto, Ronan condanna Sweeney ad avere un "bird-brain"). Ad ogni modo, è la trasformazione che conferisce al legendario re la capacità di comporre poesie. Heaney può aver colto una somiglianza fra la trasformazione del suo personaggio e la metamorfosi in cigno che il poeta subisce in *Odi* II, 20, vv. 9-12, trasformazione necessaria per raggiungere le alte vette della poesia: "Iam iam residunt cruribus asperae / pelles et album mutor in alitem / superne nascunturque leves / per digitos umerosque plumae" ["Aspra la cute sento e il bianco del cigno e per le mani tutto un leggero crescere di piume"]. Cfr. S. HEANEY, *Sweeney Astray: A Version from the Irish* [Derry, Field Day Theatre Company, 1983], London, Faber & Faber, 1984, p.7.

⁴⁴⁵ Cfr. *ibid.*, p. 67: "The resting place that I prefer / is life in everlasting peace."

⁴⁴⁶ S. HEANEY, 'The Flight Path', *The Spirit Level*, cit., p. 23.

⁴⁴⁷ N. CORCORAN, *The Poetry of Seamus Heaney*, London, Faber and Faber, 1998, p. 190.

approfittando di quella “ingegni benigna vena” (*Odi* II, 18, vv. 9-10), la “benevola vena di fantasia” che anima la sua dimora. In *Odi* I, 7, Orazio offre una visione alternativa del concetto di “casa”, che appare quasi in contrasto con quella appena descritta. L’ode è componimento consolatorio per Munazio Planco, impegnato in battaglia lontano dalla sua amatissima Tivoli, città che acquista per il poeta un valore più grande persino di quei luoghi la cui fama risuona in tutto il mondo. La celebrazione delle bellezze di Tivoli, centro degli affetti del dedicatario dell’ode, indurrebbe a pensare che Orazio auspichi per Planco un sereno ritorno, poiché solo una volta a casa egli potrà alleviare il suo animo dalle preoccupazioni che lo affliggono. Ben altro, invece, è il messaggio del poeta: egli invita Planco ad annegare i suoi affanni nel vino in qualsiasi circostanza e in qualsiasi luogo egli si trovi. L’argomentazione è rafforzata con l’introduzione della storia di Teucro come *exemplum*: bandito dalla sua patria, Teucro decide di stabilire la sua casa altrove, fondando una nuova Salamina in una nuova terra che gli è stata destinata da Apollo. I termini che l’eroe usa per incitare i compagni riflettono quelli con cui Orazio cerca di consolare Planco: “nunc vino pellite curas; / cras ingens iterabimus aequor” (*Odi* I, 7, vv. 31-32); che ora il vino disperda le preoccupazioni, domani ci si rimetterà in mare. Come sostiene Michèle Lowrie, “Teucer, although deprived of his literal home, regains his home in a different sense. The new Salamis can replace what Teucer lost only because he has the inner strength to ‘be at home’ in a place other than his first, local home.”⁴⁴⁸ Orazio, pertanto, consiglia anche a Planco di ritrovare quella forza interiore che gli permetta di sentirsi a casa anche lontano da Tivoli.

Da una parte, quindi, “casa” come entità fisica, legata a un luogo preciso, unico porto sicuro nel quale ogni ansia svanisce; dall’altra, “casa” come entità astratta, che è possibile ricostruire in qualsiasi luogo ci si trovi bene. Posto di fronte a questa alternativa, Heaney è tentato di trovare un compromesso piuttosto che scegliere. Il suo verso rappresenta una risposta a Teucro e a Orazio: portarsi dentro la propria patria, gli affetti e i ricordi, non implica necessariamente che si possa sostituire con facilità il luogo in cui questi sono nati con un “altrove” qualsiasi; cambia lo scenario in cui ci si muove, ma non le ansie che turbano l’animo. Per trovare un vero conforto è necessario

⁴⁴⁸ M. LOWRIE, *Horace’s Narrative Odes*, Oxford, Oxford University Press, 1997, p. 112.

tornare indietro dall'esilio temporaneo verso il luogo prediletto. A casa, appunto. A Glanmore.

Heaney si smarrisce per l'ultima volta nelle verità di Orazio nelle quartine di 'Horace and the Thunder', versione di *Odi* I, 34, pubblicata per la prima volta il 15 novembre 2001, riproposta nel 2004 in edizione speciale correlata da un saggio, in supporto a Amnesty International con il titolo di 'Anything Can Happen' e, infine, inserito nella raccolta del 2006 *District and Circle*. Nel componimento Heaney affronta uno dei temi preferiti della lirica di Orazio, quello dell'ineluttabilità del Fato, del rapido mutamento delle fortune degli uomini, dell'irrazionalità e imprevedibilità degli eventi cui si tenta, senza mai riuscirvi del tutto, di dare una spiegazione. In occasione di una sessione di lettura di poesie in New Mexico nel 2003 Heaney confessa di avere sempre avuto una propensione particolare per questa ode "for different reasons";⁴⁴⁹ dopo i tragici eventi dell'11 settembre 2001, però la lirica oraziana acquista nella mente del poeta nuova forza e nuovo significato: con 'Horace and the Thunder' Heaney offre pertanto la propria risposta a un trauma che lo tocca personalmente.⁴⁵⁰ Vale la pena citare per intero il componimento:

Anything can happen. You know how Jupiter
Will mostly wait for clouds to gather head
Before he hurls the lightning? Well, just now
He galloped his thunder-cart and his horses

Across a clear blue sky. It shook the earth
And the clogged underearth, the River Styx,
The winding streams, the Atlantic shore itself.
Anything can happen, the tallest things

Be overturned, those in high places daunted,
Those overlooked regarded. Stropped-beak Fortune
Swoops, making the air gasp, tearing the crest off one,
Setting it down bleeding on the next.

Ground gives. The heavens weight
Lifts up off Atlas like a kettle lid.
Capstones shift, nothing resettles right.

⁴⁴⁹ 'Readings & Conversations: Seamus Heaney with Dennis O'Driscoll', Radio program, Lannan Foundation, 1 October 2003, in www.lannan.org/docs/seamus-heaney-031001-trans-conv.pdf

⁴⁵⁰ "I spent fourteen years coming and going to the US, I felt implicated"; 'Heaney on poetry in an "age of anxiety"'. Interview with Kirsty Wark', *Newsnight Review*, BBC 2 News, 31 March 2006, in <http://news.bbc.co.uk/1/hi/programmes/newsnight/review/default.stm> (trascrizione mia).

Telluric ash and fire-spore boil away.⁴⁵¹

Nel saggio che accompagna l'edizione per Amnesty, Heaney si ritrova ancora ad affrontare la delicata questione del ruolo dell'arte come forma di "redress", "How exactly art earns its keep in a violent time":

One thing is certain. The indispensable poem always has an element of surprise about it. Even perhaps a touch of the irrational. For both the reader and the writer, it will possess a soothsaying force, as if it were an oracle delivered unexpectedly and irresistibly. It will arrive like a gift from the muse or, if you prefer, the unconscious. [...] If poetry has a virtue, it resides in its ability to bring us to our senses about what is going on inside and outside ourselves.⁴⁵²

L'ode di Orazio presenta per il poeta proprio quegli elementi di sorpresa, quella forza profetica che permette agli uomini di avere una cognizione, seppur minima, di ciò che accade. In questo è la modernità di Orazio: la lirica, con la descrizione dell'improvviso fragore del tuono a ciel sereno che provoca stupore e smarrimento nel poeta, riesce a convogliare lo stesso stupore e smarrimento dei civili sotto i bombardamenti nelle moderne operazioni belliche e, più in particolare, lo shock del mondo intero in seguito alla distruzione delle Twin Towers del World Trade Center:

The poem is, in the fullest sense of the term, tremendous. It is about *terra tremens*, the opposite of *terra firma*. About the tremor that runs down to the earth's foundations when thunder is heard and about the tremor of fear that shakes the very being of the individual who hears it. It was written a little over two thousand years ago by the Roman poet Horace, but it could have been written yesterday in Baghdad.⁴⁵³

Heaney riassume la quartina iniziale dell'ode oraziana in un semplice emistichio, "anything can happen", sottolineando la natura improvvisa e spesso

⁴⁵¹ S. HEANEY, 'Horace and the Thunder', *Anything Can Happen*, Dublin, TownHouse, 2004, p. 20; cfr *Odi* I, 34: "Parcus deorum cultor et infrequens, / insanientis dum sapientiae / consultus erro, nunc retrorsum / vela dare atque iterare cursus // cogor relictos: namque Diespiter / igni corusco nubila dividens / plerumque, per purum tonantis / egit equos volucremque currum, // quo bruta tellus et vaga flumina, / quo Stix et invisi horrida Taenari / sedes Atlanteusque finis / concutitur. Valet ima summis // mutare et insignem attenuat deus, / obscura promens; hinc apicem rapax / Fortuna cum stridore acuto / sustulit, hinc possuisse gaudet" ["Avaro di preghiera vagavo nella mia folle sapienza: e ora s'impone di spiegare le vele del ritorno, di ripetere rotte abbandonate. Giove Padre, che tante volte la nube tagliò di rosso fuoco, ha spinto il carro alato e i cavalli del tuono nel più limpido cielo! E ne frema la terra greve, i fiumi vagabondi, l'acqua del regno dei morti, il regno odiato delle ombre, il limite di Atlante. E può scambiare i primi e gli ultimi, avvilitare le glorie, sollevare alla luce: è Dio. La Fortuna è da Lui, e con urlo acuto la Dea abbatte una tiara di re, gioisce ed incorona"]].

⁴⁵² *Ibid.*, pp. 13-14.

⁴⁵³ *Ibid.*, p.15.

traumatica del cambiamento che mette in risalto la sostanziale fragilità delle sicurezze degli uomini. Il poeta sposta decisamente oltre oceano lo scenario dell'ode rendendo i "limiti di Atlante" dell'originale con "the Atlantic shore itself"; la sua stessa versione dei versi centrali ("valet ima summis mutare [...] deos"), spogliati di ogni implicazione di tipo religioso, esprime un'inquietante connessione con gli eventi contemporanei, descrivendo, quasi, nel verso "the tallest things / Be overturned" la scena del crollo delle Torri Gemelle. Ed è rilevante notare che nella versione inserita in *District and Circle* Heaney rende ancor più esplicita tale connessione sostituendo "things" con "towers".

L'ultima strofa, un'aggiunta originale di Heaney, ripropone in maniera più decisa l'immagine del crollo e il senso di un mondo fuori di sesto; così la terra si apre, il peso del cielo si solleva dalle spalle di Atlante con la stessa facilità con cui si solleva il coperchio da una pentola. La strofa finale conferma quel senso di assoluta impotenza nei confronti degli improvvisi rovesci della fortuna. Contaminando l'ode di Orazio con la propria voce, Heaney riesce a ricreare il senso e l'impatto emotivo dell'originale; al pari della lirica di Orazio, il componimento di Heaney si presenta come "the voice of an individual in shock at what can happen in the world."⁴⁵⁴ Tutto può accadere e niente ritorna come era, resta solo quell'individuo, quel "naked I" che si sforza di trovare un senso alle cose.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 19.

BIBLIOGRAFIA

Seamus Heaney:

Bibliografia primaria

Poesia

Death of a Naturalist, London, Faber & Faber, 1966.

Door into the Dark, London, Faber & Faber, 1969.

Wintering Out, London, Faber & Faber, 1972.

North, London, Faber & Faber, 1975.

Stations, Belfast, Ulsterman, 1975.

Field Work, London, Faber & Faber, 1979.

Sweeney Astray: A Version from the Irish [Derry, Field Day Theatre Company, 1983],
London, Faber & Faber, 1984.

Station Island, London, Faber & Faber, 1984.

The Haw Lantern, London, Faber & Faber, 1987.

The Cure at Troy: A Version of Sophocles' Philoctetes, London, Faber & Faber in
association with Field Day, 1990.

Seeing Things, London, Faber & Faber, 1991.

The Midnight Verdict, Loughcrew, Oldcastle, The Gallery Press, [1993] 2000.

Laments, by Jan Kochanowski, translated with Stanislaw Baranczak, London, Faber &
Faber, 1995.

The Spirit Level, London, Faber & Faber, 1996.

Diary of One who Vanished, London, Faber & Faber, 2000.

Beowulf, translated by Seamus Heaney, London, Faber & Faber, [1999] 2000.

Electric Light, London, Faber & Faber, 2001.

The Burial at Thebes: Sophocles' Antigone Translated by Seamus Heaney, London,
Faber & Faber, 2004.

Anything Can Happen: Translations Inspired by Seamus Heaney and Horace, Dublin,
TownHouse, 2004.

***District and Circle*, London, Faber & Faber, 2006.**

Critica

Preoccupations: Selected Prose 1968-78, London, Faber & Faber, 1980.

The Government of the Tongue: The 1986 T.S. Eliot Memorial Lectures & Other Critical Writings, London, Faber & Faber, 1988.

The Place of Writing; Richard Ellmann Lectures in Modern Literature, Atlanta (Georgia), Scholars Press, 1989.

The Redress of Poetry: Oxford Lectures, London, Faber & Faber, 1995.

Finders Keepers: Selected Prose 1971-2000, London, Faber & Faber, 2002.

Articoli e saggi

Among Schoolchildren: A Lecture Dedicated to the Memory of John Malone, Belfast, John Malone Committee, 1983.

‘An Open Letter’ [Field Day Pamphlets, n. 2, Derry, Field Day Theatre Company, 1983], in Roger McHugh et alii, eds., *Ireland’s Field Day*, London, Hutchinson, 1985, pp. 21-30.

‘Correspondence: Emigrants and Inner Exiles’, in *Migrations. The Irish at Home & Abroad*, ed. Richard Kearney, Dublin, Wolfhound Press, 1990, pp. 21-31.

‘Influences. The power of T. S. Eliot’, *Boston Review*, October 1989, in <http://www.bostonreview.net>

‘Introduction’ to *The Odyssey*, trans. by Robert Fitzgerald, London, Everyman’s Library, 1992.

‘The Sense of the Past’, *History Ireland* 1, 4, Winter 1993, pp. 33-37.

‘The Frontiers of Writing’, *Bullán: An Irish Studies Journal*, Vol. 1, n. 1, Spring 1994, pp. 1-16.

‘Crediting Poetry’, The Nobel Lecture, *The New Republic*, December 25, 1995, pp. 25-34; in http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1995/heaney-lecture.html

‘Keeping Time: Irish Poetry and Contemporary Society’, in Toshi Furomoto, George Hughes, Chizuko Inoue, James McElwain, Peter McMillan, Tetsuro Sano, eds.,

- International Aspects of Irish Literature*, 'Irish Literary Studies Series 44—IASAIL-Japan Series 5', Gerrards Cross, Colin Smythe, 1996, pp. 247-262.
- 'Sounding Lines. The Art of Translating Poetry', with Robert Hass, 'The Doreen B. Townsend Center for the Humanities Occasional Papers Series, 20', Berkeley (Cal.), Hunza Graphics, 2000.
- 'Petals on a Bough: the Japanese effect in Poetry in English', Lafcadio Hearn Lecture for translation, *Ireland Japan Society*, 15, November 2000; in <http://books.guardian.co.uk/review/story/0,,2216007,00.html>
- '*The Cure at Troy: Production Notes in No Particular Order*', in Marianne McDonald and J. Michael Walton, eds., *Amid Our Troubles. Irish Versions of Greek Tragedies*, London, Methuen, 2002, pp. 171-180
- 'Title Deeds: Translating a Classic' [23 April 2004], *Proceedings of the American Philosophical Society*, 148: 4, 2004, pp. 411-426.
- 'William Butler Yeats (1865-1939)' [1991], London, Faber & Faber, 'Poet-to-Poet Series', 2004.
- 'Search for the Soul of Antigone', *The Guardian*, 2 November 2005, in <http://arts.guardian.co.uk/features/story/0,,1606417,00.html>

Interviste

- HAFFENDEN, John, 'Seamus Heaney', in *Viewpoints. Poets in Conversation with John Haffenden*, London and Boston, Faber & Faber, 1981, pp. 57-75.
- DEANE, Seamus, 'Unhappy and at Home, Interview with Seamus Heaney', in *The Crane Book of Irish Studies (1977-1981)*, Dublin, Blackwater Press, 1982, pp. 66-72.
- '*Nightwaves*, Interview for BBC Radio 4', 16 September 1998, in <http://www.bbc.co.uk/bbcfour/audiointerviews/profilepages/heaneys1.shtml>
- BROWN, John, *In the Chair: Interview with Poets from the North of Ireland*, Galway, Salmon Press, 2002, pp. 75-85.
- 'Readings & Conversations: Seamus Heaney with Dennis O'Driscoll', Radio program, Lannan Foundation, 1 October 2003, in www.lannan.org/docs/seamus-heaney-031001-trans-conv.pdf

BORRELLI, Francesca, 'Seamus Heaney. Parlare troppo è un oltraggio alla lingua', in *Biografi del possibile*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005, pp. 232-239.

'Poetry, Language and "The Troubles" through the Eyes of One of the Greatest Living Writers; Ian Parry Talks to Seamus Heaney and Finds Him Waiting for the Next Literary Messiah', *Daily Post*, 11 April 2005, p. 20.

'Heaney on poetry in an "age of anxiety". Interview with Kirsty Wark', *Newsnight Review*, BBC 2 News, 31 March 2006, in <http://news.bbc.co.uk/1/hi/programmes/newsnight/review/default.stm>

Bibliografia secondaria

ALLEN, Michael, ed., *Seamus Heaney*, London and Basingstoke, Macmillan, 1997.

ANDREWS, Elmer, *The Poetry of Seamus Heaney: All the Realms of Whisper*, London, Macmillan, 1988.

ANDREWS, Elmer, ed., *Seamus Heaney: A Collection of Critical Essays*, London, Macmillan, 1992.

ANDREWS, Elmer, ed., *Contemporary Irish Poetry*, London and Basingstoke, Macmillan, 1992.

ANDREWS, Elmer, ed., *The Poetry of Seamus Heaney. Essays, Articles, Reviews*, Columbia University Press, 2000.

ANNWN, David, *Inhabited Voices: Myth and History in the Poetry of Geoffrey Hill, Seamus Heaney and George Mackay Brown*, Frome, Bran's Head, 1984.

BLOOM, Harold, ed., *Seamus Heaney*, 'Modern Critical Views', New Haven, Chelsea House, 1986.

BÖSS, Michael, 'Roots in the Bog: Notion of Identity in the Poetry and Essays of Seamus Heaney', in Karl-Heinz Westarp and Michael Böss, eds., *Ireland: Towards New Identities?*, Aarhus University Press, 1998, pp. 134-145.

BROOM, Sarah, 'A Fusillade of Question Marks': Poetry and the Troubles in Northern Ireland', in *Contemporary British and Irish Poetry*, London, Palgrave, 2006, pp. 142-180.

- BROWN, Terence, 'Translating Ireland' [1989], in Gerald Dawe and Jonathan Williams, eds., *Krino, 1986-1996. An Anthology of Modern Irish Writing*, Dublin, Gill and Macmillan, 1996, pp. 137-140.
- BURRIS, Sidney, *The Poetry of the Resistance: Seamus Heaney and the Pastoral Tradition*, Athens, Ohio University Press, 1990.
- BUTTEL, Samuel, *Seamus Heaney*, Lewisburg, Bucknell University Press, 'Irish Writers Series', 1975.
- BYRON, Catherine, *Out of Step: Pursuing Seamus Heaney to Purgatory*, Bristol, Loxwood Stoneleigh, 1992.
- CAREY, Philip and MALLOY, Catherine, eds., *Seamus Heaney: The Shaping Spirit*, Newark, University of Delaware Press, 1996.
- CORCORAN, Neil, ed., *The Chosen Ground: Essays on Contemporary Poetry of Northern Ireland*, Bridgend, Seren Books, 1992.
- CORCORAN, Neil, *After Yeats and Joyce: Reading Modern Irish Literature*, Oxford and New York, Oxford University Press, 1997.
- CORCORAN, Neil, *The Poetry of Seamus Heaney*, London, Faber & Faber, 1998.
- CORCORAN, Neil, *Poets of Modern Ireland. Text, Context, Intertext*, Cardiff, University of Wales Press, 1999.
- CROWDER, Ashby Bland and HALL, Jason David, eds., *Seamus Heaney. Poet, Critic, Translator*, Basingstoke and New York, Palgrave Macmillan, 2007.
- CURTIS, Tony, ed., *The Art of Seamus Heaney*, Bridgend, Seren Books/Poetry Wales Press, 1982; 3rd edn., 1994.
- DEANE, Seamus, *Celtic Revivals* [Faber & Faber, 1985], Winston-Salem (N.C.), Wake Forest University Press, 1987.
- DESMOND, John F., 'From Ireland to the World: Seamus Heaney's Journeys to Imagined Places', in Toshi Furomoto, George Hughes, Chizuko Inoue, James McElwain, Peter MCMillan, Tetsuro Sano, eds., *International Aspects of Irish Literature*, 'Irish Literary Studies Series 44—IASAIL-Japan Series 5', Gerrards Cross, Colin Smythe, 1996, pp. 369-372.
- EAGLETON, Terry, *Crazy John and the Bishop, and other Essays on Irish Culture*, Cork, Cork University Press, 1998.

- FAHERTY, Michael, 'Lost, Unhappy and at Home: The Robinson Crusoe Complex in Contemporary Irish Poetry', in *Insulae / Islands / Ireland. The Classical World and the Mediterranean*, Cagliari, Tema, 1996, pp. 371-378.
- FINN, Christine, *Past Poetic: Archaeology and the Poetry of W. B. Yeats and Seamus Heaney*, London, Ducksworth Publishing, 2004.
- FLANAGAN, Thomas, 'Seamus Heaney', in *There You Are. Writings on Irish & American Literature and History*, New York, The New York Review of Books, 2004, pp. 329-338.
- FOSTER, John Wilson, *Colonial Consequences. Essays in Irish Literature and Culture*, Dublin, The Lilliput Press, 1991.
- FOSTER, John Wilson, *The Achievement of Seamus Heaney*, Dublin, The Lilliput Press, 1996.
- FOSTER, Thomas C., *Seamus Heaney*, Dublin, O'Brien Press, 1990.
- FUMAGALLI, Maria Cristina, *The Flight of the Vernacular: Seamus Heaney, Derek Walcott and the Impress of Dante*, Amsterdam and New York, Rodopi, 2001.
- GARRATT, Robert F., *Modern Irish Poetry: Tradition and Continuity from Yeats to Heaney*, Berkeley, University of California Press, 1989.
- GARRATT, Robert F., ed., *Essays on Seamus Heaney*, New York, G.K. Hall, 1995.
- GENET, Jaqueline, ed., *Studies on Seamus Heaney*, Caen, Centre de Publications de l'Université de Caen, 1987.
- HART, Henry, *Seamus Heaney: Poet of Contrary Progressions*, New York, Syracuse University Press, 1992.
- HAVELY, Nick, ed., *Dante's Modern Afterlife: Reception and Response from Blake to Heaney*, Basingstoke, Macmillan, 1998.
- HERDERMAN, Mark Patrick, 'Seamus Heaney: The End of Art is Peace', in *The Haunted Inkwell*, Dublin, The Columba Press, 2001, pp. 165-202.
- JOHNSTON, Dillon, *Irish Poetry after Joyce*, Chicago, University of Notre Dame Press, 1989.
- KIBERD, Declan, *Inventing Ireland. The Literature of the Modern Nation* [London, Jonathan Cape, 1995], London, Vintage, 1996.

- KIELY, Benedict, 'A Raid into the Dark Corners: The Poems of Seamus Heaney' [*The Hollins Critic*, October 1978], in *A Raid into Dark Corners and Other Essays*, Cork, Cork University Press, 1999, pp. 45-54.
- KING, P. R., 'I Step Through Origins. The Poetry of Seamus Heaney', in *Nine Contemporary Poets. A Critical Introduction*, London and New York, Methuen, 1979.
- LLOYD, David, "'Pap for the Dispossessed": Seamus Heaney and the Poetics of Identity' [*Boundary*, 2, Winter/Spring 1985, pp. 319-342], in *Anomalous States: Irish Writing in the Post-Colonial Moment*, Durham (N.C.), Duke University Press, 1993, pp. 13-40.
- MACGABHANN, Séamus, 'The Redemptive Vision: Seamus Heaney's *Sweeney Astray*', in Brian Cosgrove, ed., *Literature and the Supernatural*, Dublin, Columba Press, 1995, pp. 132-146.
- MATTHEWS, Steven, *Irish Poetry: Politics, History, Negotiation. The Evolving Debate, 1969 to the Present*, Basingstoke, Macmillan, 1997.
- MAXWELL, D. E. S., 'Semantic Scruples: a Rhetoric for Politics in the North', in *Literature and the Changing Ireland*, Peter Connolly, ed., Gerrards Cross, Colin Smythe, 1982, pp. 157-174.
- MCCORMACK, W.J., 'Seamus Heaney's Preoccupations', in *The Battle of the Books: Two Decades of Irish Cultural Debate*, Dublin, The Lilliput Press, 1986, pp. 31-39.
- MCDONALD, Peter, 'Seamus Heaney as Critic', in Michael Kenneally, ed., *Poetry in Contemporary Irish Literature*, 'Studies in Contemporary Irish Literature 2—Irish Literary Studies 43', Gerrards Cross, Colin Smythe, 1995, pp. 174-189.
- MCGUINNESS, Arthur E., *Seamus Heaney: Poet and Critic*, New York, Peter Lang, 1994.
- MEIR, Colin, 'Classical and Political Analogues in Heaney's *The Cure at Troy*', in *Insulae / Islands / Ireland. The Classical World and the Mediterranean*, Cagliari, Tema, 1996, pp. 256-260.
- MOLINO, Michael R., *Questioning Tradition, Language, and Myth: The Poetry of Seamus Heaney*, Washington DC, Catholic University of America Press, 1994.

- MORRISON, Blake, *Seamus Heaney*, London, Methuen, 'Contemporary Irish Writers', 1982.
- MOULIN, Joanny, *Seamus Heaney. L'éblouissement de l'impossible*, Paris, Honoré Champion, 1999.
- MURPHY, Andrew, *Seamus Heaney*, Plymouth, Northcote House Publ., 'Writers and Their Work Series', 1996.
- O'BRIEN, Eugene, *Seamus Heaney and the Place of Writing*, Gainesville, Florida University Press, 2002.
- O'BRIEN, Eugene, *Seamus Heaney: Searches for Answers*, London, Pluto Press, 2003.
- O'BRIEN, Eugene, *Seamus Heaney: Creating Irelands of the Mind*, Dublin, Liffey Press, [2002] 2005.
- O'BRIEN, Peggy, *Writing Lough Derg. From William Carleton to Seamus Heaney*, Syracuse, Syracuse University Press, 2006.
- O'DONOGHUE, Bernard, *Seamus Heaney and the Language of Poetry*, New York and London, Harvester Wheatsheaf, 1994.
- O'DRISCOLL, Dennis, 'Foreign Relations: Irish and International Poetry', in Michael Kenneally, ed., *Poetry in Contemporary Irish Literature*, 'Studies in Contemporary Irish Literature 2—Irish Literary Studies 43', Gerrards Cross, Colin Smythe, 1995, pp. 48-60.
- OESER, Hans Christian, ed., *Transverse II. Seamus Heaney in Translation*, Dublin, Irish Translators' Association, 1994.
- PARKER, Michael, *Seamus Heaney: The Making of a Poet*, London, Gill and Macmillan, 1993.
- PEACH, Linden, *Ancestral Lines, Culture & Identity in the Work of Six Contemporary Poets*, Bridgend, Seren Books, 1992.
- RAMAZANI, Jahan, *Poetry of Mourning, The Modern Elegy from Hardy to Heaney*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.
- REEVES, Gareth, 'The Dark Wood of the Larynx': Heaney and Dante', in Robert Clark and Piero Boitani, eds., *English Studies in Transition. Papers from the ESSE Inaugural Conference*, London and New York, Routledge, 1993, pp. 263-270.

- SHIELDS, Kathleen, 'Seamus Heaney's English', in *Gained in Translation. Language, Poetry and Identity in Twentieth-Century Ireland*, Oxford and New York, Peter Lang, 2000, pp. 165-183.
- SMITH, Stan, 'The Language of Displacement in Contemporary Irish Poetry', in Michael Kenneally, ed., *Poetry in Contemporary Irish Literature*, 'Studies in Contemporary Irish Literature 2—Irish Literary Studies 43', Gerrards Cross, Colin Smythe, 1995, pp. 61-83.
- SMITH, Stan, 'Ghost Writing: Seamus Heaney', in *Irish Poetry and the Construction of Modern Identity. Ireland between Fantasy and History*, Dublin, Irish Academic Press, 2005, pp. 99-118.
- TAMPLIN, Ronald, *Seamus Heaney*, Buckingham, Milton Keynes, Open University Press, 1989.
- TANIGAWA, Fuyuji, 'The Deconstructive Impulse: Seamus Heaney's Poetics in 'Kinship'', in Toshi Furomoto, George Hughes, Chizuko Inoue, James McElwain, Peter MCMillan, Tetsuro Sano, eds., *International Aspects of Irish Literature*, 'Irish Literary Studies Series 44—IASAIL-Japan Series 5', Gerrards Cross, Colin Smythe, 1996, pp. 263-271.
- TOBIN, Daniel, *Passage to the Center: Imagination and the Sacred in the Poetry of Seamus Heaney*, Lexington, University Press of Kentucky, 1998.
- TRACY, Robert, 'Into an Irish Free State: Heaney, Sweeney and Clearing Away', in Michael Kenneally, ed., *Poetry in Contemporary Irish Literature*, 'Studies in Contemporary Irish Literature 2—Irish Literary Studies 43', Gerrards Cross, Colin Smythe, 1995, pp. 238-262.
- TYLER, Meg, *A Singing Contest. Conventions of Sound in the Poetry of Seamus Heaney*, New York and London, Routledge, 2005.
- VENDLER, Helen, 'Seamus Heaney: The Grammatical Moment', in *The Breaking of Style. Hopkins, Heaney, Graham*, Cambridge (Mass.) and London, Harvard University Press, 1995, pp. 41-69.
- VENDLER, Helen, *Seamus Heaney*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1998.

- VENDLER, Helen, 'Seamus Heaney and the *Oresteia*: 'Mycenae Lookout' and the Usefulness of Tradition', in Marianne McDonald and J. Michael Walton, eds., *Amid our Troubles. Irish Versions of Greek Tragedy*, London, Methuen, 2002.
- WADE, Stephen, *More on the Word-Hoard. The Work of Seamus Heaney*, Nottingham, Paupers' Press, 1993.

Articoli

- AA.VV, 'Seamus Heaney: Fiftieth Birthday Issue', *Agenda*, 27: 1, Spring 1989.
- ADAMES, John, 'The Sonnet Mirror: Reflections and Revaluations in Seamus Heaney's "Clearances"', *Irish University Review*, Spring/Summer 1997, pp. 276-286.
- BERNARD-DONALS, Michael, 'Governing the Tongue: Seamus Heaney's (A)Political Aesthetic', *Canadian Journal of Irish Studies*, 20: 2, December 1994, pp. 75-88.
- BREWSTER, Scott, 'A Residual Poetry: Heaney, Mahon and Hedgehog History', *Irish University Review*, 28: 1, Spring / Summer 1998, pp. 56-67.
- BROOME, Sarah, 'Progressive Mythologies: Structure and Process in the Poetry of Seamus Heaney', *Working Papers in Irish Studies*, 00:3, Fort Lauderdale (Fl.), Nova Southeastern University, 2000.
- CAHILL, Eileen, 'A Silent Voice: Seamus Heaney and Ulster Politics', *Critical Quarterly*, 29: 3, Autumn 1987, pp. 55-59.
- CARVALHO HOMEM, Rui, 'Neither Here Nor There: Representing the Liminal in Irish Poetry', *Irish University Review*, 35: 2, Autumn / Winter 2005, pp. 288-303.
- CLUNE, Anne, 'Mythologising Sweeney', *Irish University Review*, 26: 1, Spring / Summer 1996, pp. 48-60.
- CULLINGFORD, Elizabeth Butler, 'British Romans and Irish Carthaginians: Anticolonial Metaphor in Heaney, Friel, and McGuinness', *PMLA*, 111: 2, March 1996, pp. 222-239.
- DEANE, Seamus, 'A Noble, Startling Achievement', *The Irish Literary Supplement*, Spring 1985.
- DENARD, Hugh, 'Seamus Heaney, Colonialism, and the Cure: Sophoclean Re-visions', *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 22: 3, September 2000, pp. 1-18.

- DE PAOR, Liam, 'The Archeology of a Poem: Heaney's "Seeing Things"', *The Recorder*, 9, 1, Spring 1996; repr. in *Landscapes with Figures*, Dublin, Four Courts, 1998, pp. 210-216.
- DILLON, John, 'Classical Allusions in Seamus Heaney's *The Haw Lantern*', *Classics Ireland*, 2, 1995, in <http://www.ucd.ie/classics/95/Dillon95.html>.
- EVANS, John, 'Strong Enough to Help. Spirituality in the Poetry of Seamus Heaney', *Farmington Papers*, n° MT7, 1997.
- FENNELL, Desmond, 'Whatever You Say, Say Nothing. Why Seamus Heaney is No. 1', Dublin, ELO Publications, 1991.
- FOSTER, John Wilson, 'Seamus Heaney's 'A Lough Neagh Sequence': Sources and Motifs', *Éire-Ireland*, Summer 1977, pp. 138-142.
- FRAZIER, Adrian, 'Anger and Nostalgia: Seamus Heaney and the Ghost of the Father', *Éire-Ireland*, 36: 3-4, Fall / Winter 2001, pp. 7-38.
- HALPIN, Eamon, 'Seamus Heaney and the Politics of Imagination', *Canadian Journal of Irish Studies*, 20: 2, December 1994, pp. 20-28.
- HANCOCK, Tim, 'Seamus Heaney: Poet of Tension or Poet of Conviction?', *Irish University Review*, 29: 2, Autumn / Winter 1999, pp. 385-375.
- HART, Henry, 'History, Myth, and Apocalypse in Seamus Heaney's "North"', *Contemporary Literature*, 30: 3, Autumn 1989, pp. 387-411.
- HEDERMAN, Mark Patrick, 'Seamus Heaney: The Reluctant Poet', *The Crane Book of Irish Studies*, 3: 2, 1979, pp. 481-490.
- HUFSTADER, Jonathan, "'Coming to Consciousness by Jumping in Graves": Heaney's Bog Poems and the Politics of *North*', *Irish University Review*, 26: 1, Spring / Summer 1996, pp. 61-74.
- INGELBIEN, Raphaël, 'Mapping the Misreadings: Ted Hughes, Seamus Heaney, and Nationhood', *Contemporary Literature*, 40: 4, Winter 1999, pp. 627-658.
- KEARNEY, Timothy, 'The Poetry of the North: A Post-Modernist Perspective', *The Crane Book of Irish Studies*, 3: 2, 1979, pp. 465-473.
- KELLY, H. A., 'Heaney's Sweeney: The Poet as Version-Maker', *Philological Quarterly*, 65: 3, Summer 1986, pp. 293-310.

- KUBIAK, David P., 'Digging for the Classics in Seamus Heaney's *Opened Ground*', *Classical and Modern Literature*, 21: 2, 2001, pp. 71-86.
- LONGLEY, Edna, 'Putting on the International Style', *Irish Review*, 5, Autumn 1988, pp. 75-81.
- MCDONALD, Peter, 'The Greeks in Ireland: Irish Poets and Greek Tragedy', *Translation and Literature*, vol. 4, pt. 2, 1995, pp. 183-203
- MCDONALD, Marianne, 'Seamus Heaney's *Cure at Troy*. Politics and Poetry', *Classics Ireland*, 3, 1996, in <http://www.ucd.ie/classics/96/MacDonald96.html>.
- MCGUINNESS, Arthur E., "'Hoarder of the Common Ground": Tradition and Ritual in Seamus Heaney's Poetry', *Éire-Ireland*, 13: 2, Summer 1978, pp. 71-92.
- MCMAHON, Frank, 'Ambiguous Gifts: Seamus Heaney's Oxford Professorship of Poetry', *Oxford Art Journal*, 13: 2, 1990, pp. 3-10.
- MOLONEY, Karen M., 'Heaney's Love to Ireland', *Twentieth Century Literature*, 37: 3, Autumn, 1991, pp. 273-288.
- O'BRIEN, Darcy, 'Piety and Modernism, Seamus Heaney's 'Station Island'', *James Joyce Quarterly*, 26: 1, 1988, pp. 51-65.
- O'BRIEN, Eugene, "'More Than a Language ... No More of a Language": Merriman, Heaney, and the Metamorphoses of Translation', *Irish University Review*, 34: 2, Autumn / Winter 2004, pp. 277-290.
- O'GRADY, Thomas B., 'At Potato Digging: Seamus Heaney's *Great Hunger*', *Canadian Journal of Irish Studies*, 16, 1, July 1990, pp. 48-58.
- O'RAWE, Des, '(Mis)Translating Tragedy: Irish Poets and Greek Plays', *Theatre: Ancient and Modern*, January Conference 1999, in <http://www2.open.ac.uk/ClassicalStudies/GreekPlays/Orawe.htm>
- OSTERWALDER, Hans, 'An Equable Achievement: Seamus Heaney's *The Spirit Level*', *Irish Studies Review*, 20, Autumn 1997, pp. 30-35.
- PATTERSON, Gertrude, 'Unless Soul Clap Its Hands and Sing: Literature, Cultural Heritage and a Divided Society', *Irish Studies Review*, 14, Spring 1996, pp. 26-31.

- PETTIT, Rhonda S., 'A Perilous Balance: Seamus Heaney's Poet of Redress in "Mycenae Lookout"', *Working Papers in Irish Studies*, 97: 4, Fort Lauderdale (Fl.), Nova Southeastern University, 1997.
- REECE, Shelley C., 'Seamus Heaney's Search for the True North', *Pacific Coast Philology*, 27: 1 / 2, September 1992, pp. 93-101.
- STAFFORD, Fiona, '“All gone into the world of light?”: Anglings and Almings in Seamus Heaney's *Seeing Things*', *Bullán: An Irish Studies Journal*, 1: 1, Spring 1994, pp. 63-74.
- WALL, Richard, 'A Dialect Glossary for Seamus Heaney's Works', *Irish University Review*, 28: 1, Spring / Summer 1998, pp. 68-86.
- WATT, R. J. C., 'Seamus Heaney: Voices on Helicon', *Essays in Criticism*, XLIV: 3, July 1994, pp. 213-234.
- YOUNGER, Kelly, 'Irish Antigones: Burying the Colonial Symptom', *Colloquy, text theory critique*, 11, 2006, pp.148-162, in <http://www.arts.monash.edu.au/others/colloquy/issue11/younger.pdf>

Testi primari di autori greci e latini:

- DEMOSTENE, *Filippiche*, a c. di Enrico V. Maltese e Guido Cortassa, Milano, Garzanti, 1996.
- ESCHILO, *Oresteia*, a c. di Vincenzo Di Benedetto, trad. e note di Enrico Medda, Luigi Battezzato, Maria Pia Pattoni, Milano, BUR, [1995] 2005.
- HOMER, *The Odyssey*, trans. by Robert Fitzgerald, London, Everyman's Library, 1992.
- OMERO, *Iliade*, a c. di Giovanni Cerri, Milano, BUR, 2 voll., [1999] 2002.
- OMERO, *Odissea*, Milano, Mondadori, Fondazione Lorenzo Valla, 6 voll., [1981-1986] 2004.
- ORAZIO, *Epistole*, a c. di Angelo Maria Pellegrino, Milano, BUR, [1998] 2000.
- ORAZIO, *Odi ed Epodi*, a c. di Alfonso Traina, trad. di Enzo Mandruzzato, Milano, BUR, [1985] 2005.
- OVIDIO, *Metamorfosi*, a c. di Piero Bernardini Marzolla, Torino, Einaudi, 1994.
- OVIDIO, *Tristezze*, a c. di Francesca Lechi, Milano, BUR, [1993] 2000.

- OVIDIO, *Poesie d'amore e d'esilio*, a c. di Paolo Fedeli, Milano, Mondadori, 'I Classici Collezione', 2 voll., 2007.
- SOFOCLE, *Filottete*, a c. di Guido Avezzù e Pietro Pucci, trad. di Giovanni Cerri, Milano, Mondadori, Fondazione Lorenzo Valla, 2003.
- SOFOCLE, *Tutte le Tragedie*, a c. di Filippo M. Pontani [1991], Roma, Newton Compton, 5° edizione, 2004.
- SOPHOCLES, *Oedipus at Colonus*, trans. by Robert Fitzgerald, New York, Harcourt Brace, 1941.
- TACITO, *Annali*, a c. di Lidia Storoni Mazzolani, Roma, Newton Compton, 2 voll., 1995.
- TACITO, *La vita di Agricola. La Germania*, a c. di Luciano Lenaz, trad. di Bianca Ceva, Milano, BUR, [1990] 2004.
- VIRGILIO, *Eneide*, trad. di Luca Canali, introduzione e commento di Ettore Paratore, Milano, Mondadori, 1991.
- VIRGILIO, *Bucoliche*, a c. di Luca Canali, Milano, BUR, [1978] 2004.
- VIRGILIO, *Georgiche*, a c. di Luca Canali, Milano, BUR, [1983] 2004.

Testi primari di autori irlandesi:

- FITZMAURICE, Gabriel, ed., *Irish Poetry Now: Other Voices*, Dublin, Wolfhound Press, [1993] 1997.
- KAVANAGH, Patrick, *A Poet's Country. Selected Prose*, ed. by Antoinette Quinn, Dublin, Lilliput Press, 2003.
- KAVANAGH, Patrick, *Collected Poems*, London, Penguin, 2005.
- LONGLEY, Michael, *Gorse Fires*, London, Secker & Warburg, 1991.
- LONGLEY, Michael, *Selected Poems*, London, Jonathan Cape, 1998.
- MAHON, Derek, *Collected Poems*, Loughcrew Oldcastle, Gallery Books, [1999] 2004.
- MACNEICE, Louis, *Louis MacNeice. Poems Selected by Michael Longley*, London, Faber & Faber, 'Poet to Poet Series', 2005.
- MERRIMAN, Brian, *Cúirt an Mheán Oíche. The Midnight Court*, trans. by Patrick C. Power, Dublin, Mercier Press, [1971] 1999.

- MERRIMAN, Brian, *Cúirt an Mheadhon Oídhche. The Midnight Court*, trans. by Frank O'Connor, Dublin, O'Brien Press, [1989] 2000.
- NÍ CHUILLEANÁIN, Eiléan, *The Second Voyage*, Dublin, The Gallery Press, 1986.
- SWIFT, Jonathan, *Gulliver's Travels*, ed. by Peter Dixon and John Chalkner, London, Penguin, 1967; 2nd edn. 1985.
- SWIFT, Jonathan, *The Drapier's Letters (1723-25)*, ed. by H. Andrews et alii, *The Prose Works of Jonathan Swift*, Oxford, Blackwell, 1939-1968, vol. x.
- WINGFIELD, Sheila, *Her Storms. Selected Poems 1938-1977*, Dublin, The Dolmen Press, 1977.
- YEATS, William Butler, *The Collected Poems* [London, Macmillan, 1985], London, Picador, 1990.
- YEATS, William Butler, *Explorations. Selected by Mrs W. B. Yeats*, London and New York, Macmillan, 1962.
- YEATS, William Butler, *Autobiographies*, London and Basingstoke, Macmillan, [1955] 1980.
- YEATS, William Butler, *A Vision and Related Writings*, ed. by A. Norman Jeffares, London, Arena, 1990.
- YEATS, William Butler, *L'opera poetica*, a c. di Piero Boitani, trad. di Ariodante Marianni, commento di Anthony L. Johnson, Milano, Mondadori, 'I Meridiani', 2005.
- Merugud Uilix Maic Leirtis. The Adventures of Ulixes Son of Laertes*, trans. by Kuno Meyer, Cambridge (Ontario), In Parentheses Publications, 'Medieval Irish Series', 1999, in www.maryjones.us/ctexts/index_irish.html
- Imtheachta Æniasa. The Irish Æneid*, trans. by George Calders, Cambridge (Ontario), In Parentheses Publications, 'Medieval Irish Series', 2000, in www.maryjones.us/ctexts/index_irish.html
- 'Temair í', in <http://www.ucc.ie/celt/online/T106500A.html>

Testi primari di altri autori:

- ELIOT, T. S., *Selected Prose of T. S. Eliot*, ed. by Frank Kermode, London, Faber & Faber, 1975.

AA. VV., *The Penguin Book of English Verse*, ed. by Paul Keegan, London, Penguin, 2004.

Testi secondari

Sul mito e l'epica:

COUPE, Laurence, *Il mito. Teorie e storie* [1997], Roma, Donzelli, [1999], 2005.

WINNIFRITH, Tom, MURRAY, Penelope and GRANDSEN, K. W., eds., *Aspects of the Epic*, London and Basingstoke, Macmillan, 1983.

Sulla tragedia greca:

KOTT, Jan, *Divorare gli dei. Un'interpretazione della tragedia greca*, Milano, Mondadori, 2005.

REHM, Rush, *Greek Tragic Theatre*, London and New York, Routledge, 1992.

STEINER, George, *Antigoni*, Milano, Garzanti, [1995] 2003.

Sul genere pastorale:

ALPERS, Paul, *What is Pastoral?*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1996.

FRAWLEY, Oona, *Irish Pastoral. Nostalgia and Twentieth-Century Irish Literature*, Dublin, Irish Academic Press, 2005.

GIFFORD, Terry, *Pastoral*, London and New York, Routledge, 1999.

Su Odissea e il mito di Ulisse:

BOITANI, Piero, *L'ombra di Ulisse. Figure di un mito*, Bologna, Il Mulino, 1992.

BOITANI, Piero, 'Ulixis Meic Leirtis: l'Ulisse irlandese', in *Esodi e Odissee*, Napoli, Liguori, 2004, pp. 35-53.

BOITANI, Piero, 'I mari di Ulisse', in *La letteratura del mare* (Atti del convegno di Napoli, 13-16 settembre 2004), Roma, Salerno Editrice, 2006, pp. 453-469.

STANFORD, W. B., *The Ulysses Theme. A Study in the Adaptability of a Traditional Hero*, Oxford, Blackwell, 1963.

STANFORD, W. B., and LUCE, J. V., *The Quest for Ulysses*, London, Phaidon, 1974.

Su Virgilio:

CURTIUS, Ernst Robert, 'Virgilio', in *Letteratura della Letteratura. Saggi critici a cura di Lea Ritter*, Bologna, Il Mulino, 1984, pp. 287-300.

KERÉNYI, Karl, *Virgilio*, a c. di Luciano Canfora, Palermo, Sellerio, 2007.

SPENCE, Sarah, ed., *Poets and Critics Read Vergil*, New Haven and London, Yale University Press, 2001.

ZIOLKOWSKJ, Theodore, *Virgil and the Moderns*, Princeton (N.J.), Princeton University Press, 1993.

Su Ovidio e il mito di Orfeo:

BARKAN, Leonard, *The Gods Made Flesh. Metamorphosis and the Pursuit of Paganism*, New Haven and London, Yale University Press, 1986.

BLANCHOT, Maurice, 'Lo sguardo d'Orfeo', in *Lo spazio letterario [L'espace littéraire]*, Paris, Gallimard, 1955], Torino, Einaudi, 1967, pp. 147-151.

BROWN, Sarah Annes, *The Metamorphosis of Ovid. From Chaucer to Ted Hughes*, London, Duckworth, 1999.

GUIDOZZI, Giulio e MELLOTTI, Marxiano (a c. di), *Orfeo e le sue metamorfosi. Mito, arte, poesia*, Roma, Carocci, 2005.

NAGLE, Betty Rose, *The Poetics of Exile. Program and Polemic in the 'Tristia' and 'Epistulae ex Ponto' of Ovid*, Bruxelles, Universa, 1980.

SHULMAN, Jeff, 'At the Crossroads of Myth: The Hermeneutics of Hercules from Ovid to Shakespeare', *ELH*, 50: 1, Spring 1983, pp. 83-105.

SKULSKY, Harold, *Metamorphosis. The Mind in Exile*, Cambridge (Mass.) and London, Harvard University Press, 1981.

WARDEN, John, ed., *Orpheus. The Metamorphoses of a Myth*, Toronto, University of Toronto Press, 1982.

Su Orazio:

ARKINS, Brian, 'Appropriating Horace: From Wyatt to Hopkins', *Classical and Modern Literature*, 24:1, 2004, pp. 23-37.

HARRISON, S. J., ed., *Homage to Horace. A Bimillenary Celebration*, Oxford, Clarendon Press, 1995.

LA PENNA, Antonio, *Saggi e studi su Orazio*, Firenze, Sansoni, 1993.

LOWRIE, Michèle, *Horace's Narrative Odes*, Oxford, Oxford University Press, 1997.

MARTINDALE, Charles, and HOPKINS, David, eds., *Horace Made New: Horatian Influences on British Writing from the Renaissance to the Twentieth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

Su Tacito:

BURN, Andrew Robert, *Agricola and Roman Britain*, New York, Macmillan, 1953.

SYME, Ronald, *Ten Studies in Tacitus*, Oxford, Clarendon Press, 1970.

SHOTTER, David, *Roman Britain*, New York, Routledge, 2004.

Sul rapporto tra l'Irlanda e i Classici:

ARKINS, Brian, 'Thucydides in a Traffic Jam: Greek and Roman Themes in Modern Irish Literature', in *Insulae / Islands / Ireland. The Classical World and the Mediterranean*, Cagliari, Tema, 1996, pp. 52-68.

ARKINS, Brian, 'The Roman Novel In Irish Writers', *Irish University Review*, 31: 2, Autumn / Winter 2001, pp. 215-224.

ARKINS, Brian, *Hellenising Ireland. Greek and Roman Themes in Modern Irish Literature*, Newbridge, Goldsmith Press, 2005.

CAHILL, Thomas, *How the Irish Saved Civilization*, London, Sceptre Lir, 1995.

DILLON, John, 'Some Reflections on the Irish Classical Tradition', *The Crane Book of Irish Studies*, 3: 2, 1979, pp. 448-452.

DOAN, James E., 'Early Celtic, Irish and Mediterranean Connections', in *Insulae / Islands / Ireland. The Classical World and the Mediterranean*, Cagliari, Tema, 1996, pp. 170-179.

RANKIN, David, *Celts and the Classical World*, London, Routledge, 1996.

STANFORD, W. B., *Ireland and the Classical Tradition*, Dublin, Allen Figgis and Co., 1976.

Sulla poesia irlandese:

CARNEY, James, *Studies in Irish Literature and History*, Dublin, Mount Salus Press, 1979.

FLOWER, Robin, *The Irish Tradition*, Dublin, Lilliput Press, [1994] 2001.

KIBERD, Declan, 'Writers in Quarantine? The Case for Irish Studies', *The Crane Book of Irish Studies*, 3: 1, 1979, pp. 341-353.

LUCY, Seán, *Irish Poets in English*, 'The Thomas Davis Lectures on Anglo-Irish Poetry', Cork and Dublin, The Mercier Press, 1973.

MAC REÁMOINN, Seán, ed., *The Pleasures of Gaelic Poetry*, London, Allen Lane, 'Penguin Books', 1982.

MATTHEWS, Aidan, 'Modern Irish Poetry: a Question for Covenants', *The Crane Book of Irish Studies*, 3: 1, 1979, pp. 380-389.

Sulla leggenda di Suibhne:

CARNEY, James, *Studies in Irish Literature and History*, Dublin, Mount Salus Press, 1979, pp. 129-164.

DILLON, Myles, *Early Irish Literature*, Chicago (Ill.), University of Chicago Press, 1949, pp. 94-110.

Su Brian Merriman:

CAERWYN WILLIAMS, J. E., and FORD, Patrick K., *The Irish Literary Tradition*, Cardiff, University of Wales Press, 1992.

CORKERY, Daniel, *The Hidden Ireland: A Study of Gaelic Munster in the Eighteenth Century*, Dublin, Gill & Son, 1925.

KIBERD, Declan, 'Brian Merriman's Midnight Court', in *Irish Classics*, London, Granta Books, 2000, pp. 182-202.

MERCIER, Vivian, *The Irish Comic Tradition*, Oxford, Clarendon Press, 1962.

Ó TUAMA, Seán, 'Brian Merriman and His Court', in *Repossessions. Selected Essays on the Irish Literary Heritage*, Cork, Cork University Press, 1995, pp.63-77.

Su Wolfe Tone:

BOYLAN, Henry, *Wolfe Tone*, Dublin, Gill & Macmillan, [1981] 1997.

Studi generali:

ALLEN, Graham, *Intertextuality*, 'The New Critical Idiom Series', London and New York, Routledge, [2000] 2003.

BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Édition du Seuil, 1970.

BOITANI, Piero, *Il genio di migliorare un'invenzione*, Bologna, Il Mulino, 1999.

CALVINO, Italo, *Perché leggere i classici?*, Milano, Mondadori, [1995] 2006.

CANALI, Luca, con Maria Clelia Cardona, *L'essenza dei latini*, Milano, Mondadori, 2000.

CARROLL, Lois Clare and KING, Patricia, eds., *Ireland and Postcolonial Theory*, Notre Dame, Notre Dame University Press, 2003.

CONNOLLY, Claire, ed., *Theorizing Ireland*, Basingstoke, Palgrave, 2003.

CRONIN, Michael, *Translating Ireland. Translations, Languages, Cultures*, Cork, Cork University Press, 1996.

GRAHAM, Colin, *Deconstructing Ireland. Identity, Theory, Culture*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2001.

GRANT, Patrick, *Literature, Rhetoric and Violence in Northern Ireland, 1968-98. Hardened to Death*, London and Basingstoke, Palgrave, 2001.

GRAVES, Robert, *I miti greci [Greek Myths, 1955]*, Milano, Longanesi, 1983.

HOLLO, Karina, 'The Shock of the Old: Translating Early Irish Poetry into Modern Irish', *Éire-Ireland*, 38: 1-2, Spring / Summer 2003, pp. 54-69.

- KERMODE, Frank, *The Classic. Literary Images of Permanence and Change*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1983.
- KIBERD, Declan, 'Modern Ireland: Postcolonial or European', in *Not on Any Map. Essays on Postcoloniality and Cultural Nationalism*, ed. Stuart Miller, Exter, University of Exter Press, 1997, pp. 81-100.
- SANDERS, Julie, *Appropriation and Adaptation*, 'The New Critical Idiom Series', London and New York, Routledge, 2006.
- TYMOCZO, Maria and IRELAND, Colin, 'Language and Identity in Twentieth-Century Ireland', *Éire-Ireland*, 38: 1-2, Spring / Summer 2003, pp. 4-22.