

Seamus Heaney, “Virgil: Eclogue IX” traduzione e tradizione*

Marco Fernandelli

Seamus Heaney, premio Nobel per la letteratura 1995, è un moderno *poeta doctus* con meriti impareggiabili per quanto riguarda la vita della poesia virgiliana nella contemporaneità. L'importanza, a questo fine, delle traduzioni di Heaney è qui messa in luce sullo sfondo dei suoi contesti di vita, della sua formazione e delle sue idee sulla poesia. “Virgil: Eclogue IX” ha un interesse particolare anche per essere parte, nella medesima raccolta (*Electric Light*, 2001), di una costellazione di riscritture che vanno da un massimo di adesione a un massimo di libertà rispetto all'originale virgiliano. Ciò offre utili spunti per l'uso didattico dell'ecloga moderna, anche in ambito scolastico.

Seamus Heaney, 1995 Nobel Prize in Literature, is a modern poeta doctus of incomparable merit as far as the contemporary survival of Virgil's poetry is concerned. To this end, the importance of his translations is highlighted here against the background of the contexts of life, education, and ideas about poetry. “Virgil: Eclogue IX” is also particularly interesting since it belongs, within the same collection (Electric Light, 2001), to a constellation of rewritings which span from a maximum faithfulness to a maximum of freedom to the Virgilian original. This provides useful insights into the didactic use of the modern eclogue, also in schools.

Keywords: poetics, intonation, mythic method, translation, eclogue.

1. UN'IDEA DI HEANEY

I began as a poet when my roots were crossed by my readings¹

Tutta la carriera di Heaney è attraversata dal compito di rispondere alla domanda: «a che serve la poesia?». Domanda che questo poeta, primogenito di una numerosa famiglia contadina dell'Ulster, si è posto da sé, innanzitutto; e che poi, divenuta pubblica la sua parola, gli è stata rivolta dai tempi, con intonazioni diverse, anche intime («a che serve la tua poesia?»: *i.e.*: «scrivi la poesia che ora

* Il sottotitolo rimanda a un «motto dialettico» caro a Gianfranco Folena, che l'aveva introdotto in una memorabile relazione congressuale tenuta proprio a Trieste nel 1973 (cf. Folena 2021).

¹ Heaney 1996, 32.

serve»². Per Heaney una risposta a questa domanda si può dare solo se essa si completa così: «a che serve e che cosa è la poesia?».

In questa formulazione compaiono giustapposti due interrogativi che hanno in realtà un complesso rapporto di reciproca implicazione. Proprio la realtà che produce l'arrogante o sconsolata domanda «a che serve?» è quella in cui la poesia rivela al meglio la propria natura di *risposta*. Questo punto del pensiero di Heaney è cruciale e va debitamente inquadrato. La sua saggistica, e così pure la sua poesia più meditativa, documentano gli stadi di una progressiva autochiarificazione di stimoli e intuizioni attivi fin dall'inizio. In Heaney la «crescita della coscienza»³ non è questione di svolte ma di conferme; non di illuminazioni, ma di accessi a spazi illuminati, a «radure» (*clearances*) reali e spirituali, dove lo conduce un movimento necessario. Come ogni vero artista, e specialmente come ogni vero poeta lirico, egli sa bene che unica è la strada che conduce a un risultato «felice»⁴. Quando si mette in movimento non sa precisamente dove stia andando ma a un certo punto riconosce la strada giusta, la direttrice lungo la quale il suo avanzare gli si configura come un «attraversamento» (*crossing*)⁵. In quel tratto del suo percorso egli trova le «pietre di guado»⁶ che condurranno inesorabilmente i suoi passi verso una di quelle stazioni (incontri, contesti di vita, stati di concentrazione o di riposo) dove una nuova armonizzazione interiore si rende possibile e lo sguardo rivolto all'indietro ricomprende il disordine come ordine⁷:

Dentro di te resta sempre quel piccolo sé che c'era fin dall'inizio. Immagino che lo scopo di quello che ho scritto sia di creare un'unità da tutti quegli spostamenti e cambiamenti, di allineare in qualche modo il primo luogo e il luogo estremo.

2 Il poeta parla spesso delle sue origini: cf. in part. Heaney 1996, 5-32, O'Driscoll 2009, spec. 3-58. Per una sua sintetica biografia intellettuale, Rankin Russell 2016, 7-28.

3 Heaney 1998, 82; cf. anche 1996, 139.

4 Il riflesso di ciò è l'«inner inevitability» della poesia che si presenta al lettore come una autentica fonte di significato: Heaney 2001, 415. Cf. anche Heaney 2003a, 260: «un processo tipico della poesia lirica della specie più pura: improvvisamente la cosa incontrata per caso si rivela la cosa predestinata: *l'inaspettato appare inevitabile*» (corsivo mio); anche Heaney 2007c, 196-198.

5 Heaney 2016b 937, descrive la propria esperienza come «un viaggio in cui ogni punto d'arrivo – nella poesia come nella vita – è risultato essere una pietra nel guado di un fiume più che una destinazione». Il contesto del suo *acceptance speech* per il Nobel, egli continua, sembra però essere più una stazione spaziale che una pietra di guado.

6 Cf. in part. Heaney 1997, 191: nella serie “Retrospettiva”, XXXII, si legge (vv. 1-3): «Acqua che scorre non ha mai deluso. | Traversarla ha sempre favorito qualcosa. | Le pietre di guado erano stazioni dell'anima». Questa poesia ha un finale significativo: l'io poetico, nel contemplare il guado, è sempre raggiunto dalla memoria del padre che osserva vanghe e vestiti lasciati lì dai tagliatori di torba «o gettati via | dalle anime prima di avviarsi | sul tronco che attraversa il ruscello» (vv. 10-12): sul tema vd. *infra*, 384.

7 Heaney 2005, 78.

Tra il 1970 e il '71 Heaney è con la sua famiglia a Berkeley, dove frequenta tra gli altri il poeta e critico Robert Pinsky⁸. Pinsky gli fa conoscere l'opera di Czesław Miłosz leggendogli “Sortilegio”, una poesia composta nel 1968 che aveva tradotto in collaborazione con l'autore⁹. Questa poesia è un inno all'intelletto umano, il cui prodotto perfetto è l'alleanza della filosofia con la poesia; esse sono nate «appena ieri», nel tripudio della natura: «Ai monti ne hanno dato notizia l'unicorno e l'eco». Il finale è ironico e va letto tenendo in mente il titolo di questi versi: «Famosa sarà la loro amicizia, il tempo loro senza confini. | I loro nemici si sono condannati alla distruzione». Un sortilegio è l'esercizio di un potere magico su una realtà che si vuole diversa. L'oggetto dell'inno è un bene perduto nel dominio dei nemici della ragione¹⁰. Miłosz ha combattuto contro l'occupazione nazista della Polonia, dopo la guerra è entrato in conflitto con il regime comunista e «ha pagato i suoi principi e il suo disagio con una vita di esilio e introspezione»¹¹. La sua poesia è anzitutto il premio con cui viene compensata la fedeltà a decisioni giuste e altamente costose. Pinsky introduce così Heaney alla conoscenza di uno di quei poeti

delle repubbliche sovietiche e dei paesi del Patto di Varsavia, la cui poesia non solo testimonia il rifiuto del poeta di perdere la sua memoria culturale ma rivela in questo modo l'efficacia permanente della poesia stessa come atto umano necessario e fondamentale¹².

Ma la lettura di “Sortilegio” ha alcune conseguenze specifiche che qui vale la pena di ricordare. In primo luogo la scoperta, da parte di Heaney, di una intima consonanza con una poesia in attrito con i metodi della lirica modernista, e più in particolare imagista, di cui egli si sentiva in una certa misura un erede¹³. Specialmente doveva risultare estraneo a quelle poetiche il fatto che la voce di “Sortilegio” «sembrava [...] sapere già cosa voleva dire prima di cominciare a dirlo»; questo testo, cioè, *trasmetteva un messaggio*, «proclamava con parole

8 «Probabilmente l'anno più importante della mia vita [...] Berkeley mi aveva rimescolato, zappettato la terra intorno alla radice, e ci aveva messi tutti sulla giusta strada»: Heaney 2005, 78 e 80.

9 A Berkeley Miłosz fu un docente del Dipartimento di Lingue slave e Letteratura dal 1960 al 1978.

10 Heaney 1998, 64: «La forza essenziale della poesia dipende [...] dal senso di perdita che intravediamo dietro alla sua dichiarazione di fede». Sulla secolare inimicizia tra filosofia e poesia nella prospettiva di Miłosz, Heaney 2002b, 414.

11 Heaney 1998, 64.

12 Heaney 1998, 64; Id. 2005, 81 ricorda di aver scoperto il «senso che la poesia ha importanza di vita e di morte» leggendo Nadežda Mandelštam agli inizi degli anni '70. Su Heaney e i poeti euro-orientali, utile panoramica in Quinn 2009.

13 Sui rapporti di Heaney con il modernismo, cf. in part. Morrison 1982; specificamente sull'eredità di Eliot nel pensiero e nella poesia di Heaney, anzitutto la sua conferenza *Learning from Eliot*, del 1988, in Heaney 2002a, 26-38; quindi Corcoran 1998, 224-229, Cavanagh 2009, 74-108, Dennison 2015, 15-42, spec. 31-34.

crystalline delle verità che avremmo giudicate precedenti alla poesia [... e che] non si sarebbe mai dovuto far passare se non trasformate e mascherate attraverso la cruna dell'ago lirico»¹⁴.

Heaney sente qualcosa di eccitante nella scoperta di questa intesa, che lo porta a usare la parola «cospirazione». La voce di Miłosz, come quella di altri scrittori eurorientali, lo aiutava a capire come le preoccupazioni, i principi, il linguaggio e la perdurante «fiducia storica» del modernismo appartenessero a una tradizione che si era esaurita¹⁵.

Miłosz, d'altra parte, rappresentava – e sempre più è stato questo per Heaney – l'integra difesa della memoria culturale e il modello della ferma responsabilità dell'individuo in un'epoca di relativismo. «Incertus» era lo pseudonimo con cui Heaney firmava le sue prime poesie¹⁶. I versi di Miłosz sempre mostrano la coscienza umana come un luogo in cui si fronteggiano discorsi rivali, eppure per lui il poeta, il *vates*, è «qualcuno che ha un compito segreto, e verità antiche e vitali in custodia»¹⁷. Il *compito* è quello della risposta ai tempi, tanto più *segreto* quanto più essa si rivela adeguata, 'felice'. Heaney vede delle somiglianze tra Miłosz e Virgilio, in particolare tra un poemetto idillico-politico degli anni '40, "The World: A Naive Poem"¹⁸, e il libro delle *Ecloghe*:

Ciò che il poeta [*scil.* Miłosz] rappresentava era una visione della terra di Arcadia, nella piena e ironica consapevolezza che l'unica linea di difesa tra essa e la terra dell'incubo

14 Heaney 1998, 63; cf. anche 127-128 e Id. 2004, 87-88.

15 Nello stesso saggio in cui parla della prima lettura di *Sortilegio*, Heaney illustra questa intuizione esaminando una lirica di Edwin Muir ("L'interrogazione", da *Labyrinth*, 1956), composta in inglese, da un poeta scozzese, che però aveva vissuto a lungo a Praga, a partire dagli anni '20, e aveva assistito al colpo di stato comunista in Cecoslovacchia: «la poesia di Muir è "europea", ma in senso ben diverso da quello per cui *Imitations* di Robert Lowell è "europeo"», in essa si sente «una nota che suona insieme elegiaca e postuma nei confronti della civiltà europea che l'ha prodotta»: Heaney 1998, 68-71.

16 Heaney 2016a, 100 (la breve prosa poetica intitolata "Incertus", tratta da *Stations*), 2004, 38, e soprattutto 2016a, 939-940: parlando dei suoi esordi ricorda il «bisogno di orientarsi, come poeta, in una situazione di violenza politica e di pubbliche aspettative [...]. In tali circostanze la mente, pur prendendo coscienza della natura destabilizzante delle proprie operazioni e indagini, continua a cercare riposo [... nella] "stabilità della verità" [...] Il bambino che, in camera da letto, ascoltava simultaneamente la parlata domestica della sua casa irlandese e il linguaggio ufficiale dello *speaker* britannico, e intanto coglieva dietro entrambi i segnali di una qualche altra angoscia, quel bambino veniva già educato alle complessità della sua condizione di adulto: un futuro in cui avrebbe dovuto scegliere tra una varietà di sollecitazione etiche, estetiche, morali, politiche, metriche, scettiche, culturali, topiche, tipiche, post-coloniali, pretesa semplicemente impossibile». Sul dubbio come condizione della coscienza in Heaney, O'Donoghue 2001, 183 e n. 6, Ferraro 2015, 148, 170, Rankin Russell 2016, 14, 31, 35, Heiny 2018, 66-68; sulla situazione di violenza politica, *infra*, 351, 376-377.

17 Heaney 2002b, 413s.

18 Heaney lo leggeva nella traduzione inglese di Robert Hass e Robert Pinsky.

fosse la frontiera della scrittura, la linea divisoria che va mantenuta tra l'immaginato e il sopportato¹⁹. Come nel caso di Virgilio, la felicità dell'arte [«the felicity of the art»] era in se stessa un rimando straziante alla desolazione dei tempi.

L'incontro con la poesia di Miłosz (e con il poeta stesso) era avvenuto in un contesto di grande vivacità intellettuale e ricchezza umana, in cui Heaney aveva potuto guardare da lontano, per la prima volta, alla situazione irlandese. Rientrato in patria, lascia l'Università di Belfast, la città, l'Ulster per ritirarsi nel cottage di Glanmore, a poche miglia da Dublino²⁰. Presto prenderà la cittadinanza della Repubblica d'Irlanda. Questo spostamento in un ambiente riparato dalla turbolenza politica, e in campagna, è il primo passo verso le sue prove come poeta pastorale²¹. Heaney scrisse le tre ecloghe di *Electric light* (2001) dopo aver letto la traduzione delle *Bucoliche* del poeta americano David Ferry, uscita nel 1999²². Se questa fu l'occasione che lo ispirò a provarsi nella pastorale 'virgiliana', si può tuttavia stare certi che la lettura di Miłosz, propiziata dall'amicizia con Pinsky, ne fu la premessa profonda.

Nella sua conferenza *Eclogues in extremis: On the Staying Power of Pastoral*, del 2002, Heaney ricorda come "The World", una poesia che secondo lui documentava in modo esemplare la pastorale moderna, avesse causato una reazione assai perplessa durante la sua prima lettura pubblica; e cita a questo proposito un commento di Robert Hass, secondo cui in effetti «[q]uest'opera è la più strana e radicale di tutte le risposte all'orrore europeo degli anni 1935-45 [...] la poesia più serena della lingua polacca»²³. Agli occhi di Heaney questo idillio paradossale è il perfetto esito di ciò che egli chiama «intransigenza artistica»²⁴.

19 Altrove (Heaney 2003a, 130): «da linea che divide le condizioni effettive della nostra vita quotidiana dalla loro raffigurazione fantastica in letteratura, e divide anche il mondo del discorso sociale dal mondo del linguaggio poetico»; cf. anche *infra*, 364-365.

20 Heaney 2016b, 940: «Ciò che desideravo era, più che la stabilità, una fuga attiva dalle sabbie mobili del relativismo, un modo per dare credito alla poesia senza ansie e senza scuse»; cf. O'Driscoll-Heaney 2009, 407: «more focused, more alone, more at work in Glanmore Cottage». La poesia-emblema di questa fase è "Exposure", nella raccolta *North* (1975).

21 Vd. *infra*, 354, n. 43, 397-398.

22 Heaney 2009a, 71; ma già Id. 2007c, 193: «Il senso di una fine e la promessa della storia che sta per trasformarsi, sono evidenti e misteriosi al tempo stesso. La poesia è capace di parlare ai desideri della gente alla fine del secondo millennio così come aveva parlato alla vigilia del primo, e quando l'ho letta di recente in una nuova traduzione del poeta David Ferry, ha risvegliato il mio interesse in modo del tutto vivido e inatteso»; cf. anche Id. 2013, 75.

23 Heaney 2009a, 71.

24 In "The World" è rievocato il mondo dell'infanzia trascorsa nella tenuta del padre in Lituania, divenuta il *locus amoenus* del paesaggio interiore: «Ciò che importa tuttavia non è tanto l'innocenza consolatoria dei ricordi in se stessi, quanto l'intransigenza artistica con cui tale innocenza è presentata» (Heaney 2009a, 70, corsivo mio). Il sottotitolo "A Naive Poem" dialoga in modo critico con il noto

Come vedremo più avanti, questa intransigenza va riconosciuta anche nella bucolica virgiliana, e in particolare nell'*Ecloga 9*. Nella sua recensione al *Penguin Book of English Pastoral Verse* Heaney osserva che se gli autori avessero preso in considerazione, nella loro introduzione, questo testo fondativo, non avrebbero potuto presentare la visione pastorale come semplicistica, astorica e mistificante *tout court*²⁵.

L'*Ecloga 9* è poesia perfettamente *adeguata* ai tempi, sia per come li documenta sia per come ad essi *risponde*. L'«intransigenza artistica» è la risposta di Mitosz alla disumanità del suo tempo, e lo stesso vale per Virgilio. Nella risposta della pastorale ai *mala tempora* si mostra in modo paradigmatico la adeguatezza («adequacy») della poesia in quanto poesia al mondo in quanto mondo²⁶. Questo punto è della massima importanza.

Nella bucolica virgiliana, cioè in una poesia composta per essere detta ma che parla di sé come canto, che *sa farsi canto*, in ogni momento, e d'altra parte *postuma al canto*, commentandosi e citandosi, la funzione della poesia («a che serve?») viene messa a tema insieme con la sua essenza («che cosa è?»). La «regina delle ecloghe» (A. La Penna), che il lettore incontra verso la fine della raccolta, ci presenta la sconsolata considerazione su *ciò che può* la poesia in tempi difficili; e la presenza del lirico – della «melopoeia» come dice Heaney stesso²⁷ – è in funzione della situazione elegiaca, per ricordarci il bene che sta per andare perduto. Le *citazioni di canti* intercalate in questo testo, così caratteristiche della sua morfologia, potrebbero essere le ultime *reliquie del canto*, di cui le due voci riportano le parole, insieme memorande e indicative di ciò che si dimentica prima (vv. 37-38, 51-55). Inoltre l'*Ecloga 9* è il più forte stimolo, per il lettore, a percepire la sequenza dei carmi come effetto di un disegno, la compagine del libro come una solida e trasparente architettura («Crystal Palace» nella definizione di Heaney)²⁸.

Il motivo della *solidità* della poesia – solida nella frase, nelle strutture cui dà luogo, solida come le cose esistenti cui attribuiamo la massima solidità – a sua volta giunge a Heaney dalla voce di un poeta dell'est, Osip Mandelštam²⁹, concorrendo a illustrare la *realtà* di quell'«immaginato» che bilancia l'opprimente realtà del «sopportato».

saggio di Schiller *Über naive und sentimentalische Dichtung*, le cui tesi (in particolare quella secondo cui questo tipo di poesia, l'elegiaca, non è di giovamento per chi è sano, non può rianimare, ma solo alleviare) sono messe in discussione nella stessa conferenza di cui qui si parla (spec. 76-78).

25 Barrell-Bull 1974, spec. 4; la recensione comparve nel 1975, sul «Times Literary Supplement», e fu ripubblicata con il titolo «*In the Country of Convention*» in *Preoccupations* (1980; il testo non è tra quelli tradotti in Heaney 1996); cf. anche Heaney 2009a, 64.

26 Sul tema della 'adeguatezza', cf. in part. Heaney 2003a, 143-144; e *infra* 365, 411-412.

27 O'Driscoll-Heaney 2009, 389, Ferraro 2015, 365, 411-412.

28 Heaney 2013, 76.

29 Heaney 1998, 131 e 2005, 82.

Ricapitolando, dunque, il trasferimento di Heaney e della sua famiglia, appena rientrati dagli Stati Uniti, nel cottage di Glanmore, lontano dai *Troubles*, genera le condizioni propizie per una riconsiderazione della pastorale virgiliana³⁰. L'uscita del libro di Ferry produce invece lo stimolo diretto per rileggere le *Bucoliche* e quindi comporre “Bann Valley Eclogue” (una riscrittura dell'*Ecloga 1*), “Glanmore Eclogue” (una libera rielaborazione delle ecloghe mantovane combinate tra loro) e “Virgil: Eclogue IX” (una traduzione del testo virgiliano), lavoro, quest'ultimo, intrapreso «per dare un po' di contesto» alla *sua* pastorale³¹. Ma era stato l'incontro con Miłosz a Berkeley, mediato – come si è detto – dal dialogo con Robert Pinsky, che lo aveva orientato a intendere la pastorale virgiliana, e in particolare l'*Ecloga 9*, come poesia adeguata ai tempi, addirittura come il modello di questo, come la risposta perfetta della realtà dell'immaginato alla realtà del sopportato.

Più di una volta, durante il ciclo di lezioni tenute a Oxford tra il 1989 e il 1993, Heaney cita Pinsky a proposito della ‘risposta responsabile’ della poesia. L'argomento è affrontato nella lezione introduttiva (1989) e poi, con ampiezza maggiore, nell'ultima, intitolata «Frontiere della scrittura» (1994)³². In tempi di crisi personale e mondiale, e mentre la Grecia era *in extremis*, Giorgios Seferis affermò che la poesia era «abbastanza forte per aiutare»³³. Questa frase compare spesso nei testi di Heaney. Essa implica una complessa idea di ‘risposta’, la risposta della poesia a una determinata situazione e, d'altra parte, e in un senso più essenzialistico (come vedremo tra poco), la sua risposta alle attese del lettore. Nella lezione sulle «frontiere della scrittura», Heaney fa seguire alla frase di Seferis la – già riportata – «saggia osservazione di Pinsky» secondo cui l'artista «non necessita tanto di un pubblico, quanto di sentire un bisogno di rispondere [...] solido come un prestito o un debito in denaro» e «deve rispondere all'immagine culturale del tema con qualcosa di assolutamente diverso»; l'artista cioè – chiosa il conferenziere – deve sempre riconsegnare al mondo la possibilità di affrontare le sue preoccupazioni *ex novo*. Queste considerazioni si integrano in uno svolgimento del pensiero critico – quello di Heaney – dove a ogni raffinamento della visione corrispondono un chiarimento e una risistemazione del passato. L'aumento di conoscenza, in questo percorso, è sempre verificato dal poeta sul parametro dell'autocomprensione e del

30 Dennison 2015, 15-20, 56-63; cf. anche Thomas 2001.

31 Heaney 2013, 76.

32 Le lezioni furono in tutto 15; di 10 Heaney diede una versione scritta per la pubblicazione, concentrando nell'ultima, “Frontiers of Writing”, il contenuto di 4 tra le 5 escluse; la restante, dedicata alla poesia di Robert Frost, è stata pubblicata a parte sulla rivista «Salmagundi» (1990-1991).

33 Heaney cita da G. Seferis, *A Poet's Journal: Days of 1945-51*, Cambridge MA 1974, 134.

perfezionamento del «mito di me stesso»³⁴. Heaney inizia il suo discorso per il Nobel, in cui ripercorre lo svolgimento della propria esperienza come poeta nordirlandese del XX secolo, presentando la situazione della sua infanzia, vissuta nella campagna della contea di Derry nei primi anni Quaranta:

Astorici, presessuali, sospesi tra l'arcaico e il moderno, eravamo sensibili e impressionabili come l'acqua potabile che tenevamo in un secchio del retrocucina: tutte le volte che il passaggio di un treno faceva tremare la terra, la superficie dell'acqua si increspava delicatamente, concentricamente, e in assoluto silenzio.

Non solo la terra vibrava, ma anche l'aria, facendo oscillare i faggi e il castagno sui cui rami passava il cavo della radio. La voce dello *speaker* inglese, che si mescolava a quelle degli adulti di casa, trasmetteva notizie su situazioni di guerra più o meno lontane, muovendo l'immaginazione del futuro poeta e avviandone così il viaggio «nella vastità del mondo [... e] nella vastità del linguaggio»³⁵.

Il secchio con l'acqua, e la superficie dell'acqua (trasparente, riflettente, increspata, silente), e così i faggi e il castagno sono oggetti di forte presenza nella lirica di Heaney, fin dagli inizi; qui sono posti all'origine di un percorso che ha il suo punto di arrivo nella sala dell'Accademia Reale di Svezia in cui viene pronunciato l'*acceptance speech* da parte del poeta ora divenuto laureato (7 dicembre 1995). Il suo discorso verte sulla natura e la funzione della poesia e si intitola *Crediting Poetry*. Un suo cruciale passaggio recita:

la poesia può creare un ordine altrettanto fedele all'impatto della realtà esterna e altrettanto rispondente [«sensitive»] alle leggi interne del poeta quanto i cerchi concentrici che cinquant'anni fa correvano sull'acqua di quel secchio nel retrocucina³⁶.

34 Heaney 2007d, 210-2011 (le pagine autobiografiche - «dare un ordine mitico alla mia autobiografia» - da cui è tratta la citazione sono particolarmente utili per l'intelligenza della poetica di Heaney, in particolare per il suo uso del 'metodo mitico', su cui *infra*, 381-382); cf. anche Heaney 2005, 78, citato *supra*, 351, n. 8: «allineare il primo luogo e il luogo estremo» è naturalmente la mossa fondamentale nella costruzione del 'mito di se stessi'.

35 Heaney 2016b, 937. Anche l'immagine dell'acqua che si increspa (con movimento esocentrico) visualizza l'idea dell'ampliamento di orizzonti (o piuttosto: serve a congiungere le due visioni acquisendo nella seconda, più importante alla fine, la prima, più importante all'inizio): Heaney 2005, 74, 83-85.

36 Heaney 216a, 937. Il testo citato prosegue articolando la nozione di 'ordine' e motivando infine il credito che si deve alla poesia con un riferimento alla sua natura e alla sua funzione (è qui sottinteso il *dictum* di Seferis): «Un ordine in cui possiamo infine entrare in possesso di ciò che abbiamo accumulato crescendo. Un ordine che soddisfa tutto ciò che è appetitivo nell'intelletto e prensile negli affetti. Ascrivo a credito della poesia, in altre parole, che essa sia quello che è e che dia l'aiuto che dà». Ciò che qui si intende con «appetitivo etc.» è illustrato più avanti (p. 946) attraverso una storia particolarmente amata da Heaney, anche perché ambientata nella campagna del Wicklow, quella di San Kevin e la merla (una merla deponne le uova nella mano del santo che sta pregando con le braccia a forma di croce: preso da pietà, questi resta immobile per settimane, finché le uova non si schiudono, «fedele alla vita anche a costo di andare contro il buon senso, all'incrocio tra il processo naturale e l'ideale intravisto»).

La superficie dell'acqua 'risponde' all'urto della realtà esterna in un idioma caratteristicamente locale (increspandosi nel secchio del retrocucina di una povera casa di campagna) e d'altra parte traducendo la turbolenza in forma, regolarità, silenzio³⁷.

Le 'leggi interne del poeta' si riflettono nella realtà della poesia in questo secondo modo, coerente con un altro motivo-guida della visione di Heaney, il vincolo tra la verità della poesia («fedele [...] rispondente [...]») e la sua condizione di «veicolo dell'armonia del mondo»³⁸. La messa a fuoco di queste 'leggi interne' è il contributo più importante che Heaney offre alla concezione della poesia come risposta. Esso è documentato soprattutto dal ciclo delle lezioni di Oxford, intitolato *The Redress of Poetry*, in cui confluiscono, trovandovi una formulazione più organica, analisi e considerazioni sviluppate lungo tutto l'arco del lavoro critico precedente.

Una buona prima sintesi del metodo seguito da Heaney è offerta in apertura della lezione intitolata *Speranza a Reading*. Sulla Ballata del carcere di Reading tenuta come penultima (26 ottobre 1993), ma collocata al centro esatto della versione scritta del ciclo:

[In ogni lezione] il *sine qua non* è stato il ricordo di una lettura giovanile che nel corso degli anni si è trasformata in una precisa fedeltà alla poesia o al poeta in questione. Allo stesso tempo era mia intenzione chiarire qualche aspetto della maniera in cui la poesia persiste e opera come *modo di riparazione*, la maniera in cui giustifica la fiducia del lettore e si legittima ponendo il suo «fine eccesso»³⁹ in contrappeso alle inadeguatezze, desolazioni e atrocità della vita; in tutti i casi ho fondato le mie convinzioni sulla sensazione di giustizia che abbiamo quando una poesia suscita una prima impressione indelebile nell'orecchio e poi sopravvive nella mente come piacere, potenza e persino, a volte, principio⁴⁰.

37 Sull'argomento cf. anche il quarto dei "Glanmore Sonnets", in Heaney 2016a, 226-227, vv. 11-14.

38 Questo nesso figura in libro molto importante per Heaney come le memorie di Nadežda Mandelštam, che descrive il lavoro del marito su una poesia come uno scavo «per un nucleo di armonia» (una metafora concordante con l'*imagery* originaria di Heaney: "Digging", vd. *infra*) e d'altra parte osserva che [il] lavoro del poeta «è veicolo dell'armonia del mondo [...] e] fonte di verità» (Heaney cita da N. Mandelštam, *Hope against Hope*, Harmondsworth 1975, 225-226): cf. Heaney 1998, 117 e 2003a, 219, 363.

39 L'espressione, che diviene una formula nel discorso critico di Heaney, è tratta da una lettera di John Keats a John Taylor, del 27 febbraio 1818: «I think poetry should surprise by a fine excess and not by Singularity – it should strike the Reader as a wording of his own thoughts, and appear almost a Remembrance»: cf. Heaney 2003a, 323: «Se la lingua fa più di quanto basta, come avviene in ogni poesia riuscita, essa opta per la condizione della vita ulteriore, e si ribella contro il limite» (corsivo mio).

40 Heaney 2003a, 230 (corsivo mio). A sua volta la poesia ha il compito di captare «The music of what happens» (da "Song", in *Field Work*): parole considerate a lungo come il motto della poetica di Heaney.

Modo di riparazione. Heaney è un poeta-scavatore⁴¹, dunque attratto dall'etimologia, dalla semantica storica e in genere dalla polisemia, *in verbis singulis et coniunctis*⁴². La sua lucidità nell'uso delle parole e nel discorso sulle parole è garantita quando è guidata dall'orecchio, ma ci sono momenti in cui il poeta – come già Yeats, che Heaney prende ad esempio – si fa allettare da somiglianze solo esteriori tra parole o parti di parole di cui viene divinata una fasulla origine comune e profonda, con conseguenze poco felici⁴³. In altri casi la seduzione o la convenienza della polisemia lo persuadono a rivitalizzare artificialmente accezioni desuete di un termine che lo interessa. A proposito di «redress», questo poeta così interessato agli strumenti del lavoro, materiale e intellettuale⁴⁴, convalida la propria scelta avvalendosi dello strumento che più fa al caso suo. L'*Oxford English Dictionary* gli offre 4 accezioni per *redress* sostantivo, di cui la prima è quella più conforme al suo concetto della poesia come 'risposta' (*i.e.* «Riparazione, soddisfazione o compensazione per un torto subito o la perdita da esso derivata») ⁴⁵. Per *to redress*, invece, i significati sono ben 15, la maggior parte dei quali obsoleti; lo interessano 2 di questi ultimi: «Raddrizzare [...] ristabilire/restaurare»; e soprattutto l'uso del verbo in ambito venatorio: «Ricondurre (i segugi o il cervo) al corso prestabilito». L'interesse per questa accezione comporta, o quantomeno può comportare, una reinterpretazione di «of poetry» in senso oggettivo. «In questa “riparazione”» commenta Heaney «non c'è traccia di dovere etico; si tratta piuttosto di trovare un percorso di fuga per una capacità innata, un cammino dove qualcosa di non ostacolato, eppure guidato, può scorrere innanzi giungendo alla piena realizzazione». Questa piena realizzazione è la 'felicità' della poesia, della lirica in particolare: «L'impulsivo tendere verso l'espressione felice [...] è un *sine qua non* della lirica». Ma l'uso venatorio di *to redress* riguarda l'inseguito come l'inseguitore: quando Heaney fa l'esempio dei versi di George Herbert «Lovely enchanting language, sugar-cane, | Hony of roses, whither wilt you flie?» e ci dice che questa apostrofe è proprio il genere di domanda che vorremmo la poesia *ci* strappasse, sta parlando sia del cervo che dei segugi, cioè sia del poeta che vola dove lo porta il suo *enchanting language*, sia di noi – di noi lettori. Le oscillazioni prospettiche cui questo discorso dà vita (in un primo momento l'accento cade sulla «capacità innata», dunque sul poeta, poi sulla «domanda che vorremmo la poesia ci strappasse») sono un effetto

41 Cf. Heaney 1996, 33-36 e *infra*, n. 43 e 357; Travaglia 2019a.

42 Per l'esempio di *clearances*, cf. la nota di Francesca Romana Paci in Heaney 1999, 132.

43 Cf. *e.g.* Heaney 1996, 172, 1998, 199 e 2007c. Diverso è il caso in cui, come nei “Glanmore Sonnets” (vd. *infra*, 397-398), il motivo fondamentale di “Digging” – la penna per la vanga – si ripropone e amplia, producendo una sistematica interpenetrazione di parola ed esperienza nel contesto della vita in campagna, dopo il ritiro da Belfast: O'Driscoll 2009, 162-163; e Corcoran 1998, 101-106, Tyler 2005, 38-39, Marco Sonzogni in Heaney 2016a, 1011-1013.

44 Ferraro 2015, 142-143, 166.

45 Heaney 2003a, 151-152.

della particolare posizione di chi parla: un lettore incluso nel 'noi', ma che conosce dall'interno l'esperienza del *redressing poetry* e non vuole – o forse non può – parlare del risultato (il testo sulla pagina) senza parlare del processo (il formarsi della poesia, e l'effetto che ci fa quando è 'felice').

Quanto osservato ora ha alcune importanti implicazioni.

Come molti poeti lirici, Heaney ha idee chiare e distinte sul processo della scrittura, e ne parla volentieri. Ma si conosce bene anche come lettore. Quando si dice che Heaney è un moderno *poeta doctus* l'accento dovrebbe cadere non solo sulla qualità della sua cultura e sul modo in cui egli la usa⁴⁶, ma anche sulla sua autocoscienza come lettore, soprattutto perché all'origine e alla fine della sua sicurezza di artista si trova sempre l'orecchio⁴⁷. Nel poeta l'orecchio individuale ha un udito primariamente 'etnico' (come quando dice: «il fine perseguito da MacDiarmid nel profondo dell'udito scozzese»)⁴⁸; mentre la voce individuale si forma come conseguenza di un accordo «tra il suo accento personale e lo stile che scopre»⁴⁹. C'è una «essenza della voce del poeta [... un] registro assoluto al quale devi accordare la tua musica». Come riconoscere questo elemento profondo cui adeguare l'intonazione della voce poetica? Ecco come Heaney descrive la propria esperienza:

Di solito, *lo senti arrivare da qualcun altro*, senti qualcosa nel suono di un altro scrittore che, attraverso le orecchie, penetra nella cassa armonica della mente e delizia talmente l'intero sistema nervoso che la tua reazione sarà: «Ah, vorrei averlo detto io, esattamente in quel modo!». Questo scrittore, infatti ti ha rivelato qualcosa di fondamentale, qualcosa che istintivamente riconosci come pura espressione di un'immagine di te stesso, della tua esperienza. E i tuoi primi passi da scrittore saranno, in modo inconscio o meno, imitazione di quei suoni che sono fluiti in te, di quella in-fluenza⁵⁰.

La lettura di Gerald Manley Hopkins è l'esperienza che lo spinge a scrivere. Nella prima strofe della poesia che, sui suoi vent'anni, più lo 'prende', "The Wreck of the Deutschland",

46 Bernardi Perini 2012, 43: «un *poeta doctus* dei nostri tempi»; Morisco 2007, 13-22, spec. 15. Cf. anche Heaney 2007b, 166: Virgilio è per lui il modello del «*poeta natus e poeta doctus*» allo stesso tempo; l'espressione compare anche nella poesia "Out of the Bag", in *Electric Light*, a proposito di alcuni poeti moderni.

47 Cf. e.g. Heaney 2002d, 6: «the rightness of the thing in the ear is in the end what poetry is all about»; e 1996, 36-37 sulla sua educazione all'ascolto; anche *supra*, 357. La relazione tra lettura e scrittura è messa a fuoco al meglio in Heaney 2002d, ma vari sono i luoghi in cui il poeta tocca questo tema, come si vedrà subito.

48 Heaney 2003a, 265.

49 Heaney 1996, 36-37.

50 Heaney 1996, 37.

[t]u puoi udire gli accenti, puoi udire l'enfasi, puoi udire la forza monosillabica, puoi udire, in questo, l'elemento fisico, puoi udire l'accento [«stress»] della lingua – l'accento esterno, fonetico – nel senso di un essere in tensione [«being stressed»], di una tensione della mente [«mind-stress»]⁵¹.

Altrove Heaney approva l'osservazione di Josip Brodskij secondo cui «[i]n una poesia, testimone della tensione spirituale è l'intonazione; o più precisamente, l'intonazione in una poesia – e non solo qui – sta per il moto dell'anima»⁵². Questa definizione – di un poeta che parla di poesia – è più tecnica di quel che può sembrare. Ciò che qui Brodskij chiama «moto dell'anima» è vicino a quel nesso di senso e suono (il presentarsi interiore di uno stimolo ritmico, melodico, visivo o il formarsi di una intensità che cerca voce) che Robert Frost, continuamente citato da Heaney, descrive come il punto di partenza della creazione lirica⁵³. Vista come processo l'intonazione è il «suono del senso», che nel verso si modula e si struttura⁵⁴; vista come risultato, come timbro della voce poetica, può essere analizzata così:

51 Heaney 2007a, 140 (ho leggermente ritoccato la traduzione italiana dell'originale).

52 Heaney 2003a, 173. In modo complementare, e assai felicemente, egli spiega l'autorità poetica come l'ascendente che una particolare tonalità (quella di Auden nel caso specifico) esercita «sul nostro orecchio profondo, e di conseguenza su altre zone della nostra mente e natura»: Heaney 1998, 149; altrove (58, nel saggio su Thomas Kinsella) parla di 'tono' nei termini, più generali («Il tono è la vita interiore della lingua») o in senso etnico («Kinsella... vorrebbe che la coerenza e asciuttezza del tono irlandese penetrasse e innervasse il nostro inglese letterario»).

53 Cf. Heaney 2003a, 265, a proposito di MacDiarmid: «una struttura fonetica che precede il discorso e lo autentica, una sorta di registro preverbale al quale la voce poetica deve accordarsi». Importante anche Heaney 1998, 159, che cita Martin Buber sull'origine dell'arte (al *presentarsi di una forma* l'essere dell'uomo risponde pronunciando la *parola-base*: «ed ecco che prorompe la forza d'azione; l'opera si forma»). Anne Stevenson, una voce significativa della critica heaneyana, aggiunge qualcosa su questo argomento nella sua poesia "How Poems Arrive" (Stevenson 2018, 12-13; cf. anche Heaney 1996, 29: «Ho sempre aspettato le poesie, a volte escono fuori come corpi estratti da una torbiera, per lo più intatte»; e *infra*, 362, 422-423 Heaney richiama spesso il concetto eliotiano di «immaginazione uditiva» (vd. *infra*). Ma è Wordsworth il riferimento più importante per illustrare il processo della creazione poetica (Heaney 2002d, 1-2; *infra*, 393) così come per la maturazione del poeta (Heaney 1998, 204-217, nel notevolissimo saggio su Sylvia Plath). Cf. anche 1996, 41-58 (riflessione su «perizia» e «tecnica», e sulle implicazioni del termine latino *vates*); e soprattutto 87.

54 Nell'ambito di questo processo viene trascesa la «prima persona singolare» di chi firma la poesia, o perché «[è] come se la poesia fosse un camminatore solitario, che si unisce alla processione della lingua» (Frost) o perché una facoltà che può essere intesa come schiettamente individuale, l'«immaginazione uditiva», media nelle profondità della psiche «la mentalità più antica e più civilizzata» (Eliot) o perché «[la] fermezza di uno stile raggiunto rappresenta una vittoria sulla soggettività e una capacità di farsi possedere dalla voce archetipica» (Yeats): Heaney 1998, 198-199 (in apertura del saggio sulla Plath) e 2007, 138-139; Dennison 2015, 31-33, 118-120.

la prima poesia che scrissi e mi soddisfece fu “Digging”⁵⁵. E mi resi conto di amare veramente Hopkins perché il suono della mia stessa voce, il dialetto, la pronuncia, l’irlandesità del mio inglese di Ulster, la settentrionalità del mio inglese irlandese, l’enfasi vocale, il particolare tessuto fisico della mia voce, tutto in qualche modo rimandava ed era collegato a Hopkins [...] Adesso non sono più così interessato all’aspetto fisico della lingua, ma cerco sempre di far scorrere la poesia in modo spontaneo, mi piace ottenere il «suono del senso», come diceva Frost⁵⁶.

Tra le varie ragioni del magistero che Heaney riconosce a Frost (la precisione del poeta-contadino; ciò che “Directive” significa per lui⁵⁷; la mediazione verso il concetto eliotiano dell’«immaginazione uditiva»⁵⁸) si ritrova anche il modo in cui questo poeta, nel parlare della creazione lirica, oscilla tra il polo del poeta e quello del lettore. Nell’incontro del lettore con una poesia ‘felice’, per quanto ripetuto, sempre si riproduce l’esperienza di una originaria scoperta:

Leggetela cento volte e non può mai perdere il sapore di un significato che una volta si sviluppò di sorpresa mentre procedeva [...] Comincia nel piacere, inclina all’impulso, assume una direzione con la prima riga messa giù, compie un percorso di eventi fortunati e finisce in una chiarificazione della vita: non necessariamente una chiarificazione grande, di quelle su cui si fonda un culto o una setta, ma una stasi momentanea contro la confusione⁵⁹.

La fine di questo escerto («una stasi etc.») è onnipresente o quasi nella saggistica di Heaney⁶⁰, al pari di quel noto passo in cui Keats (un altro faro dei suoi esordi) a propria volta parla di un effetto specifico della poesia sul lettore (*«la Poesia dovrebbe sorprendere con un fine eccesso e non con la Singolarità – dovrebbe colpire il Lettore come una messa in parole dei suoi stessi pensieri e apparirgli quasi come una Rimembranza»*)⁶¹.

Nel primo caso (cioè nella prospettiva di Frost) il lettore rivive, in una certa misura, l’esperienza del poeta sorpreso da ciò che il suo testo sta dicendo. La

55 Heaney 1996, 33-35, verso l’inizio del fondamentale saggio *Dalla sensazione alle parole (Feeling into words)*: «*Scavando* è... il nome della prima poesia che ho scritto in cui ho pensato che le mie sensazioni fossero entrate nelle parole o, più precisamente, in cui mi è parso che il mio *sensò* fosse entrato nella parola... è interessante come esempio di ciò che chiamiamo “trovare una voce”». Su “Digging” e la maturazione artistica di Heaney utile Rankin Russell 2016, 32-37.

56 Heaney 2007a, 140.

57 Testo emblematico di come la poesia ‘lavora’ (cioè: funziona): Heaney 2003a, 128-130 e 2007, 141-142.

58 Cf. *supra*, nn. 53 e 54.

59 Heaney 1998, 130.

60 E.g. Heaney 1998, XIX, 130, 150, 176, 212; Id. 2003a, 365;

61 Cf. *supra*, n. 39 (corsivo mio).

poesia è infatti un *evento*, per il poeta come per il suo lettore⁶². Nel secondo caso la poesia sorprende il lettore con il suo «fine eccesso», che riesce a fargli ricordare ciò che essa gli sta comunicando. Nella poesia la lingua mostra, attualizzandolo, il proprio potenziale; la sua precisione e ricchezza (il «fine eccesso»), una volta recepite, stimolano il perfezionamento della nostra autoconoscenza:

c'è sempre una sorta di beneficio omeopatico per il lettore nello sperimentare le svolte ed estensioni [cioè il «fine eccesso»] che rappresentano la vita di una poesia. Un ritmo esuberante, un'esibizione di virtuosismo metrico, il felice superamento degli ostacoli intellettuali che si presentano: partecipare a queste cose appaga e amplia i piaceri della mente e del corpo, e aiuta il lettore a obbedire all'antico comandamento: *nosce te ipsum*⁶³.

L'avanzamento della conoscenza di sé prodotto dalla poesia è essenzialmente una rivelazione di bisogni e di risorse che non sapevamo di avere. Così la mente del lettore risponde a quel mettersi della poesia 'sulla strada giusta', alla situazione in cui «una poesia rima [...] una forma si autogenera» e «un metro provoca la coscienza a trovare nuove posizioni»⁶⁴. La prosa critica di Heaney dà il suo meglio quando entra in analisi particolari, quasi sempre resoconti o sviluppi concisi del «beneficio omeopatico» che ha ricevuto dalla lettura di un testo. È di questa esperienza che Heaney più si fida in particolare quando deve mostrare in una poesia qualcosa di paradigmatico. La lirica di Elizabeth Bishop documenta al meglio ciò che egli intende per maturità raggiunta («Col suo senso di proporzione e tradizione, fa sì che uno stile assolutamente personale e contemporaneo sembri continuazione della poesia canonica del passato»)⁶⁵; d'altra parte essa illustra perfettamente il modo in cui la poesia porta il lettore a conoscersi meglio, come individuo e come essere umano. Nel poema in prosa *In the village* si legge:

62 Il poeta ha due riferimenti fondamentali per questo importante motivo: un precetto di Robert Lowell («Una poesia è un evento... non la registrazione di un evento», con 'evento' da associare a 'eruttivo' e 'registrazione' a 'sedimentario'); e una lettera in cui Dylan Thomas, poco più che ventenne, scrive a Vernon Watkins commentandone una poesia («tutte le parole sono belle, ma sembrano così *scelte*, non scaturite... non [vedo] l'attrazione forte e inevitabile che fa di una poesia un evento... non un'esperienza *trascritta*»): cf. rispettivamente Heaney 1998, 174 e 2003a, 283. Questo concetto evenemenziale della poesia penetra nella critica heaneyana per es. nella magnifica lezione oxoniense su Brian Merriman: «il vero motore della vicenda è il distico... [questi versi] fondano una melodia. Fanno risuonare un *diapason* e immediatamente tutta una orchestra di possibilità si desta nell'orecchio del poeta. Un altro grande evento non controllato inizia il suo corso etc.». È utile collegare questo punto con il dilemma (tra verità *trovata* o *comunicata* liricamente) che occupa la mente di Heaney al momento della scoperta di Miłosz: cf. *supra* 348.

63 Heaney 2003a, 177.

64 Heaney 2003a, 321.

65 Heaney 2003a, 334.

Clang.
 Clang.
 Nate is shaping a horseshoe.
 Oh, beautiful pure sound!
 It turns everything else to silence.
 But still, once in a while, the river gives an unexpected gurgle. "Slp," it says, out of
 glassy- ridged brown knots sliding along the surface.
 Clang.
 And everything except the river holds its breath.

Heaney commenta così:

Chi legge e chi scrive potrebbe correggere la frase di Keats nell'*Ode all'usignolo*, «ascolto nel buio»... e dire «ascolto nella luce», poiché la virtù unica della scrittura di Bishop sta nella sua chiara luce di giorno. Le cose come sono sembrano ancora più se stesse una volta che le ha scritte. Per esempio, in questo passo, il piccolo *slp* del fiume dice in un perfetto linguaggio fluviale ciò che poi Bishop dice in inglese: *everything except the river holds its breath* [...] Ma naturalmente è proprio il virtuosismo linguistico di Bishop a creare l'illusione gioiosa di accedere a uno stato originario, prelinguistico. In quanto lettori, non sapevamo di desiderare questo appagamento nella lingua prima che ci fosse proposto; non sapevamo che i dati dell'esperienza potevano essere elevati a questa nuova, dolce, potenza⁶⁶.

A ciò che irrazionalmente annuncia al poeta la sua creazione, cioè il presentarsi di un senso che cerca una forma, corrisponde il *thrill*, la «modificazione fisica» che accompagna ogni lettura memorabile e passo dopo passo si traduce nella gioia di scoprire che «everything holds up and answers the desire that it awakens»⁶⁷. Effetto di questa scoperta nella coscienza è il guadagno di «an upper hand over all that is contingent and... 'inconsequential'»⁶⁸. Tutte le facoltà del lettore sono state chiamate in causa e appagate durante questa esperienza, lasciandogli una sensazione insieme di conclusione e di apertura, di una presenza a se stesso che si apre sul futuro. Comprendiamo quando è così – dice Heaney – che la poesia è «abbastanza forte per aiutare»⁶⁹. Ma se il lettore è anche poeta, il «beneficio omeopatico» che, durante la lettura, raffina la sensibilità e articola la coscienza è sempre anche una ispirazione, che prelude a nuova poesia o a un nuovo discorso sulla poesia o a una nuova scrittura di *quella* poesia.

66 Heaney 2003a, 333-334; altro sull'esemplarità di questa poetessa in Heaney 1998, 139-146, spec. 146.

67 Cf. Heaney 2003a, 144-145; e 1996, 13 (il primo *frisson*, sperimentato però come lettore).

68 Cf. Heaney 2003a, 145: il poeta sta commentando un passaggio di Borges che, introducendo il suo primo libro di poesie, adopera un'espressione tradotta in inglese con «inconsequential minds».

69 Cf. *supra*, 351.

[H]o letto una nuova traduzione delle *Bucoliche* di Virgilio tre o quattro anni fa. Le avevo lette e tradotte a scuola, sicché questo nuovo incontro destò in me una specie di semplice piacere di lettore. Mi ha ricordato la bellezza di queste poesie e la loro stranezza: mi hanno rivisitato⁷⁰.

Questa lettura – una rivisitazione tanto attuata quanto subita, a quanto pare – è la premessa per la composizione delle tre ecloghe di *Electric Light*.

Il modello omeopatico della lettura che ‘aiuta’ – cioè l’*adeguata* risposta del lettore alla poesia messa sulla *giusta* strada – prevede, tra l’altro, una partecipazione di chi legge al «felice superamento degli ostacoli intellettuali che si presentano», cioè l’acquisto di un punto di vista per così dire interno, grazie al quale la lettura della poesia è un’esperienza che si avvicina a quella della sua creazione.

A Heaney ciò capita più facilmente con gli autori che per qualche ragione sente più congeniali. In precedenza ho ricordato qualche passaggio in cui egli parla dell’irlandesità della propria voce. Nella prima stesura della poesia “Follower”, in cui ricordava il modo in cui da bambino si metteva al seguito di suo padre che arava, il primo verso recitava «My father wrought with a horse-plough», ma poi era intervenuto un ripensamento, che gli aveva fatto correggere il dialettismo «wrought» in «worked». Ripensamenti come questi – osserva Heaney in una delle sue più riuscite lezioni oxoniensi – finiscono per rendere il termine locale estraneo alla stessa mente che l’aveva scelto in un primo momento⁷¹. Non si torna più indietro, nonostante la perdita espressiva. Ma qualcuno, per es. il poeta-contadino John Clare (1793-1864), aveva fatto una scelta diversa:

C’era una volta un poeta... che fu sedotto fino al confine del suo orizzonte verbale e tonale, si guardò intorno appassionatamente, provò alcuni termini e accenti, poi, ostinatamente e intelligentemente, si tirò indietro e si impuntò sui suoi scarponi locali. D’ora innanzi, dichiarò, non ci ripenserò più. È questa forza ostinata di Clare che voglio descrivere, i modi in cui si manifesta e costituisce l’energia caratteristica della sua poesia⁷².

L’esemplificazione di Heaney si basa alcuni passaggi di “Mouse’s Nest”, come l’inizio:

I found a ball of grass among the hay
And proged it as I passed and went away.

70 Heaney 2013, 75; cf. *supra*, 349.

71 Heaney 2003a, 207; Ferraro 2015, 74.

72 Heaney 2003a, 209.

Senza danno per il metro, in luogo di «proged» il poeta avrebbe potuto scrivere *poked* o *prodded*; eppure, se l'avesse fatto, «sia lui che il suo lettore sarebbero stati allontanati in modo minimo ma essenziale dalla materialità dell'episodio». Scelte come questa sostanziano la «solidità» della voce di Clare, che sempre resta fedele al suo primo «suono del senso»⁷³.

Il commento che segue è appropriato a concludere l'analisi di questo esempio e perfetto nell'illustrare il *modus operandi* del critico:

il successo di un'opera d'arte dipende dall'apparente facilità e sicurezza con cui i punti secondari di questo tipo sono insieme espressi e superati.

Dobbiamo ricordare che Heaney svolge queste lezioni come *Professor of Poetry*. Il candidato che, ogni quattro anni, riceve questa *Professorship* deve tenere tre lezioni pubbliche l'anno e viene scelto sulla base di una provata conoscenza della poesia in quanto accademico, critico o poeta – e negli ultimi 70 anni (da Cecil Day Lewis in poi) si è trattato di poeti con due sole eccezioni. Dal 1708 la più prestigiosa università d'Inghilterra e forse del mondo occidentale riconosce così una importanza alla poesia nella vita della società come azione, forma di pensiero ed esperienza specifiche.

Dunque quando Heaney, in queste lezioni, esamina determinati testi lo fa sempre per parlare *della poesia*, ma dobbiamo da un lato ricordare che questa è sempre la sua attitudine come critico e dall'altro notare come nel suo discorso la visione del poeta rimanga inestricabilmente legata all'esperienza del lettore, in un modo tale per cui chi lo ascolta impara qualcosa da una voce prossima, senza ricevere istruzioni su ciò che non può essere insegnato.

D'altra parte questo suo fare o rifare la poesia che legge – riconoscendo nella cifra di uno stile la soluzione di problemi che il poeta ha affrontato in «punti secondari di importanza primaria» e dunque facendo proprio il suo sforzo – ci dice qualcosa di essenziale su come egli interpreti il compito del traduttore⁷⁴. Sempre, nei suoi saggi e discorsi su altri poeti, Heaney parte da una questione linguistica o ritmica, che gli consente di guadagnare «that distinctively inside perspective on their poetry that a purely academic critic might miss»⁷⁵. Lo studio del particolare è

73 Heaney 2003a, 210.

74 A questo proposito è di particolare importanza quanto si legge in Heaney 2007b, 162, dove si fa riferimento alle prime prove di traduzione da Dante (*If. XXXIII*): «Quelle parole erano ancora valide. Quando tornavo a leggerle mi trovavo in un terreno familiare, terreno solido sotto ai miei piedi. Così sentii immediatamente l'esigenza di *camminare lungo quel terreno ancora una volta con le mie parole, ed iniziai a tradurre* il racconto di Ugolino» (corsivo mio). Nella testimonianza convergono poetica della traduzione (cf. anche *infra*, 419) e 'metodo mitico' (*infra*, 381-382).

75 Stevenson 1985, 132.

in realtà una seconda azione, poiché esso è stato preliminarmente isolato da una ricerca sulle ragioni del *thrill*, dell'effetto fisico che la voce poetica – la sua 'musica' – ha prodotto. L'individuazione del particolare che reca l'impronta digitale di quella voce consente di comprendere sia la genesi della scrittura sia la funzione di quel particolare nel costituire il timbro dei versi. Consente cioè di vedere la poesia come risultato di un processo. In esso l'ideazione non ha alcun posto, poiché è specifico della poesia che Heaney tratta quando parla di poesia *tout court* – ovvero della lirica⁷⁶ – di essere qualcosa che 'si presenta', che 'arriva'⁷⁷. Se si accoglie, come fa Heaney, la distinzione stabilita da Paul Valéry tra *les vers donnés* e *les vers calculés*,

[il] verso dato, l'espressione o la cadenza che tormenta l'orecchio e l'immaginazione, questo è il *diapason* sul quale l'intera musica della poesia è orchestrata, ciò da cui si parte nel comporre e calcolare le melodie complessive. Credo che [...] [ciò] capitino a tutti i poeti nello stesso modo, arbitrariamente, con un senso di possibilità, come una vigilanza, una brama, una sollecitudine. Credo anche che la qualità della musica nella poesia finita sia in relazione al modo in cui il poeta si pone nel rispondere al suo *donnée*⁷⁸.

Lo fa assecondando quella suggestione iniziale (come Wordsworth) o opponendovi resistenza (come Yeats)⁷⁹. Naturalmente il germe ritmico-melodico della poesia può svilupparsi, almeno entro certi limiti, lungo percorsi già segnati, poiché le letture, specialmente quelle giovanili, lasciano nell'orecchio strutture che aprono al poeta determinate prospettive sonore. Ma altrettanto importante del bagaglio intellettuale è per Heaney «la zavorra istintuale», la sensibilità uditiva che si forma in uno specifico ambiente e in modo idiosincratico.

Quando poi il suo atto critico passa dall'analisi del particolare a un piano più panoramico, l'interesse non si orienta verso un contesto, sociopolitico o culturale o letterario, ma collega il fenomeno specifico (la voce poetica e la sua genesi) a una visione della poesia, poiché il fine ultimo della sintesi non è la più ampia e meglio fondata comprensione di un poeta, della sua opera o del suo percorso, ma sempre l'illustrazione, attraverso tutto questo, del modo come la poesia 'funziona' («the way it works»), ovvero di ciò che fa e di ciò che è. Secondo una sua formulazione-limite:

rhythmical [...] and phonetical rightness [...] this rightness of the thing in the ear is in the end what poetry is all about. It's what I love to attend to when I read and analyze poems by other poets⁸⁰.

76 Heaney 2007a, 136: «in generale la mia nozione di poesia derivò dalla lettura di liriche brevi».

77 Cf. *supra*, n. 53.

78 Heaney 1996, 59.

79 Per l'uso di queste categorie in rapporto all'opera stessa di Heaney importanti osservazioni in McDonald 2019.

80 Heaney 2002d, 6.

A coronamento del suo esame di "The Mouse's Nest", così Heaney ne commenta l'*explicit* («The water oer the pebbles scarce could run | And broad old cesspools glittered in the sun»):

nell'acqua che quasi non riesce a scorrere sui ciottoli deve vedersi l'analogo della sete e dello spasimo che si trovano al centro della poesia di Clare. Questo spasimo deriva dal suo porsi alle frontiere della scrittura, nello spazio fra il mondo inconfondibilmente tangibile in cui abita e un altro mondo, raggiungibile e percorribile solo dalla lingua vigile⁸¹.

Questo passaggio ha certo un che di apodittico, forse perché l'esperienza vissuta (da Heaney) si sovrappone a quella ricostruita (di Clare), ricevendo e cedendo senso, secondo quella tendenza della critica di Heaney che spesso viene definita 'autobiografica'. Si tratta di un'etichetta motivata, certo, ma che non si deve adoperare in modo sommario. Qui la frontiera della scrittura è una linea osservata dal punto di vista del poeta e riguarda la sua esperienza, non quella del lettore cui la poesia mostra qualcosa, offrendo un aiuto. Questa frontiera si traccia nell'atto stesso di una presa di coscienza e di una assunzione di responsabilità. Esse fondano l'adeguatezza della poesia a parlare del mondo non commentandolo o riflettendolo ma facendo da contrappeso a ciò che in esso più pesa – le cose e le esperienze insignificanti, la brutalità, il potere oppressivo, la faziosa dannazione del passato:

nel lavoro della poesia c'è una tendenza a porre una realtà alternativa sul piatto: una realtà che può solo essere immaginata ma che nondimeno pesa perché è immaginata all'interno del campo gravitazionale dell'attualità e può perciò reggere il confronto e trovare un equilibrio con la situazione storica. Questo effetto riparatorio della poesia deriva dal suo essere una alternativa intravista, la rivelazione di un potenziale che è negato e sempre minacciato dalle circostanze. E a volte, naturalmente, tale rivelazione, una volta incastonata nella poesia, rimane un criterio per il poeta, che in seguito si trova a dover sopportare lo sforzo di rendere testimonianza nella propria vita del piano di coscienza stabilito nella poesia⁸².

Per questo la poesia è, anzi «deve essere» – come accade esemplarmente in Virgilio, in Dante, nei poeti-testimoni dell'Europa dell'est, in Heaney stesso – «modello pratico [«working model»] di una coscienza inclusiva»⁸³.

81 Heaney 2003a, 213.

82 Heaney 2003a, 138-139.

83 Heaney 2003a, 143.

Ma questo può accadere solo a condizione della sua integrità artistica⁸⁴. Ciò che esiste di là dalla frontiera della scrittura, nello spazio aperto dalla scrittura e nel suo necessario rapporto con il mondo di qua, è integralmente artistico, una applicazione delle «leggi interne» del poeta. «Le parole di un poeta si riferiscono a cose che non esisterebbero senza le parole»⁸⁵. «Chi canterebbe le Ninfe? Chi spargerebbe la terra D'erbe in fiore, e velerebbe di verde ombra le fonti?»⁸⁶.

Molta della poesia che Heaney chiama in causa nelle sue lezioni e nei suoi saggi mette a tema la rispondenza e l'equilibrio – la via e il momento del bilanciamento giusto, che ha una sola possibilità di instaurarsi – oppure li realizza paradigmaticamente nella sua struttura, si tratti di una forma trovata individualmente oppure ereditata dalla tradizione. Potremmo dire che una proposizione come questa documenta nel discorso critico la regola del suo oggetto:

E così come, nel processo della sua genesi, la poesia esemplifica la convergenza di impulso e azione giusta, così nel suo riposo la poesia offre la premonizione di un'armonia desiderata e ottenuta a caro prezzo⁸⁷.

Anche se Heaney non lo dice in modo esplicito, è chiaro che l'*Ecloga 9*, con l'armonico binarismo dello stile bucolico, la tematizzazione del canto nei *mala tempora* e la propria stessa antichità, ha uno speciale potere di illustrare ciò che la poesia fa ed è nella prospettiva essenzialmente storica di questo poeta.

L'antichità dell'*ecloga* ha in effetti nella visione di Heaney una duplice valenza. Da un lato documenta la costanza nel tempo di certe caratteristiche, specifiche della poesia, così che ne emerge un significato generale, antropologico. Dall'altro l'antichità dell'*ecloga*, associata all'idea di tradizione, e in particolare di tradizione transnazionale, offre la possibilità di un dialogo che apre, di una intertestualità che immette la parola nuova in un contesto di esperienze umane secolari e che d'altra parte si stabilisce con una forma in cui già è attivo uno scambio tra culture e lingue⁸⁸.

L'antichità dell'*ecloga* ha cioè da un lato il magnetismo della profondità, dall'altro la forza di un bene che cresce nel cambiamento, un bene cui si attinge solo acquisendo una 'coscienza inclusiva'.

La formula della 'frontiera della scrittura' porta sul piano dell'espressione, in una maniera che può anche apparire un po' frettolosa e imprecisa, un'esperienza

84 La quale non va impugnata – come in molte espressioni del discorso postcoloniale – solo perché rappresentativa di un sistema politico o culturale screditato: Heaney 2003a, 143.

85 Cf. Heaney 2003a, 150, che qui e altrove cita questo *dictum* di Stevens 2000, 108.

86 Verg. *ed.* 9,19s., *Lycidas loq.* (trad. A. Traina).

87 Heaney 1998, 131.

88 Ferraro 2015, 108.

interiorizzata in profondo, che si è necessariamente tradotta in immagini di ordine spaziale e di movimenti eseguiti o impediti nello spazio:

Il leader politico irlandese che opera fra due lealtà, lo scrittore irlandese che reagisce a due ambiti culturali, il luogo irlandese citato secondo due sistemi toponomastici [...] il problema è familiare e una delle sue cause imprescindibili è il confine in Irlanda, una frontiera che è entrata definitivamente nell’immaginazione [...] e che continua a dividere l’Irlanda della Gran Bretagna dall’Irlanda dell’Irlanda [...] il fatto del confine, della partizione, di due Irlande su una sola isola, rimane il fatto saliente⁸⁹.

Il tema psichico della divisione semantizza il paesaggio e le cose (il fiume, le pietre di guado), struttura o colora l’esperienza e genera le metafore per dirla (le frontiere della scrittura), cerca superamento in una dimensione interiore, esistenziale (*crossings*) prima che pratica o politica:

whatever the possibilities of achieving political harmony at an institutional level, I wanted to affirm that within our individual selves we can *reconcile* two orders of knowledge which we might call the practical and the poetic; to affirm also that each form of knowledge *redresses* the other and that the *frontier* between them is there for the *crossing*⁹⁰.

2. *SEEING THINGS* E LA VIA VERSO VIRGILIO

*Strange how things in the offing, once they’re sensed,
convert to things foreknown*⁹¹

Heaney illustra la riconciliazione tra il pratico e il poetico attraverso una famosa lirica di *Seeing Things* (1991), l’ottava del ciclo “Lightenings” («The annals say: when the monks of Clonmacnoise etc.»), presentando il *crossing* al contempo come evento e come esperienza.

89 Heaney 2003a, 358; cf. anche il commento di Heaney 2002c, spec. 50-52, sulla poesia “Terminus” di *The Haw Lantern*; e Rankin Russell 2016, 174-177, sul Bann e la sua valle, «tradizionalmente divisiva».

90 Cf. Heaney 2003a, 376: ho preferito riportare dalla versione originale (p. 203) questo estratto dell’ultima pagina di *La riparazione della poesia* per la più immediata evidenza che vi assumono alcuni concetti chiave. La lezione, l’ultima del ciclo, si intitolava come detto *The Frontiers of Writing* e si concludeva con la lettura integrale di “Lightenings VIII” («The annals say»), la poesia più nota di *Seeing Things* (1991: vd. *infra*). La presenza di questo testo all’inizio e alla fine stabiliva così l’idea di un vero e proprio ciclo di lezioni.

91 Da *Seeing Things*, “Squarings XLVIII”, in Heaney 2016a, 610-611, vv. 1-2.

Questa è la poesia del perfetto *aptum* moderno («total adequacy»)⁹². Si può dire che essa si pone «as a hermeneutical touchstone for the poets as much as his interpreters, a wee motion-picture of the inner workings of the ideal poem»⁹³. Sono, probabilmente, i versi più famosi di Heaney; egli stesso vi riconosce la sintesi di ciò che per lui la poesia fa ed è in punti strategici delle lezioni oxoniensi e nel *Nobel speech*.

Questo punto d'arrivo si situa in un libro che, pubblicato poco dopo la morte di Robert Fitzgerald (1985), suo mentore a Harvard, e del padre Patrick (1986), apre l'ultima fase del lavoro creativo di Heaney. In *Seeing Things* il tema poetico principale di *The Haw Lantern* (1987) – la frontiera della scrittura – viene ripensato e orientato in una direzione specifica: dal dominio del concreto a quello dell'immaginario qui si passa con l'«oltrepassamento» dello sguardo, con la percezione visionaria delle cose comuni, che tanto più si fanno epifaniche quanto più precisamente sono osservate e descritte⁹⁴. Un approccio, questo, incoraggiato dagli *auctores* moderni di Heaney, in particolare da Wordsworth e da Joyce⁹⁵; e propiziato dal modo in cui gli oggetti si offrono allo sguardo nella vita di campagna: rarefatti, concordanti, ben inquadrati⁹⁶.

Questa raccolta è nata a partire da “The Ash Plant” (“Il bastone di frassino”) e “The Pitchwork” (“Il forcone”), due poesie della mente filiale. Nella prima Patrick Heaney è ritratto durante i suoi ultimi giorni, presente nella vita solo grazie al bastone di frassino – il suo «ramo d'argento» – che gli dà appoggio, gli dà realtà corporea e ancora «lo fa camminare tra noi»⁹⁷. Nella seconda si tratta di nuovo di un arnese ricavato dal legno di frassino, per eccellenza lo strumento di lavoro del padre per il piccolo Heaney, che ben lo conosce, lo sente nei particolari e insieme lo proietta nella fantasia – dove le cose espongono il loro

92 Cf. Heaney 2003a, 144, che riferisce l'espressione alla *Divina Commedia*.

93 Dennison 2015, 1-2. Vendler 1998, 136-154 continua a sembrarmi la più intelligente lettura della raccolta nel suo insieme.

94 Cf. l'Introduzione di Gilberto Sacerdoti a Heaney 1997, X, XIV.

95 Wordsworth sapeva «bilanciare la verità dell'osservazione con la facoltà immaginativa di modificare gli oggetti osservati... [nella sua poesia] la descrizione è rivelazione e l'invisibile si manifesta nella visibilità assoluta»; sono ben noti gli effetti epifanici delle sperimentazioni joyceane: Sacerdoti in Heaney 1997, X-XIV. Un cenno all'importanza di Wordsworth per Heaney *supra*, n. 53; cf. anche Heaney 2002d, 1 su quel contenuto di esperienza o percezione (il primo stadio della creazione poetica per Wordsworth: «the emotion») che richiede espressione, pronto a rivelare se stesso come qualcosa d'altro; Batten 2009.

96 Due buoni esempi di quest'ultimo carattere sono offerti nelle poesie “Markings” e “Field of Vision”: Heaney 2016a, 496-499 e 512; cf. anche 1998, 25 (nel saggio su Patrick Kavanagh).

97 Il bastone di frassino verrà nominato anche in “Lightnings XXVII”, con riferimento a una fase molto anteriore della vita di Patrick (invito alla figlia partente a cercare sulla nave un uomo con un bastone di frassino: il ruolo di psicopompo ha comunque connotazioni funebri).

essere o si trasformano e dove quell'emblema di perfezione, modello anche della penna del poeta, darà luogo a un simbolo superiore, di apertura, «the opening hand»⁹⁸.

Queste due poesie vengono poi inserite nella prima parte della raccolta, nella sua sezione centrale (in quarta e ottava posizione), in cui al primo posto si colloca una poesia dedicata alla pesca sulle due rive di un fiume ("Casting and Gathering", due contrari posti in essere dall'acqua che scorre in mezzo), al secondo una poesia sulla pesca in riva al fiume con il padre ("Man and Boy", con scambio di ruoli), quindi le tre parti della poesia che dà il titolo alla raccolta, unite dal motivo dell'acqua (gita a Inishbofin, raffigurazione scultorea del battesimo di Cristo, incidente del padre sulla riva del Moyola).

Una traduzione dal VI dell'*Eneide* (vv. 98-148) e una dal III dell'*Inferno* (vv. 82-129), cui viene dato un titolo (rispettivamente «The Golden Bough» e «The Crossing»), incorniciano la raccolta. I due testi sono in dialogo tra loro; e così assegnano un contesto ai contenuti del libro.

Si entra in *Seeing Things*, dunque, oltrepassando una soglia virgiliana, la mente occupata dal motivo del ramo d'oro.

Virgiliano è poi il finale di "Man and Boy", una poesia in cui i piani temporali si intersecano in modo parossistico, quasi a fissare un tema. La situazione di apertura è la pesca in riva al fiume, cui è prossimo un falciatore «appoggiato in eterno alla sua falce»⁹⁹, che affida a Patrick Heaney, ancora ragazzo, una notizia per suo padre («do disse a mio padre che lo disse a me»), nel pomeriggio in cui quegli morì; seguono la corsa (immaginata) verso casa, la porta mezza aperta, il momento di una immedesimazione («Nell'aria sento molto calore e molta fretta. | Sento le sue gambe e i suoi talloni svelti in lontananza, | Strani come i miei») e un salto logico, marcato dal trattino:

[Sento etc.] – quando mi metterà a cavalluccio
a grande altezza, testa leggera e ossa sottili
come un vecchio rimbambito salvato dal fuoco.

Il futuro («quando mi metterà a cavalluccio») è tale rispetto al presente della corsa; quel futuro è un passato rispetto al presente della scrittura; il bambino (Seamus) issato sulle spalle dal giovane padre (Patrick) assomiglia in qualcosa al padre per antonomasia, ad Anchise – gli è simile nella materialità del corpo, che è infatti leggero e sottile ai due capi della vita.

98 Cf. la nota di Gilberto Sacerdoti in Heaney 2016a, 1063; la mano aperta già in *Sortilegio* («Aprè la mano rappresa di ciò che è già stato»).

99 Cito da Heaney 1997, 34-37.

Ma «testa leggera e ossa sottili» gli sono presenti, in questo momento, non come peso e consistenza del corpo bambino, ma del corpo senile, quello che trova presenza nei versi della poesia scritta per prima, “The Ash Plant”.

Da un lato nella «testa leggera» e nelle «ossa sottili» si realizza l’annuncio della «spettralità immanente» presentatasi a Heaney ragazzo quando il padre, scampata la morte nel Moyola, gli si fece incontro e gli apparve «faccia a faccia», sembianza e essenza insieme (“Seeing Things III”)¹⁰⁰. Dall’altro il «vecchio rimbambito salvato dal fuoco» – *secundum comparationis* che si rivela, circolarmente, matrice del *primum* («testa [...] sottili») – ripropone non solo la situazione di Anchise (quella che *Eneide* II ha fissato come icona della *pietas*), ma l’eccesso, il tratto iperbolico della sua rappresentazione per bocca di Enea nel libro VI (vv. 110-114 *illum ego [...] | eripui his umeris [...] ille meum comitatus iter maria omnia mecum | [...] ferebat, | inualidus, uiris ultra sortemque senectae*), virato tuttavia in senso pienamente negativo¹⁰¹. Il v. 113 (*ille meum [...] mecum*) è certamente tra quelli che hanno motivato Heaney a tradurre la richiesta di Enea alla Sibilla¹⁰² e verosimilmente, con l’intreccio ‘lui-io’ che vistosamente presenta, è sullo sfondo del finale di “Seeing Things III” («And there was nothing between us there | That might be not still be happily ever after») – una conclusione che forse sottende tutte le future azioni del «pius Seamus»¹⁰³.

Nell’*Eneide* il ramo d’oro svolge la sua funzione di talismano, una prima volta, al momento dell’incontro con Caronte, sulla riva del Cocito, dove si accalcano le anime che bramano l’attraversamento (vv. 295ss.). Presupposto che Caronte non sia toccato dalla pietà filiale¹⁰⁴, sarà il ramo d’oro a garantire il passaggio di là dalla palude Stigia ai due ‘pellegrini’; ma perché ciò accada esso dovrà essere *ricosciuto* (vv. 406s.): [Sibylla loq.] «*at ramum hunc*» (*aperit ramum, qui veste latebat*) | «agnoscas». La specificazione in parentesi non sarebbe stata necessaria; essa però attira l’attenzione sulla coppia verbale *aperit | latebat* (cf. v. 136 *latet arbore opaca | aureus [...] ramus*), che acquista pregnanza in prossimità di *agnoscas: aperiantur* simultaneamente l’oggetto e il suo significato; all’istante si placa l’ira di Caronte, che accoglie nell’imbarcazione *uates* e *uir*.

100 Nella sua nota in Heaney 2016a, 1061, Gilberto Sacerdoti commenta l’espressione «Quel pomeriggio | Io vidi faccia a faccia» richiamando San Paolo (1 *Corinzi* 13,12): «Ora vediamo come in uno specchio, in maniera confusa; ma allora vedremo faccia a faccia».

101 Heaney traduce il v. 114 di Virgilio con «A man in old age, worn out yet holding out always».

102 Enea chiede solo di ricongiungersi con il padre, che ovunque lo ha accompagnato (v. 106 *unum oro, 116-117 gnatique patrisque, | alma, precor, miserere*): a questo servirà il ramo d’oro (vv. 124-148).

103 In questa poesia si presenta rovesciata la situazione di “Man and Boy”: sempre di pomeriggio, il padre torna a casa (come aveva fatto da ragazzo), dalla riva che è di qua dal fiume, insieme mostrando la propria «spettralità immanente» e restando preso in una nuova prospettiva di vita («in quel momento | nulla ci fu tra noi che non potesse | esserci ancora, felicemente, per sempre»).

104 Horsfall 2013, 308, *ad v.* 405:

Quest’ultimo fa gemere la barca con la sua mole (*ingens Aeneas*); la *cumba subtilis* fa acqua (vv. 413s.)¹⁰⁵.

Questo passaggio virgiliano, mediato dalla memoria dantesca, ha notoriamente un riflesso in “Seeing Things I” (cf. anche “Lightenings XXXVI”), dove viene rievocata una escursione in barca, che, a causa del consistente carico di passeggeri, spaventa Heaney alla partenza e lo tiene in uno stato di angoscia lungo il tragitto.

A parte i numerosi dettagli che evocano il testo virgiliano, vanno qui registrati due fatti: (a) in un elemento ‘altro’ (in mare), dove il rischio della vita è sotto il controllo di una padronanza ‘altra’ (i marinai) e persone estranee tra loro, in stato di ubbidienza, siedono costrette in una strana prossimità («in nervous two or three | Obedient, newly closed»), la paura, l’emozione inopinatamente *subita* – vero e proprio pathos – cerca soluzione nel guadagno di una autonomia spirituale, che si realizza come un nuovo potere dello sguardo; (2) lo sguardo è penetrante (poiché l’io, durante la traversata, vede sempre il fondo del mare in trasparenza) e abbracciante (poiché la sua direzione è alto-basso) e stimola la traduzione in termini mentali di questa esperienza sensoriale: nello stato mentale contemplativo il *vedere attraverso* e la *visione panoramica* si riformulano come nesso dell’*intuire* e del *comprendere*, che dà luogo a un ‘secondo conoscere’, a un ri-conoscere.

Questo ‘secondo conoscere’ in cui si compie l’atto del ‘vedere le cose’ è incontro con l’epifania del significato, riconoscimento di un’essenza o di una tipicità:

All the time
As we went sailing evenly across
The deep, still, seeable-down-into water,
It was as if I looked from another boat
Sailing through air, far up, and could see
How riskily we fared into the morning,
And loved in vain our bare, bowed, numbered heads.

È importante collegare il contenuto delle prime due poesie scritte (“The Ash Plant”, “The Pitchfork”, sul rapporto con il padre), il motivo liminare del ramo d’oro (viatico nella ricerca del padre), il carattere iniziatico dell’esperienza riportata nei versi ora citati, e in generale nella prima sezione della poesia che dà il titolo alla raccolta, *Seeing Things*; e infine questi stessi versi con la poesia-emblema di *Seeing Things*, “Lightenings VIII”, dove è narrato un prodigioso incidente. Sopra i monaci in preghiera nell’oratorio di Clonmacnoise compare una nave, la cui àncora si incaglia nella balaustra dell’altare. Un marinaio si cala con una corda per districare l’àncora, ma l’abate comprende il rischio che

105 Così anche nella situazione di *Jf.* XXXVI.

costui *anneghi* e esorta i monaci a venirgli in aiuto. Così il marinaio può risalire alla nave «uscendo dal meraviglioso come l'aveva conosciuto lui». Tutto ciò è vero *storicamente*: «The annals say».

Il rapporto sopra-sotto (e viceversa) è in Heaney una vera e propria struttura dell'immaginario. Il 'secondo piano', sopraelevato, delineatosi nella mente del passeggero trasportato sulla panca della moderna *cumba* (vede con gli occhi il fondo del mare, dalla barca, vede nella mente la barca da una seconda barca, dal cielo), ricorre nella parabola in cui la duplicità dei piani (piano dell'abate, terrestre, piano del marinaio, celeste) costruisce un rapporto complementare, tra ordini di realtà apparentemente opposti, l'uno incredibile per l'altro, ma costitutivi, nella portentosa circostanza del loro contatto, di un senso affidabile:

From the perspective of each community the other is the marvelous, the wondrous. This momentary two-way traffic between earthly life, represented by orthodox Catholic Ireland, and the life of the Yeatsian imagination suggests how impoverished each life is without interaction with the other, yet at the same time, how dangerous immersion in another world can be for those not used to it¹⁰⁶.

Di nuovo poi la struttura sopra-sotto si presenta in un modo che sollecita fortemente l'immaginazione del lettore in un componimento di *Electric Light* (2001), "Bann Valley Eclogue", dove il punto di vista panoramico («Planet earth like a teething ring suspended | Hangs by its world-chain») è eredità del testo virgiliano sotteso (*eccl.* 4, 50-52 *aspice connexo nutantem pondere mundum | terrasque* etc.); quest'ultimo è a propria volta indebitato con il finale della *Repubblica* di Platone (X 616b-c, 'mito di Er'), che Heaney, da poeta escatologico, cita in più di una occasione, e che qui sembra evocare con un procedimento di 'imitazione a finestra'¹⁰⁷.

Infine: la seconda parte della raccolta consiste in una serie ("Squarings") di 4 gruppi di 12 poesie ("Lightenings", "Settings", "Crossings", "Squarings"), ciascuna di 12 versi. La genesi di questo 'quadrato' è descritta dettagliatamente in un saggio del 2002, intitolato *Sixth Sense, Seventh Heaven*, proprio a partire da un'espressione contenuta nell'ultimo di questi componimenti ("Squarings XLVIII", vv. 1-6):

106 Rankin Russell 2016, 156.

107 Cf. Cucchiarelli 2012, 272, *ad v.* 50: «Il punto di osservazione è sublime, tale da permettere al *puer* di volgere lo sguardo al cosmo intero (*mundus*) percependone la "convessità": così già le anime prossime a ritornare sulla terra nel racconto di Er»; ma tutta la ricca nota merita di essere letta e meditata. Con l'espressione 'imitazione a finestra' (*window reference*) si intende quella situazione del testo in cui un imitatore allude al modello del proprio modello, così rivelando, relativamente al testo imitato, il suo carattere di riscrittura oppure sottolineandone la *doctrina*, per mettersi in competizione con esso. Nel commento alle *Ecloghe* virgiliane consultato da Heaney (Clausen 1994: cf. Heaney 2007c, 194), non si fa cenno alla base platonica del passo in questione.

Strange how things in the offing, once they're sensed,
 Converts to thing foreknown;
 And how what's come upon is manifest

Only in the light of what has been gone through.
Seventh heaven may be
 The whole truth of a *sixth sense* come to pass¹⁰⁸.

Questa lirica parla del conoscere, ma come conoscere del poeta che giunge a uno stadio maturo della consapevolezza di sé e può trarne delle conclusioni: quando su di lui «scroscerà la luce», come gli è successo in un preciso momento, mentre era in viaggio sulla «strada dopo Coleraine» che costeggia il Bann, sotto un cielo fattosi più rapido, quel giorno – scrive – «sarò al passo con ciò che mi è sfuggito» (vv. 7-12). L'illuminazione e il cielo sono echi del testo sotteso alla creazione di tutta la seconda parte di *Seeing Things*, cioè la lirica di Yeats "Cold Heaven"¹⁰⁹.

L'inizio (vv. 1-2 «Strange how etc.») ricorda i vari passaggi degli scritti critici in cui Heaney parla del convertirsi della poesia, nell'esperienza del lettore, da qualcosa di non familiare, o di solo intravisto, in qualcosa di atteso e inevitabile. Nella seconda frase (vv. 3-4 *And how* etc.), simmetrica alla prima nella forma e complementare nel senso, ci viene fatto osservare come il contingente si renda intelligibile solo sullo sfondo del passato, inteso evidentemente come patrimonio di esperienza, come *Erfahrung*: esso è individuale o collettivo, interno all'arco di una vita o secolare, secondo quanto ci viene detto in altre occasioni, e certo a questo ultimo senso bisogna porre attenzione per il modo come i carmi sono stati contestualizzati, cioè attraverso la cornice dei due testi-archetipi, l'uno riscrittura dell'altro, portati entrambi verso il presente per mezzo della traduzione e della titolazione.

Enigmatica la terza frase (vv. 5-6 «Seventh heaven etc.»), che fa da ponte tra la gnome iniziale e la parte narrativo-meditativa che dovrebbe confermarne la validità. Il saggio del 2002 chiarisce che quando una poesia incomincia a sollevarsi sulle sue gambe e a muoversi autonomamente, quando si verifica la situazione in cui, come dice Frost, «the wonder of unexpected supply keeps growing», ciò significa che un 'sesto senso' ha aperto all'impulso poetico originario («something [...] needing expression, ready to reveal itself as something else»)¹¹⁰ la strada verso il suo adeguato adempimento – quel 'settimo cielo' cui la poesia può dare accesso.

La poesia che Heaney sceglie per illustrare questo processo è "Squarings I". Essa è anche la prima composta della serie, il germe donde si è sviluppato

108 Corsivi miei.

109 Rankin Russell 2016, 151.

110 Heaney 2002d, 1.

l'insieme, con i suoi rapporti interni e la sua regola del 12. Dunque, anche se l'autore non lo dice espressamente, "Squarings XLVIII" pone il sigillo («Seventh heaven [...] | [...] sixth sense [...]») a una sequenza lirica cui "Squarings I", una volta soddisfatto il sesto senso poetico, dopo varie correzioni e aggiustamenti, ha fatto da *diapason*. Tutto è cominciato con il presentarsi dell'immagine di un mendicante, non definita, cui si associava l'idea del giudizio dell'anima, mentre Heaney, nell'agosto del 1988, passava le sue giornate alla National Library di Dublino intento ad annotare una scelta di poesie di Yeats per *The Field Day Anthology of Irish Writing*. Aveva da qualche anno perso la madre, più recentemente il padre; aveva cominciato ad usare la metafora della testa «nuda nell'universo», cioè non più protetta dal tetto che sentiva sopra di sé nell'infanzia (nuda dunque come le teste dei passeggeri nella barca di "Seeing Things I"). Nel verso finale di "Squarings I" il primo emistichio recita: «Unroofed scope». Ciò dà origine a un nuovo componimento che riprende il filo da questa immagine ("Squarings II", v. 1: «Roof it again»). Si crea poi il bisogno di realizzare un trittico. Questo primo nucleo è abbastanza solido da dare origine a tutta la seconda parte di *Seeing Things*, come già detto; con queste tre poesie di dodici versi d'altra parte Heaney incomincia a rispondere a un invito che, come personaggio, aveva ricevuto nella dodicesima parte di "Station Island" (composta nel 1982). In questa fantasia purgatoriale Heaney aveva rappresentato il suo incontro con il fantasma di James Joyce: questi svolgeva lì un ruolo 'virgiliano', di guida e autore, pronunciando un'ampia ammonizione la cui *summa* si ritrovava nel verso: «You've listened long enough. Now strike your note»¹¹¹.

Diversi interlocutori di Heaney, in quel poemetto escatologico, erano stati vittime dei *Troubles*; in sostanza, il dialogo con i morti verteva sul diritto della poesia di dare piacere come arte creativa, al poeta e al suo lettore, in una situazione così cruda. Ma, scrive Heaney vent'anni dopo,

the question had been worked through and the reward came with the plunge into subjectivity which the twelve-line poems effected. A great deal of their insouciance arises from their having escaped the shackles of the civic... The poems I was being given to write were turning out to be the poems that the Joyce-shade had been wanting me to write¹¹².

Riepilogando:

a) due poesie dedicate a due oggetti (il bastone di frassino, il forcone) che condensano e insieme estendono l'essere fisico del padre, presente in un modo

111 Su questo passaggio particolarmente noto e controverso di "Station Island", Rankin Russell 2016, 121-123.

112 Heaney 2002d, 9.

nuovo ai sensi e alla coscienza del «pius Seamus», aprono il ciclo lirico che costituirà *Seeing Things*;

b) la raccolta non nasce dunque da un piano, ma sorge da una occasione interiore e cresce su se stessa nella direzione di una forma certa, secondo un procedimento che è proprio della creazione poetica singola; ciò vale per la raccolta nel suo insieme e in modo più cogente per la sua seconda parte; l'insieme e la parte sono incorniciati da testi in dialogo tra loro (rispettivamente: le due traduzioni; "Squarings" I e XLVIII);

c) la morte di Patrick è recente. In *Seeing Things* la memoria sembra trovare facilmente i suoi oggetti; nondimeno essa è lo strumento di una ricerca, che 'fissa lo sguardo' sulle cose, sul corpo, sulla voce, sulle situazioni per vedere di là da apparenza e contingenza. Molto di ciò che è stato prende significato retrospettivamente; alcune impressioni e emozioni sono state preannunci di questo nuovo 'vedere', come è ben esposto nelle tre parti di "Seeing Things" (vedere dall'alto; visibilità dell'invisibile; «spettralità immanente»);

d) nell'esperienza di Heaney il primo episodio del nuovo vedere occorre mentre è ancora ragazzo, cioè nella circostanza dell'incidente del padre con l'irroratrice sulla riva del fiume: si inizia qui il suo destino di pius Seamus, si pongono qui le basi per la sua ripetizione della ricerca di Enea. Nel VI dell'*Eneide*, Enea vuole incontrare Anchise e nient'altro, e a questo sembra servire il ramo d'oro, ma lo attende una esperienza conoscitiva complessa, che riguarda l'ordine morale del mondo, le leggi dell'essere, la storia futura, inattingibili nell'al di qua. Sulla soglia di *Seeing Things*, "The Golden Bough": ciò che appare alla vista, in questa raccolta, è il realizzarsi di un annuncio («His step unguided, his ghosthood immanent»), in un orizzonte che si va ampliando ("Man and Boy": Patrick come Anchise; "Seeing Things I": l'amore vano per le teste nude) e conferisce un significato generale o profondo alle cose ri-viste. L'annuncio non riguarda il futuro ma l'immutabile, la condizione creaturale della persona. Questa esperienza si autoconosce nelle situazioni iniziatiche di "Seeing Things" I, II, III, sempre collocate in uno scenario dove l'acqua è presente (viaggio in barca, battesimo, ritorno dalla riva del fiume) e il tempo è 'vinto' (ripetizione, immobilità, immanenza della morte nella vita);

e) la verità si manifesta nel giusto rinvio del fenomeno all'archetipo (Patrick/Anchise, pius Seamus) o nella visione simultanea dell'inizio e della fine («testa leggera, ossa sottili»; «spettralità immanente»); ma si deve innanzitutto notare che ogni oggetto messo a fuoco in *Seeing Things* – cosa, persona, azione, situazione – entra nella poesia con tutta la sua forza di realtà (a partire da «la sua mano deperita | cerca frenetica e trova l'arto fantasma | di un bastone di frassino che lo rinsalda») e grazie ad essa. Questa forza è il risultato di una acuta sensibilità percettiva, di un nitido vedere, anzitutto, cui il linguaggio si adegua. Un brano dantesco chiude la raccolta; e il combinarsi del vivo e dell'intelligibile

nel produrre l'effetto di verità è precisamente ciò che Dante offre a Heaney in una forma esemplare¹¹³;

f) tuttavia, dopo il suo primo poema escatologico, “Station Island”, in cui Joyce compare nel ruolo del Virgilio dantesco, l'interesse di Heaney (2007b) si orienta verso il Virgilio storico:

Ad essere sincero, però [...] [c]ome sono più adatto a conversare con il mandriano in una strada di campagna che a discutere appassionatamente con i dannati nei gironi dell'inferno. Sono più preparato, insomma, per una pastorale virgiliana che per l'epica dantesca. Quando Virgilio mi appare, non è come qualcuno che è mandato dal cielo da Beatrice ma come qualcuno che incontri per caso su una strada di un villaggio. La mia campagna nativa, come la sua, è fatta di campi e greggi, siepi e case di contadini. Egli aveva i suoi faggi sotto la cui ombra i pastori suonavano il flauto; io crebbi all'ombra dei faggi ai bordi del nostro viottolo e mi sentivo sicuro in quella prima casa come Titiro si è sempre sentito nella sua casa letteraria, nei primi versi della prima ecloga. Virgilio, inoltre, aveva il suo fiume Mincio, io ho il mio Moyola. Virgilio si spostò dalla fattoria paterna nel nord ad un rifugio poetico nel sud fuori Napoli, io feci uno spostamento molto simile dall'Ulster a Wicklow e poi a Dublino. Virgilio visse durante la guerra civile che seguì l'assassinio di Cesare, io ho sperimentato non solo la guerra civile nell'Ulster, ma grazie all'età della tecnologia sono stato testimone delle guerre civili e dei conflitti etnici in tutto il mondo, bombardamenti a tappeto e attacchi terroristici. Virgilio vide le strade d'Italia piene di contadini spogliati di tutto e di ex proprietari terrieri, gente come lo stesso padre di Virgilio scacciato dal suo possedimento dai veterani di Cesare, e forzato a cedere la propria casa e la propria terra a fil di spada. Io ho visto le strade di Belfast bruciare e poi affollarsi di vicini, scacciati da altri vicini, ma ho vissuto anche per vedere i rifugiati riversarsi sulle strade d'Europa e Asia e Africa, nei porti, nei posti di frontiera, persino vicino ai semafori di casa dove pregano di avere il permesso di venderti dei fiori o di lavare i vetri della tua macchina.

Inoltre *Seeing Things* è la raccolta in cui, come Heaney stesso dichiarerà, viene portata a effetto la raccomandazione del ‘Virgilio’ di “Station Island” («strike

113 Questo nesso specificamente dantesco, nel senso inteso da Erich Auerbach, si allinea ai contributi di Wordsworth e Joyce nel determinare la poetica di *Seeing Things*; d'altra parte in questa raccolta si nota un passo avanti nel modo di leggere e appropriarsi il testo di Dante rispetto ai tempi della traduzione di *If*. XXXIII (composta durante la *Dirty protest*, pubblicata nel 1979, in *Field Work*), che fece da preludio alla composizione di *Station Island* (1984): sul suo interesse per il conte Ugolino e la genesi di questa raccolta, si leggono considerazioni importanti in Heaney 2007b, 161-164, utili anche a illuminare il modo in cui questo poeta farà uso del ‘metodo mitico’ (vd. *supra*, 366 e *infra*). In questa fase la sua intelligenza di Dante è influenzata dalla lettura degli studi danteschi di Mandelštam; in seguito sarà la crescente familiarità con Virgilio il principale elemento mediatore. Sullo sviluppo dell'interesse di Heaney per Dante cf. in part. Cavanagh 2009, 145-165, Fumagalli 2001.

your note»). All'inizio della raccolta non viene riportata la traduzione del brano in cui Enea, guidato dalle colombe che si posano sull'*ilex*, trova il ramo d'oro, ma quella dei versi in cui la Sibilla, rispondendo a una richiesta dell'eroe, gli spiega *come trovarlo*. Nell'*Eneide* il *pius Aeneas* attraversa l'altro mondo alla ricerca del padre, lo trova e tenta di abbracciarlo, ma l'incontro non si corona con l'abbraccio, bensì con l'acquisto di un sapere che gli rende possibile la completa appropriazione del suo compito. Nell'opera di Heaney, il *pius Seamus* è *actor* della poesia, ma, a differenza del *pius Aeneas*, ne è anche l'*auctor*. La ricerca e il ritrovamento del ramo d'oro che garantiscono a Enea «the right of way» erano stati pensati dal poeta moderno – prima che si accingesse alla traduzione di Virgilio, in realtà prima anche che suo padre morisse – come il simbolico acquisto di «the right to speak»¹¹⁴.

La ricerca e l'acquisto hanno luogo, allora, nell'esercizio stesso della poesia: attraverso la traduzione, anzitutto, poi nella messa a punto dei carmi che mostrano «di sapersi alzare sulle proprie gambe e muoversi autonomamente» e così di aver meritato, a tutti gli effetti, «the right to speak».

Dunque Virgilio – o meglio il suo poema – sta a Heaney come la Sibilla ad Enea. E poiché il poema di Virgilio è presente nella mente di Seamus fin da tempi lontani, che di molto precedono la composizione di *Seeing Things*, ecco che la ricerca del ramo d'oro è in qualche modo una forma di auto-ascolto e il suo acquisto una forma di auto-riconoscimento.

Ciò vale fino alla fine del suo percorso virgiliano, che si compie, per quanto concerne la sua poesia originale, con la raccolta *Human Chain* (2010) e in assoluto con la traduzione integrale di *Eneide* VI, completata da Heaney poco prima di morire (2013) e uscita postuma (2016).

In "Album II", una delle prime liriche di *Human Chain*, Heaney presenta una situazione di congedo dai genitori, vissuta mentre faceva il suo primo ingresso, dodicenne, nella *hall* del college:

Quercus, the oak. And *Quaerite*, Seek ye.
Among green leaves and acorns in mosaic
(Our college arms surmounted by *columba*,

Dove of the church, of Derry sainted grove)
The footworn motto stayed indelible:
Seek ye first the Kindgom...

114 Heaney-Hass 2000, 16.

Columba di Iona (521-597), noto in Irlanda come Colum Cille («colomba della Chiesa»)¹¹⁵ è il santo eponimo del St Columb's College e il patrono di Derry City, nome inglese di Doire, che significava «boschetto di querce». Nell'«Album» che ferma il passato di Seamus in quadri: una quercia (*Quercus*), una ricerca (*Quaerite* [*primum regnum Dei*], assonante con la precedente parola latina); una colomba (*columba*) che, nell'insegna del college, sormonta le foglie e i frutti della quercia. Ritornano in questa immagine le componenti dell'episodio virgiliano (il bosco sacro, le colombe e l'elce – *quercus ilex* – su cui gli uccelli si posano segnalando la presenza del ramo d'oro); d'altra parte la rammemorazione autobiografica rivela la preesistenza del futuro nel passato ovvero il significato fatale di questa entrata di Heaney – il pious Seamus, il futuro poeta 'virgiliano' di *Seeing Things*, *Electric Light*, *Human Chain* – nel college intitolato a San Columba¹¹⁶.

L'evento è preceduto (storicamente, non nella sequenza delle poesie) da un mancato abbraccio al padre, l'estate prima della partenza, un fatto ricordato in «Album IV» («Avevamo dovuto abbracciarlo da qualche parte | sarebbe dovuto accadere sulla riva del fiume | l'estate prima della scuola, lui nel fiore degli anni»): a questo abbraccio ne seguono altri tre, che riprendono l'esperienza di Enea (cf. Verg. *Aen.* VI 700-702 *Ter conatus ibi collo dare brachia circum; | ter frustra* [...]), ma la modificano anche perché un quarto tentativo va a segno, ad opera del nipotino («Album V»). Questo accade

Just as a moment back a son's three tries
At an embrace in Elysium

Swam up into my very arms, and in and out
Of the Latin stem itself, the phantom
Verus that has slipped from 'very'.

115 Il nome del santo affascina Heaney: «Colum Cille *cecini*» (nella serie «Lightenings» di *Seeing Things*) è una traduzione che si iscrive tra le sue molte 'poesie sulla poesia' in modo memorabile: Rankin Russell 2016, 217-218.

116 In Virgilio le colombe si incontrano, prima che nell'episodio epico del ramo d'oro, in un altro testo caro a Heaney come *eccl.* 9 (v. 13). Sull'evolvere della sua consuetudine con i classici e specialmente con Virgilio, Zirzotti 2014, Impens 2018, 45-83, i saggi raccolti in Harrison-MacIntosh-Eastmann 2019, di cui in part. Falconer 2019; Heaney (in O'Driscoll 2009, 293) dice che una svolta ebbe luogo ai tempi del suo incontro con Fitzgerald a Harvard, quando rilesse le sue traduzioni dell'*Iliade* e dell'*Odissea*. Sulla formazione di Heaney al St Columb e dopo, *ibid.*, 32-41, 295-296, 400-405, Marianne McDonald 2019, Dennison 2015, 20-37.

3. HEANEY TRADUTTORE DI VIRGILIO

I'll confound the Lethe in Moyola

Heaney descrive il modo in cui è evoluta la sua esperienza di traduttore di Virgilio in una conversazione con Robert Hass del 2000¹¹⁷. Preliminarmente, richiesto se avesse una visione teorica della traduzione, aveva risposto di no, ma che poteva far riferimento a due atteggiamenti fondamentali del traduttore: il *Raid approach* («you go in [...] and you raid Italian, you raid German, you raid Greek, and you end up with booty that you call Imitations»: cioè il metodo di Lowell, buono per chi non ha una formazione nella lingua che traduce)¹¹⁸; e il *Settlement approach* («You enter an oeuvre, colonize it [...] but you stay with it, and you change it and it changes you a little bit»: il metodo per es. di Robert Fitzgerald)¹¹⁹.

Il suo *modus operandi* nel caso di “The Golden Bough” è stato quello del *raid*. Poco dopo la morte di Fitzgerald, aveva tradotto per un evento in suo onore i versi di *Eneide* VI che narrano l’incontro di Enea con Anchise. Fitzgerald era stato per lui una figura paterna; e in passato Heaney aveva tradotto parti dei canti iniziali dell’*Inferno*, sviluppando un intenso interesse per il tema del *descensus*. Di lì a poco, la morte di suo padre e la richiesta da parte della rivista «Translation» di un suo contributo: tradurre il dialogo di Enea con la Sibilla, preparatorio al ritrovamento del ramo d’oro, era come ottenere la possibilità della discesa, il viatico per far visita a suo padre. Alla fine di quel piccolo, compiuto racconto

[Aeneas] has been given the right of way. It’s like finding a voice, the beginning and end at once. So that was a raid, and it led into a book where I met my father in a poem called “Seeing Things”¹²⁰.

Di questa traduzione merita mettere a fuoco un particolare. A *Aen.* VI 103-105, dopo che la Sibilla ha delineato le prove che attendono Enea e i suoi, si legge:

Incipit Aeneas heros: «Non ulla laborum,
o virgo, nova mi facies inopinave surgit;
omnia praecipi atque animo mecum ante peregi [...]».

117 Heaney-Hass 2000; cf. anche Heaney 2009b. Gli studi più importanti su Heaney traduttore di Virgilio sono: Tyler 2005, 50-68, Putnam 2010 (ma cf. anche Id. 2012), Falconer 2017, Heiny 2018, Harrison 2019.

118 *Raid* è parola eliotiana (in East Cooker, «raid nell’inespresso»), di cui è traccia in Heaney 1998, 224.

119 Heaney-Hass 2000, 1-2.

120 Heaney-Hass 2000, 16.

Versi che Heaney traduce così una prima volta (*Seeing Things*, “The Golden Bough”, 1991):

Heroic Aeneas began: «No ordeal, O Priestess,
That you can imagine would ever surprise me
For already I have foreseen and foresuffered all [...] »

e così una seconda (*Aeneid, Book VI*, 2013):

Heroic Aeneas began: «No ordeal, O Sibyl, no new
Test can dismay me, for I have foreseen
And foresuffered all [...]».

Nel testo originale Enea rispondeva alle parole con cui la Sibilla aveva descritto la visione del futuro: nel futuro si sarebbe ripetuto il passato (vv. 86-89):

«[...] bella, horrida bella
et Thybrim multo spumantem sanguine cerno.
Non Simois tibi nec Xanthus nec Dorica castra
defuerint; alius Latio iam partus Achilles [...]»¹²¹.

Versi come questi hanno avuto una particolare importanza nel confermare a Georg Knauer che l'*Eneide* è stata ideata secondo un principio tipologico, per cui un passato di fatti (la guerra di Troia, le sue conseguenze) e un passato testuale (i poemi omerici) ‘si ripetono’ in questo poema nei termini del rapporto prefigurazione-compimento¹²². La relazione tipologica è basata sulla storicità, come risulta esemplarmente chiaro nella *Commedia*; ma nel momento in cui tale relazione si salda il significato prevale sul fatto e si assiste all’annullamento del tempo.

In considerazione del modo come la Sibilla ‘informa’ Enea su ciò che l’aspetta, prospettandogli cioè *un certo tipo* di fatiche, a lui già note, la sua risposta assume una speciale pregnanza, su cui attirano l’attenzione gli elementi intensivi del v. 106 (*omnia praecepi atque animo mecum ante peregi*). Come è stato giustamente notato, l’eroismo di Enea (v. 103 *Aeneas hero, hapax* nell’*Eneide*) viene testimoniato anche dalla particolare disposizione intellettuale che il v. 106 documenta¹²³. Ma

121 L’attacco di questa profezia è ripetuto per bocca del narratore nel II proemio del poema (VII 41): *Tu vatem, tu diva, move. Dicam* horrida bella.

122 Knauer 1964.

123 Austin 1977, 74 intende il verso così: «I have taken thought for all beforehand, and worked it out in my inmost heart»; Fo 2012, 239 traduce: «tutto ho già colto e nell’animo tutto ho già percorso». Mi pare però abbia ragione Norden 1927, 155 nel ritenere che *animo* determini sia *peregi* che *praecepi* (cf. Caes. *ciu.* III 87,7 *animo victoriam praecipiebant*). Norden nota anche l’imitazione dante-

l'interpretazione di questo verso non è pacifica. C'è chi, a partire da Servio, lo intende nel modo più concreto possibile, cioè come un riferimento a informazioni che l'eroe ha ricevuto in passato¹²⁴; e chi invece lo legge alla luce di un canone della saggezza antica, stoico in particolare, ma non solo¹²⁵.

Una certa *Stimmung* prodotta, in questo colloquio tra la profetessa e l'eroe, dal motivo della ripetizione, la particolare fattura del v. 106, la sua ricchezza di sensi hanno indotto uno dei poeti più attentamente letti e studiati da Heaney, T.S. Eliot, ad appropriarsi questo verso per coinvolgerlo in un passaggio cruciale della parte III di *The Waste Land*, "The Fire Sermon"¹²⁶. In questa sezione prende la parola Tiresia, «spettatore e non "personaggio" [...] la figura più importante del poema, che unisce tutti gli altri»¹²⁷. Il Tiresia dell'*Odissea*, interrogato da Odisseo desideroso di parlare alla madre sulla soglia dell'Ade (XI 90-137), è certamente l'archetipo della Sibilla virgiliana. Ha ricevuto da Persefone il privilegio di conservare saldo il *voûs*, cosa che lo oppone a tutti gli altri morti, ombre vaganti (X 490-494). Il Tiresia di Ovidio, molto importante nel contesto eliotiano, è chiamato in causa nelle *Metamorfosi* (III 320-328) perché protagonista di una doppia trasformazione (da uomo a donna e viceversa), la quale è anche l'*aition* della sua duplice condizione (vedente e poi non vedente; non vedente e veggente). In Eliot Tiresia ha tratti esteriori che possono far pensare a una decrepita sibilla («vecchio con avvizzite mammelle femminili»); e risponde in modo inequivocabile alla citazione in esergo del poema, primo sconcertante episodio di degradazione della Sibilla virgiliana¹²⁸.

sca di questo passo in *If*. XV 93 (dove il pellegrino dialoga con Brunetto Latini), in apertura di una nota che sintetizza al meglio premesse e effetti del v. 105.

124 Cf. anche il luogo dantesco ricordato da Norden: la prescienza del pellegrino (v. 94 «Non è nuova a li orecchi miei tal arra [i.e. anticipo, caparra]») si deve alle profezie di Ciaccio e Farinata.

125 Norden 1927, 154 ricorda Aesch. *Prom.* 101-103, cita ampiamente Cic. *off.* I 80-81 (*fortis animi et constantis est non perturbari in rebus asperis... quamquam hoc animi, illud etiam ingenii magni, praecipere cogitatione futura et aliquanto ante constituere quid accidere possit in utramque partem, et quid agendum sit cum quid evenerit*) e rimanda a vari luoghi senecani, tra cui *ep.* 76,33, dove viene approvato il luogo virgiliano; cf. anche Horsfall 2013, 133.

126 Questo titolo rimanda al *Sermone del fuoco* pronunciato dal Buddha contro la lussuria e le passioni. Sulla costellazione Virgilio-Eliot-Heaney interessante Sofri 2007.

127 Così la nota di Eliot a «I Tiresias», v. 218. La patria di Tiresia è Tebe, città guasta per eccellenza.

128 Un frammento di un discorso di Trimalcione (Petr. 48,8) si trova, come noto, sulla soglia del poemetto moderno, prima della dedica «For Ezra Pound | *il miglior fabbro* [cf. Dante, *Purg.* XXXVI 117]». L'ospite, in un capitolo in cui dà penosamente sfoggio della propria cultura letteraria, ricorda di aver visto a Cuma (*sic* la Cuma microasiatica, donde egli proviene) una sibilla chiusa in una ampolla: costei, interrogata da alcuni ragazzini («Sibilla che vuoi?»), aveva risposto loro «Morire voglio». Nelle parole del *parvenu* l'epico e il mitico si degradano sistematicamente, convertendosi in un comico-grottesco privo di arguzia: la tremenda Sibilla incontrata da Enea nell'antro cumano (in Campania) è qui chiusa in un'ampolla, poiché Apollo le aveva dato l'immortalità senza esonerarla dalla vecchiazza che rimpiccolisce; e ora è irrisa da un manipolo di ragazzini. Cf. Serpieri 1982, 73: «L'epigrafe è... pienamente funzionale al poema: pone il tema della degradazione, sbarra il futuro, introduce la figura del veggente (poi Madame Sesostris e, soprattutto, Tiresia) che non "vede" più nulla, se non la desolazione volgare del presente».

Nella terza sezione della terza parte del *Waste Land* – proprio al suo centro – si accampa dunque questa coscienza antica e mobile, strettamente associata al tema dell'eterno ritorno, in grado di «simbolizzare anche lo stesso artista moderno»¹²⁹.

All'ora violetta, l'ora del ritorno di tutti a casa, Tiresia può vedere: il suo vedere è quello del vedente, ma anche del cieco, che – vedendo interiormente – tende a sovrapporre all'oggetto individuale l'idea di esso e perciò, in un certo qual modo, orienta la percezione verso la tipicità, verso ciò che ricorre, e che si lascia insieme vedere e prevedere. Ma ciò è esasperato dalla levatura mitica di questa figura e d'altra parte dalla situazione di una periodicità ordinaria, in cui il quotidiano, che eternamente ritorna, entra nel campo visivo di Tiresia – occupato solo da cose *vere* – significando la propria assenza di significato. Nemmeno in questo orizzonte la realtà riceve l'atteso investimento simbolico, il decisivo riordinamento; si è perso il divario tra l'apparente e il vero, il potere veritativo del vate ribadisce ciò che è davanti a tutti. All'ora violetta, il vedere del veggente coincide con le percezioni della vista, cui si offre lo spettacolo degli oggetti consueti o delle scene povere di premesse e di conseguenze, cui gli eventi della vita si riducono.

In questo caso si tratta di «The typist home at teatime», la dattilografa che, nel suo appartamento, attende la visita di un impiegato di una piccola agenzia di locazione, per fare la solita esperienza, senza desiderio, del degradato desiderio di lui. I due commenti qui sotto citati seguono la scena dell'attesa e quella dell'incontro (vv. 228-230; 243-246; cf. *Aen.* VI 106):

I Tiresias, old man with wrinkled dugs
Perceived the scene, and *foretold* the rest –
I too awaited the expected guest.

(And I Tiresias have *foresuffered* all
Enacted on this same divan or bed;
I who have sat by Thebes below the wall
And walked among the lowest of the dead).

omnia praecepi atque animo mecum *ante peregi*.

Nel testo di Eliot l'allineamento sullo stesso v. 229 dei predicati *Perceived* [...] *foretold* corrisponde a *praecepi* [...] *peregi*; il trattamento intensivo dell'anticipazione (*prae-cepti* [...] *ante peregi*) viene colto e rilanciato dal poeta moderno attraverso la voce di *to fore-suffer*, una neoformazione *ad hoc*, che aggiunge un terzo verbo alla base virgiliana; la pericope nella parentesi si lega ai vv. 228ss. attraverso la movenza *I Tiresias* e stringe il legame con il testo latino attraverso l'espressione

129 Crivelli 2015, 135.

dell'oggetto: *I [...] have foresuffered all*; cf. *omnia praecepi [...] ante peregi* (*animo* determina entrambi i predicati).

Heaney rende il verso latino, sia nella versione del 1991 che in quella del 2007-2013, con «for already I have foreseen and foresuffered all», manifestamente incastonando nella propria traduzione da Virgilio la tessera eliotiana¹³⁰.

Scrivendo Curtius di Eliot¹³¹:

Eliot è [...] un poeta alessandrino con le sembianze che deve e può avere oggi. In primo luogo è un poeta erudito [...] adorna le sue opere con citazioni preziose e reminiscenze di letture [...] La sua poesia ha attinto nutrimento dal nerbo della tarda latinità, dei trecentisti italiani, degli elisabettiani e dei francesi decadenti. I filologi potrebbero imparare da lui il senso artistico di questa tecnica del mosaico: come si esalta l'esperienza personale, come diventa iridescente, come si illumina quando si annota in ricordi sapienti.

Anche a proposito di Heaney, come abbiamo visto, si parla spesso di *poeta doctus*; e il modo heaneyano di leggere Virgilio rappresenta almeno in una certa misura «[a] heritage of classicism endemic to Eliot's kind of Modernism»¹³².

Ma ciò che più conta notare in questo caso è che:

a) la traduzione di Heaney incorpora consapevolmente un momento della tradizione del testo virgiliano, rappresentato appunto dal riuso di *Aen.* VI 103-106 nel poema di Eliot;

b) *The Waste Land* è d'altra parte un poemetto che applica, su larga scala e in modo paradigmatico, il 'metodo mitico' (vd. *infra*), adibito episodicamente da Heaney nei momenti virgiliani di *Seeing Things* e di *Electric Light*, poi in modo sistematico nel poemetto "Route 110" di *Human Chain*;

c) il testo virgiliano tradotto da Heaney e posto sulla soglia di *Seeing Things* è caratterizzato dalla dialettica del futuro e del passato (prescienza 'vatica', della Sibilla, cui risponde quella 'etica', dell'eroe): il passato ritorna nel futuro (come forma dell'esperienza: una nuova guerra di Troia; e come suo contenuto: ogni pericolo viene da Enea previssuto, grazie a ciò che ha già vissuto); e questo tema è posto all'orizzonte subito prima dell'ingresso dei due nell'Oltremondo. Lo spazio oltremondano è poi il modello mitico, organizzato secondo un principio tipologico-assiologico, dell'annullamento del tempo, della simultaneità del non contemporaneo, cosa del massimo interesse per un cultore di Joyce, Yeats, Eliot come Heaney;

d) l'uso del linguaggio eliotiano nella traduzione di Virgilio è un modo particolarmente raffinato di portare verso il presente, e verso una cultura

130 Il presoffrire di Tiresia è ricordato in Heaney 1998, 152 (Auden come il personaggio eliotiano).

131 Curtius 1963, 1984, 124-125.

132 Corcoran 1998, 162.

più familiare, il testo del passato¹³³. Segni più modesti di questa tendenza ‘domesticante’ non sono rari¹³⁴. Un esempio anche nel passo qui considerato: l’apostrofe *o virgo*, sentita come culturalmente estranea, e perciò bisognosa di spiegazione, viene resa con le più trasparenti espressioni *O Priestess* oppure *O Sibyl*, dove la scrittura maiuscola dell’interiezione compensa la flessione del registro epico che ha luogo in più punti nella resa moderna. Più di una volta Heaney parla delle sue conversazioni con Fitzgerald sul modo di tradurre i testi antichi e sulla problematicità delle scelte ‘domesticanti’, anche nel colloquio sopra citato.

Quanto qui ricordato pone dunque in luce le esperienze che hanno portato Heaney alla traduzione di Virgilio (gli studi scolastici; le traduzioni da Dante; la morte di Fitzgerald e poi del padre); quindi l’atteggiamento complessivo da lui adottato come traduttore di *Eneide VI* (*Raid approach*); e infine due manifestazioni del suo orientamento (moderatamente) ‘presentista’ nel tradurre il testo antico.

La prima di esse ha una speciale importanza per gli interessi di questo studio poiché la fibra eliotiana intessuta nei versi virgiliani tradotti rappresenta in modo ben percepibile il testo-maestro del ‘metodo mitico’, stimolo e guida per l’applicazione – come avrebbe detto Jauss, sulla scia di Gadamer – dell’intelligenza e degli interessi del presente al testo del passato.

Mythic method è espressione coniata da Eliot in relazione a un modo di concepire il rapporto tra realtà vitale, tradizione e creazione poetica attestato nell’opera di Heaney fin dai tempi di “Personal Helicon” (vv. 1-4, 13-20)¹³⁵:

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.

[...]

Others [*i.e.* other wells] had echoes, gave back your own call
With a clean new music in it. And one

133 Cf. anche *infra*, 417-420, 424.

134 Harrison 2019.

135 È la poesia conclusiva di *Death of a Naturalist*, 1966, dedicata all’amico e poeta John Longley: questo testo, già nel suo titolo dichiara l’adozione di un ‘metodo’ poetico, associando l’aura dell’Elicona al paesaggio locale, nativo, di County Derry, e così anche illuminando retrospettivamente il significato di altre poesie della raccolta (tra cui “Digging”), da leggere «as loose variations on the classical myths»: Impens 2018, 47-48, 52; anche Zirzotti 2014, 147-149; e Heaney 2007d, 2011-2013. Sul nesso specchio-analogia-poesia, Heaney 2007c, 186: l’analogia è lo specchio in cui le cose familiari, riflettendosi, ci rimandano significati importanti: «E lo specchio più profondo e limpido di tutti si trova nella poesia»; cf. anche *infra*, 386.

was scaresome for there, out of ferns and tall
Foxgloves, a rat slapped across my reflection.

Now, to pry into roots, to finger slime,
To stare, big-eyed Narcissus, into some spring
Is beneath all adult dignity. I rhyme
To see myself, to set the darkness echoing.

Si è già parlato della sua prima esperienza di allontanamento dall'Irlanda e delle sue profonde conseguenze¹³⁶. Heaney intitola uno dei suoi ultimi saggi *Mossbawn via Mantua* fondendo in questo titolo un'idea di Coleridge e un motivo joyceano¹³⁷. Si ritrova – cioè si percepisce in maniera nuova – l'origine (Mossbawn, per quanto riguarda Heaney), passando per un luogo lontano e ricco di tradizione (per esempio Mantova) e li collocando il proprio punto di osservazione. Heaney ha appena licenziato la sua ultima raccolta, *Human Chain* (2010), in cui ha composto un ciclo di poesie autobiografiche basate sul libro VI dell'*Eneide* ("Route 110"), ma esemplato sulla struttura dello *Ulysses*¹³⁸:

I was following the example of Joyce, since each poem in the sequence echoed and paralleled episodes in that most haunting book [*i.e. Aeneid VI*] in much the same way as Joyce had echoed and paralleled books of Homer's *Odyssey* in the different chapters of his novel *Ulysses*.

In realtà sono cinque i punti di osservazione europei a partire dai quali egli può dire di aver operato una 'rifamiliarizzazione' con le proprie origini irlandesi; essi corrispondono a cinque costituenti della memoria culturale. Il primo è quello che Heaney chiama «Christian humanist inheritance», un fattore determinante del modo come gli Europei immaginano la propria esperienza e le attribuiscono significato. E prosegue affermando che

[it] provides the first co-ordinates of the western mind... It was moreover the system employed to epoch-making effect by twentieth-century Irish writers, the *mythic method*, as T.S. Eliot called it when he reviewed James Joyce's *Ulysses*¹³⁹.

136 Cf. 353-354.

137 Rispettivamente: il maggior pregio dell'immaginazione poetica è la sua capacità di conferire «novelty and freshness» agli oggetti che ci sono familiari (e dunque anche ai loro contesti, ai nostri luoghi); il percorso più breve per raggiungere Tara, dice Stephen Dedalus, è via Holyhead, cioè lasciando l'Irlanda per svolgere le peregrinazioni europee che effettivamente portarono Joyce a vedere l'Irlanda a suo modo: Heaney 2019, 19; cf. anche 1998, 67-68.

138 Heaney 2012, 19.

139 Heaney 2012, 20 (corsivo mio); una definizione già in Heaney 1998, 158 («rete di sicurezza classicista sotto i dati pericolanti della contemporaneità», in Joyce, Eliot e nei primi *Cantos* di Pound); cf. anche 212-213 (sulla Plath); Cavanagh 2009, 79, Dennison 2015, 47-63; e *infra*, 388.

In quella celebre recensione Eliot aveva sottolineato

the significance of the method employed—the parallel to the Odyssey, and the use of appropriate styles and symbols to each division... In using the myth, in manipulating a continuous parallel between contemporaneity and antiquity, Mr. Joyce is pursuing a method which others must pursue after him [...] It is simply a way of controlling, of ordering, of giving a shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history. It is a method already adumbrated by Mr. Yeats, and of the need for which I believe Mr. Yeats to have been the first contemporary to be conscious¹⁴⁰.

Ma anche la letteratura contemporanea irlandese ha usato questo ‘metodo’; per es. lo ha fatto un poeta influente sulla formazione di Heaney come Patrick Kavanagh in *Epic*, un poemetto dove una lite tra due contadini della contea di Monaghan viene modellata sulla contesa tra Greci e Troiani nell’*Iliade*. «Rather than the mythic» conclude Heaney «I shall call this inheritance simply the “classical”»¹⁴¹.

Ma poiché in Heaney l’interesse per il mitico è interesse per l’archetipico, trattare il ‘mitico’ come ‘classico’ significa acquisire l’archetipico nel concetto della tradizione ovvero vedere la tradizione sotto l’aspetto della produttività *ad infinitum* dei temi-archetipi, dei quali uno è il viaggio oltremondano.

Non dobbiamo poi dimenticare che la traduzione, in quanto esperienza del ripercorrere passo passo la scrittura dell’originale è, in un certo qual modo, e con profonde implicazioni quando si tratti di poesia escatologica antica, un rivivere il passato nel presente, ma anche essere un altro in uno stato di intensificata coscienza di sé.

La lirica che precede le 12 di “Route 101”, cioè “The Riverbank Field”, è dedicata alla traduzione da Virgilio. Presso il fiume Moyola gli Heaney possedevano il terreno che dà il titolo alla poesia. La riva del fiume è stata lo scenario di varie esperienze, tra cui l’incidente occorso al padre con l’irroratrice e il dialogo di Patrick bambino con il calciatore. La poesia, composta di 8 terzine, è tra le più note di Heaney, ma vale ugualmente la pena di riportarne il testo per intero:

after *Aeneid* VI, 703-15, 748-751

Ask me to translate what Loeb gives as
‘In a retired vale... a sequestered grove’
And I’ll confound the Lethe in Moyola

140 Eliot 1923.

141 Heaney 2012, 20.

By coming through Back Park down from Grove Hill
 Across Long Rigs on to the riverbank –
 Which way, by happy chance, will take me past

The *domos placidas*, those 'peaceful homes'
 Of Upper Broagh. Moths then on evening water
 It would have to be, not bees in sunlight,

Midge veils instead of lily beds; but *stet*
 To all the rest: the willow leaves
 Elysian-silvered, the grass so fully fledged

And unimprinted it can't not conjure thoughts
 Of passing spirit-troops, *animae, quibus altera fato*
Corpora debentur, 'spirits', that is,

'To whom second bodies are owned by fate.'
 And now to continue, as enjoined to often,
 'In my own words':

'All these presences
 Once they have rolled time's wheel a thousand years
 Are summoned here to drink the river water

So that memories of this underworld are shed
 And soul is longing to dwell in flesh and blood
 Under the dome of the sky.'

I versi virgiliani cui rinvia l'esergo seguono immediatamente il momento del triplice abbraccio frustrato (*Aen.* VI 701-702¹⁴²; riporto qui i vv. 703-708:

Interea videt Aeneas in valle reducta
 seclusum nemus et virgulta sonantia silvae,
 Lethaeumque domos placidas qui praeonat amnem.
 Hunc circum innumerae gentes populique volabant:
 ac veluti in pratis ubi apes aestate serena
 floribus insidunt variis etc.

Colpisce, come altre volte in Virgilio, l'uso di *interea*, l'avverbio che marca la situazione sempre notevole della concomitanza: *mentre* va a vuoto l'abbraccio al padre, lo sguardo di Enea è guidato a cogliere un altro oggetto. Esso prende il posto di quella

142 Cf. anche *supra*, 380.

presenza (l'ombra di Anchise) che aveva causato l'impulso all'abbraccio: ora Enea circonda *con lo sguardo* qualcosa di lontano, orientato verso il futuro e, come l'eroe saprà tra poco, rappresentativo di una legge dell'essere (la legge della purgazione e reincarnazione). Si tratta anzitutto di un paesaggio, che accoglie una certa scena (l'affollarsi sulla riva del fiume delle anime prossime alla reincarnazione)¹⁴³, ma che in un primo momento viene messo a fuoco per se stesso.

C'è simmetria tra questo contesto e quello in cui, nel libro VIII, Enea riceverà lo scudo decorato con i *fata nepotum*. Ci sono anche interessanti differenze. Una prima è data dal dettaglio dei *virgulta sonantia* che mette in luce il germinare e lo svilupparsi della vegetazione nel mondo dei morti. Una seconda è data dal particolareggiamento dell'immagine del fiume, sulla cui riva sorgono le *domus placidae*, citate nel testo di Heaney. Il v. 705 presenta una fattura che genera suggestioni traendo molto dalle risorse della lingua flessiva e dal patrimonio della lingua poetica: esso dunque pone un massimo di difficoltà al traduttore moderno.

L'iperbato che costituisce l'*ordo verborum* in modo diverso dalla sequenza logica possibile (cioè: *Lethaeumque amnem qui prae domos placidas nataat*) produce la singolare evidenza della funzione del fiume, che fa dimenticare (*Lethaeum* separato al massimo da *amnem*, che chiude il verso incorniciandolo), quindi di un'idea di 'davanti' (*domos placidas* prima di *prae-nataat*; *qui* prima di *amnem*); infine il combinarsi suggestivo di *placidus* e *praenataat*, attraverso l'allitterazione (suggeriti insieme quiete e perpetuo movimento), con *placidus* al centro del verso, incorniciato dalle due cesure, e *praenataat*, neoformazione arcaizzante¹⁴⁴, che conferma un senso abilitato da Ennio (*ann. fr. 602 Skutsch*) per l'iterativo *nato* (il fiume fa ciò che in esso abitualmente si fa).

Il *delectus* e l'*ordo verborum*, l'assetto ritmico e la melodia, la misurata dilatazione (un verso intero) nel terzo dei tre oggetti retti da *videt* (*nemus, virgulta, Lethaem [...] amnem*) producono una espressività singolare, che Heaney, nella traduzione integrale di *Eneide VI*, rinuncerà a riprodurre¹⁴⁵.

Tuttavia si tratta di un passaggio e di un verso che hanno magnetizzato il suo interesse. *Lethaeus amnis* è la singola – diciamo così – denominazione di luogo sul cui sfondo si sviluppa la movenza da *place-name poem* che, nel testo di Heaney, elenca i toponimi locali: essi scandiscono l'abituale itinerario del poeta verso il *Riverbank Field*, dove la realtà dei moscerini serali riscontra l'immagine delle api virgiliane, indaffarate in moltitudini alla luce del sole. «Il modo migliore di confrontarci con le grandi realtà è forse quello di cercare un loro riflesso

143 Lo spettacolo sotto gli occhi di Enea è illustrato attraverso la famosa immagine delle api, su cui cf. in part. Horsfall 2013, 476-478.

144 Horsfall 2013, 476.

145 Heaney 2016c, 38, vv. 945-948: «Meanwhile, at the far end of a valley, Aenas saw | A remote grove, bushy rustling thickets, | And the river Lethae somnolently flowing, | Lapping those peaceful haunt along its bank.» (corsivo mio).

nelle realtà più vicine a casa. Possiamo scoprire significati importanti per noi scrutando con attenzione nel profondo e limpido specchio dell'analogia¹⁴⁶. C'è ovunque, nei versi moderni, un abbassamento di tono, una de-epicizzazione, che si risolve però non nel semplice locale-quotidiano, ma in un locale-quotidiano che tende al mitico. L'innesto di estratti latini (*domos placidas*), così come già in "Bann Valley Eclogue", marca una lontananza incolumabile (suggerita dal semplice timbro delle parole citate), verso la quale il testo moderno è tuttavia orientato, come verso un luogo di ritorno. All'antico, 'tradotto' nell'attuale-vissuto, quest'ultimo ritorna per offrirsi a una più compiuta comprensione come esperienza umana e d'altra parte per guadagnare significato culturale: il metodo mitico ha il potere di iscrivere il locale e il contingente, il paesaggio familiare e le azioni che vi si svolgono nel grande flusso della cultura europea di cui Virgilio, per Heaney come per Eliot, è il 'classico', il vero centro.

Così la risposta a una ipotetica richiesta di tradurre («Ask me to translate») quell'originale latino che una versione 'ufficiale' restituisce («what Loeb gives [...]») e tiene in vita in un modo comunemente apprezzato, si dà anzitutto come risposta a una domanda più profonda, che vuole la 'traduzione' del lontano nel vicino (il Lethe nel Moyola), del letterario nel vivente, ma anche viceversa, se la corrispondenza è colta in modo 'felice', tra termini realmente congeneri, capaci di illuminarsi reciprocamente: solo in tal caso si motiva la metafora della confusione («I'll confound») come modello di questa fase del tradurre.

Si tratta in effetti di un preliminare stato di intensità, di una *ispirazione* a tradurre generatasi nella situazione mentale del metodo mitico¹⁴⁷; e il suo esito – se una traduzione alla fine sarà fatta – troverà posto in un corpus lirico originale, si tratti di una singola silloge (come nel caso di "The Golden Bough" e di "Virgil: Eclogue IX") o degli *opera omnia* del poeta.

In un certo qual modo questa preliminare, qui solo immaginata, 'con-fusione' del Lethe nel Moyola verifica la propria effettiva 'felicità' nei 12 componimenti di "Route 110", rispetto ai quali dunque "The Riverbank Field" – una lirica improntata alla scena delle anime sulla riva del fiume, rivolte verso il futuro – è proprio il prologo, cui "Route 110 XII" risponde come epilogo («a thank-offering for one | Whose long wait on shaded bank has ended»).

D'altra parte però questa poesia è anche l'annuncio dell'azione successiva, di quel tradurre che ha luogo dopo che è stata verificata la felice rispondenza – l'adeguatezza – del lontano al vicino e viceversa.

Ricordiamo che questo 'tradurre' si configura, nella terzina iniziale di "The Riverbank Field", come un ri-tradurre o un tradurre in alternativa a «what Loeb

146 Heaney 2007c, 186; e *supra*, n. 135.

147 Cf. *supra*, n. 74.

gives as | ‘In a retired vale [...] a sequestered grove’». La poesia in effetti non è semplice da comprendere se il lettore non ha sotto gli occhi o quantomeno in mente la pagina Loeb. La traduzione di H. Rushton Fairclough, del 1916, rivista nel 1935, è in prosa. L’escerto che li traduce i vv. 703b-704a di Virgilio e che poi forma il v. 2 di Heaney è un pentametro, come gli altri versi che compongono la lirica.

Qui c’è traduzione riportata, sottinteso il testo latino.

I vv. 3-8a, che formano il primo movimento della risposta alla domanda virtuale («Ask me»), ripropongono la traduzione Loeb, questa volta facendola seguire alla citazione del testo latino, il quale è stampato in corsivo e chiamato in causa per marcare l’unico vero punto di contatto tra i due paesaggi, quello virgiliano e quello locale (vv. 6-8a): «Which way, by happy chance, will take me past | The *domos placidas*, ‘those peaceful homes’ | Of upper Broagh», con il *rejet* che pone in evidenza il toponimo (dall’ant. irl. *bruach*, di cui il titolo della poesia è la traduzione inglese)¹⁴⁸.

Il secondo movimento di pensiero, vv. 8b-16, presenta una più ampia, e decisiva, corrispondenza tra i due ambienti; le proprietà del paesaggio locale si fanno descrivere in termini che rivaleggiano, nel loro stile lirico moderno («the willow leaves | Elysian-silvered, the grass so fully fledged | And unimprinted»), con la qualità lirica dello stile virgiliano; al contempo però, una volta assunta dall’io lirico la padronanza *visiva* dei salici e del prato (nel senso trascendentale di *Seeing Things*), ecco che l’idea virgiliana si presenta come compresa dal di dentro, necessaria («it can’t not conjure thoughts | Of passing spirit-troops, *animae, quibus altera fato | Corpora debentur*»), così che questa comprensione basata sull’osservazione diretta del luogo e sulla personale lettura del testo latino diviene la giustificazione della traduzione Loeb: nella sequenza del testo di Heaney «‘spirits’» di Fairclough («‘spirits’, that is, | ‘To whom second bodies are owed by fate’) arriva dopo «passing *spirit-troops*», che è il modo heaneyano, impregnato di metodo mitico, di leggere Virgilio. Questa ‘secondarietà’ della traduzione Loeb, posposta alla *nuova* riscrittura di Virgilio, segnala un passo avanti nella appropriazione heaneyana del testo latino. L’ultimo verso di questa sezione è di nuovo un pentametro realizzato attraverso un estratto della prosa di Fairclough: esso marca il completarsi di un ciclo (v. 2 ~ v. 16), di là dal quale la poesia muove un ulteriore, e ultimo, passo avanti.

Esso è compiuto con una movenza aggiuntiva (v. 17a «And now to continue»), che ha un compito introduttivo e una connotazione metapoetica (17b-18 «as enjoined to often, | ‘In my own words’¹⁴⁹»). Le virgolette sono segnate per indicare, argutamente, una sintetica autocitazione. Il comando qui citato proviene infatti da

148 Heaney 1996, 31. Cf. anche Heaney 1996, 31: «Mossbawn [il luogo dell’infanzia di Heaney] confina con i villaggi di Broagh e Anahorish, villaggi che, nelle gole, sono musica gaetica dimenticata, *bruach* e *anach fhiór nisce*, la riva del fiume e il luogo dell’acqua limpida».

149 Corsivo mio.

voci di personaggi heaneyani, primo tra tutti il Joyce di “Station Island” (vd. *supra*). A questa frase virgolettata segue, virgolettata, la traduzione da Virgilio. Di nuovo il testo latino è sottinteso (cf. v. 2), ma ora la voce che ascoltiamo è quella dell’io lirico. In questa terza e ultima parte della poesia (vv. 17-24) non c’è più traccia né del testo latino né della traduzione Loeb – frammenti di prosa adattati al verso, come si è visto –, che è stata sostituita dalla fluida traduzione poetica di Heaney. L’associazione del Lete con il Moyola (e viceversa) si realizza qui finalmente come *con-fusione*: le tre voci distinte (di Virgilio, di Fairclough, dell’io) sono diventate una sola, che dice in modo nuovo ciò che si legge in Virgilio – nuovo non solo in rapporto alla traduzione Loeb, ma al testo stesso dell’*Eneide* (come per forza deve accadere) e in realtà anche a ciò che c’era prima nelle riscritture virgiliane di Heaney.

Questa differenza da sé è suggerita dalla struttura progressiva della poesia, la quale non semplicemente mette a tema il tradurre, ma ne rappresenta il processo, che parte da una disposizione creativa, suggerita già dall’esergo (e così appare subito l’atteggiamento di Heaney in rapporto alla traduzione Loeb, ma in realtà allo stesso tradurre) e approda appunto alla pura traduzione dei versi latini, dopo lo stacco marcato dalla frase «In my own words».

È importante comprendere compiutamente il significato di questa frase in questo punto della poesia; e perché la traduzione che occupa le due ultime terzine ne rappresenti il giusto finale.

Nel 2006 era nata agli Heaney una nipotina. Nel 2007 il poeta si era dedicato a comporre “Route 110”, il poemetto che – egli ricorderà successivamente – «plotted incidents from my own life against certain well known episodes in Book VI [...] a matter of a relatively simple ‘mythic method’»¹⁵⁰. Ciò che stavolta lo aveva ispirato, nell’ideazione del poemetto e nella congiunta selezione degli episodi autobiografici e virgiliani, era stata la possibilità di associare la nascita della bambina al tema platonico-virgiliano della rigenerazione delle anime¹⁵¹:

The focus this time [...] was not the meeting of the son with the father, but the vision of future Roman generations with which Books VI ends, specifically the moment on the bank of the River Lethe where we are shown the souls of those about to be reborn and return to life on earth¹⁵².

Gli è accaduto dunque qualcosa di simile all’esperienza di Enea, il cui sguardo, mentre tentava invano di abbracciare l’ombra del padre, era stato catturato dal felice spettacolo delle anime-api sulla riva del fiume¹⁵³.

150 Heaney 2016c, VIII; Travaglia 2019b.

151 Una situazione simile aveva propiziato la composizione di “Bann Valley Eclogue”: Heaney 2013, 76.

152 Heaney 2016c, VIII; anche Id. 2013, 22, 26-27.

153 Cf. *supra*, 385-386.

Le considerazioni autobiografiche qui riportate provengono dalle pagine prefatorie alla traduzione integrale di *Eneide* VI. Proseguendo il suo discorso, Heaney ricorda come egli si fosse accinto a questa ultima fatica in uno stato di euforia e ispirazione per aver completato la sequenza «in thanksgiving for that infant birth» e al contempo con l'intenzione di onorare la memoria di un altro suo padre spirituale, Father Michael McGlinchey, il suo insegnante di latino al St Columb's College, «who first turned my ear and temperament to Virgil»¹⁵⁴. Orecchio e temperamento: i punti di partenza della creazione poetica, come abbiamo visto. Aprendo la sua prefazione Heaney precisa che la sua traduzione non è né «a 'version'» né «a crib», (con ciò indicando i due estremi del *vertere* e dell'*exprimere*, del trasformare e del riprodurre), ma piuttosto «like classics homework»; e in conclusione aggiunge che McGlinchey ha fatto di lui «an inner literalist», che ancora fatica con le operazioni elementari della traduzione dal latino, in realtà aiutandosi spesso, e più che in gioventù, con una copia della Loeb o con il vecchio Penguin Classics. Tuttavia dai tempi del college anche qualcos'altro è cambiato. L'osservazione è preziosa:

Yet nowadays too that sixth form homunculus must contend with a different supervisor, a writer of verse who has things other than literal accuracy on his mind and his ear: rhythm and metre and lineation, the voice and its pacing, the need for a diction decorous enough for Virgil but not so antique as to sound out of tune with a more contemporary idiom – all the fleeting, fitful anxieties that afflict the literary translator¹⁵⁵.

Viene così tratteggiata una poetica della traduzione che, da un lato, con la sua ragionevolezza e il suo tradizionalismo, conferma l'indifferenza di Heaney per i contemporanei *translation studies* e il loro accento sulla traduzione come riscrittura, forma di intertestualità, prodotto d'autore; dall'altro mette in evidenza tuttavia come il nuovo *supervisor* della traduzione da Virgilio sia «a writer of verse», il quale verifica la riuscita del lavoro per mezzo della propria mente e del proprio orecchio, non di un manuale di grammatica.

Come abbiamo visto, tutta la carriera di Heaney è caratterizzata da un procedere per segmenti che si presentano come superamenti («pietre di guado») in una direzione certa, che si palesa e si conferma progressivamente¹⁵⁶. Per Heaney il senso di necessità di questo percorso è forte tanto quanto quello che egli avverte nello sviluppo di ogni poesia riuscita. All'origine del suo itinerario artistico ci sono l'ingresso al St Columb's College (il primo allontanamento da

154 Heaney 2016c, VII-IX, spec. VIII.

155 Heaney 2016c, IX.

156 Cf. *supra*, 346-351.

casa, il primo vero ampliamento di orizzonte), l'incontro con padre McGlinchey e dunque con Virgilio (Heaney ripensa se stesso come «the one who sighed for his favourite Virgil in that 1950s classroom»); alla fine di questo itinerario c'è, come penultimo passaggio, “Route 110”, il poemetto del metodo mitico; e come ultimo la traduzione integrale di *Eneide* VI, quel libro che negli anni del College non aveva potuto leggere, a favore del IX, ma a proposito del quale McGlinchey sospirava: «Och boys, I wish it were Book VI».

La fatalità di questo percorso, in cui Virgilio insegna a Heaney a ‘vedere le cose’, come la Sibilla e Anchise a Enea, come Virgilio stesso a Dante, è illuminata – come si è visto – in “Album II”, nel quadro che ritrae il congedo dai suoi genitori del piccolo Heaney, che ha ormai varcato la soglia del St Columb’s: *in nuce* tutto è presente nell’insegna del College¹⁵⁷.

In “The Riverbank Field” incontriamo una poesia sulla traduzione, che fa da prologo ai 12 quadri di “Route 110” e che nella sua terza e ultima parte, ben staccata dalle precedenti, dà un saggio di traduzione ‘con la voce sua propria’.

Viene così annunciato qualcosa di interno ai confini della raccolta e qualcosa che si trova di là da questo limite, come ultimo atteso segmento di un ampio percorso.

La riva del fiume, luogo liminare per eccellenza, è il contesto-simbolo dell’esperienza di vita di Heaney e uno degli scenari prediletti della sua poesia¹⁵⁸. Esso ritorna nella penultima e ultima poesia di “Route 110”.

Voglio concludere questa sezione su Heaney traduttore con un rilievo su “Route 110 XI”. Sulla riva del Moyola, di sera, a pesca, in attesa, lui e il padre. Balugina qualcosa a pelo d’acqua, forse si è trattato della testa di una lontra: non c’è dubbio sul barlume, ma si insinua un altro dubbio:

Or doubting the solid ground
Of the riverbanck field, twilit and a-hover
With midge-drifts, as if we had commingled

Among shades and shadows stirring on the brink
And stood there waiting, watching,
Needy and ever needier for translation.

Il passaggio alla poesia successiva è mediato da una congiunzione che produce in realtà uno stacco: «And now the age of births». Viene onorata dal poeta, con un mazzo di steli e spighe argentate, «one | Whose long wait on the shaded bank has ended».

157 Cf. *supra*, 375.

158 Cf. Rankin Russell 2016, 294 (*Index*, s.v. «liminality»).

In “Route 110 XI”, *the riverbank field*, i nugoli di moscerini a sera, l’attesa rimandano alla poesia adottata come preludio di “Route 110”; e naturalmente anche l’ultima parola, *translation*.

Essa provoca il lettore a interrogarsi sui sensi che il termine assume nella prospettiva di Heaney. Dobbiamo collegare la nostra ipotesi al tema particolare di questo studio, e dunque limitarne la portata.

Possiamo credo concludere quanto segue:

a) l’attività critica di Heaney si concentra su testi che hanno una forte inerzia al suo lavoro creativo, o per l’influsso che hanno avuto sulla sua formazione o per una congenialità con i suoi interessi e le sue esperienze o perché esemplari rispetto al suo concetto della poesia: perciò, come si è visto, le analisi di Heaney consistono anzitutto in una valorizzazione di queste affinità e si estrinsecano nel ripercorrere il processo creativo, nel porsi i problemi affrontati dall’autore o dall’autrice e nell’illuminarne le soluzioni. Perciò tradurre deve essere stato per lui un modo particolarmente sistematico di svolgere questa azione del ‘riscrivere’ il testo altrui sottoposto a scrutinio; e d’altra parte tradurre è sempre anche un modo di mettere sotto pressione la lingua di arrivo, di esplorarne le possibilità, di articolare la coscienza e affinare l’orecchio mentre si affrontano i problemi dell’equivalenza, della compatibilità, della differenza, che continuamente comportano decisioni;

b) nel caso di un testo lontano nel tempo, che esprime una cultura remota ed è scritto in una lingua morta, ma da un autore classico – cioè canonico – come Virgilio, tali decisioni riguardano l’opportunità di avvicinare culturalmente, linguisticamente e stilisticamente il testo tradotto al suo lettore contemporaneo («a diction decorous enough for Virgil but not so antique as to sound out of tune with a more contemporary idiom»)¹⁵⁹, ma nella presupposizione che il testo che si è scelto di tradurre abbia una sua inesauribile attualità, illuminata dal metodo mitico e documentata dalla tradizione: quest’ultima è alimentata da nuove letture che ‘fanno crescere’ il testo, accendendone significati sempre nuovi, in modo continuo o frammentario, come nel caso di *The Waste Land*, che è anche il testo-maestro per le applicazioni possibili di questa visione. Può essere interessante comparare quanto qui osservato con la chiara affermazione di un autore tradotto: «[A]vvertivo come, al contatto con l’altra lingua, il testo esibisse potenzialità interpretative che erano rimaste ignote a me stesso, e come talora la traduzione potesse migliorarlo (dico “migliorare” proprio rispetto all’*intenzione* che il testo veniva improvvisamente manifestando, indipendentemente dalla mia intenzione originaria di autore empirico)»¹⁶⁰.

159 Heaney 2016c, IX.

160 Eco 2003, 15.

c) c'è una situazione di convergenza tra il metodo mitico e l'atteggiamento dello scrittore-traduttore che Heaney chiama *Raid approach*. Lo scrittore, nel rivolgersi a un altro testo ha una motivazione più o meno 'predatoria' («I would like that, it sounds right, I need that»)¹⁶¹: sia il *Raid* che il *Settlement approach* hanno questa motivazione. Nel primo caso è chiaro che la mera traduzione non è lo scopo del *raid*. Heaney traduce il Canto XXXIII dell'*Inferno* indotto a questo dalla somiglianza che vedeva nel rapporto tra il Conte Ugolino e l'Arcivescovo Ruggeri con la situazione dell'Ulster nei tardi anni '70 («violence and intimacy»), ai tempi della *Dirty protest* dei carcerati nordirlandesi a Long Kesh¹⁶². «I [...] raided Dante». Il suo lavoro è una «Lowell-esque translation»¹⁶³; Heaney non conosceva l'italiano, dice di aver introdotto di suo alcune immagini, di aver ispessito la testura del dettato italiano in qualche punto; e ammette che questo è stato il suo *modus operandi* anche con “The Golden Bough” in apertura di *Seeing Things*¹⁶⁴. Tuttavia una formazione in latino l'aveva ricevuta; e il suo colloquio con il testo di Virgilio, con le *Ecloghe* e soprattutto con *Eneide* VI, era divenuta nel tempo un'esperienza di immersione, del tipo *settlement* dunque («you stay with it, and you change it and it changes you a little bit»)¹⁶⁵;

d) la scelta 'predatoria' di Heaney, in realtà, non è motivata semplicemente da affinità situazionali, ma anche da un dato qualitativo, essendo i testi di Dante e del suo 'autore' Virgilio esempi supremi di *redress of poetry*, di adeguatezza compensatoria della poesia al mondo 'sopportato'¹⁶⁶. Va dunque registrato che anche la traduzione può configurarsi come una applicazione del metodo mitico, se è un effetto del *Raid approach* dello scrittore-traduttore; e che d'altra parte il *Settlement approach* raffina quella osmosi tra poetiche (del tradotto e del traduttore), che «la mente e l'orecchio» rendono possibile applicandosi anzitutto al terreno solido della lingua. Bisogna sempre tener presente che le traduzioni di Heaney, virgiliane e non, sono destinate all'inserimento in un corpus poetico: è questo che le motiva e che ne integra il significato: lo si è visto per “Virgil: Eclogue IX”, che dà un contesto alle altre due ecloghe in *Electric Light*; per “The Golden Bough”, sulla soglia di *Seeing Things* e in dialogo con “Crossing”, la traduzione da *If*. III; e per la traduzione integrale di *Eneide* VI, che illumina retrospettivamente non solo tutto il lavoro virgiliano di Heaney, ma tutta la sua carriera poetica, mostrando in una chiave teleologica, e su ampia scala, quanto anticipato in breve spazio, nella autorappresentazione del poeta-traduttore, in “The Riverbank Field”, una poesia insieme sintetica e di annuncio;

161 Heaney 2000, 1.

162 Heaney 2000, 1-2.

163 Cf. *supra*, 376-377.

164 Cf. *supra*, 376.

165 Cf. *supra*, 376.

166 Cf. *supra*, 350-351.

e) nell'explicit di "Route 110 XI" Heaney ci invita a pensare il concetto notato da *translation* come un nesso di 'attraversamento e mutamento di condizione'. In questo modo l'idea di 'traduzione' entra nel campo nozionale che offre tutti i contenuti all'idea heaneyana del ποιεῖν quale atto creativo autoconsapevole. La poesia è il prodotto di successive 'traduzioni', cioè trasformazioni in continuità, senza salti, di un elemento di partenza, che si è presentato sotto forma di 'cadenza', 'senso', 'parola-base', 'immagine iniziale'¹⁶⁷ e in tre mosse in tutto diviene *testo*¹⁶⁸. La seconda di queste mosse è quella che viene più nitidamente pensata come una *trasformazione* da un ordine di realtà a un altro; la poesia di Elizabeth Bishop ne offre il modello¹⁶⁹. Ma esiste anche la trasformazione del testo in un altro testo, di cui l'imitazione, la traduzione (congiunte nelle "Imitazioni" di Lowell, il modello del *Raid approach*) e i prodotti più specifici del metodo mitico sono i tipi più familiari al lettore contemporaneo. La 'traduzione' intesa in un senso ampliato, come trasformazione di un testo in altri testi, è il principio-base della tradizione letteraria europea, cui Heaney guarda con crescente interesse e fiducia nell'ultima parte della sua vita, assegnando a Virgilio, come aveva fatto Eliot, il ruolo più rappresentativo¹⁷⁰. In questo processo i testi che hanno forza archetipica e valore artistico passano 'da una riva all'altra' – cioè da un'epoca a un'altra, da una cultura all'altra – rigenerandosi a condizione di dimenticarsi¹⁷¹. Rivivono, cioè, se ciò che in essi è più storico – cioè più estraneo alla cultura e alla sensibilità del presente – non pregiudica l'accesso al *gist*, all'essenza¹⁷²:

Virgil

Here are my words you'll have to find a place for:

Carmen, ordo, nascitur, saeculum, gens.

Their gist in your tongue and province should be clear

Even at this stage. Poetry, order, the times,

167 Cf. *supra*, 355-359, 362.

168 Cf. Heaney 2002d, 1-2, che si basa su un dogma di Wordsworth, secondo cui la formazione di una poesia passa per tre fasi: 1) l'esperienza vissuta; 2) il bisogno di espressione, che si manifesta quando già «the process of searching for equivalence is under way»; 3) la scrittura effettiva, che è la fase più semplice del processo, poiché quando c'è «verbal purchase on the emotion» (Wordsworth) o «the dark embryo» (Eliot) o ispirazione, come si dice tradizionalmente, «the poem has established its biological right to life and will be seeking compulsively to flesh itself out in words».

169 Cf. *supra*, 358; e Heaney 2003a, 334: «Non c'è nulla di spettacolare nella scrittura di Bishop, anche se in essa c'è sempre qualcosa di trasformativo. Si ha il senso che è stata resa giustizia ai fatti della situazione mentre contemporaneamente la situazione è reimmaginata in termini poetici».

170 Eliot 1993b, 492: «Virgilio si conquista la centralità del classico supremo; è lui il centro della civiltà europea».

171 Su questo affascinante tema, così importante per chi si occupa di ricezione dell'antico, cf. in part. Weinrich 2016.

172 Riporto qui di seguito la seconda stanza di "Bann Valley Eclogue" (seconda redazione, 2001): Heaney 2013, 50-53, 59-67 (il commento di G. Bernardi Perini); cf. anche Impens 2017.

The nation, wrong and renewal, then an infant birth
And a flooding away of all the old miasma.

4. VIRGIL: ECLOGUE IX

apologia pro vita mea

Come osserva Florence Impens, *The Cure at Troy*, una traduzione del *Filottete* di Sofocle, è il testo che esemplifica al meglio il modo in cui Heaney ha reimpiegato la letteratura classica avendo in mente un pubblico nordirlandese¹⁷³. Siamo ancora nell'ambito di un uso del testo classico in una prospettiva almeno tendenzialmente postcoloniale. Questi confini sono definitivamente superati quando eventi di risonanza ecumenica invitano il poeta ormai da tempo laureato a scelte come la traduzione dell'*Ode* I 34 di Orazio subito dopo l'11 settembre 2001¹⁷⁴. L'ampliamento di orizzonte che ha luogo durante gli anni '90 si constata anche sotto un altro profilo. *The Midnight Verdict* (1993) è un trittico costituito da due traduzioni da Ovidio (estratti di *met.* X e I) che incorniciano una traduzione selettiva del poema *The Midnight's Court* del poeta settecentesco irlandese Brian Merriman: questo composito testo heaneyano ottiene il risultato di riconfigurare un poema di interesse nazionale, ambientato in uno scenario squisitamente irlandese, come un episodio della letteratura europea¹⁷⁵. L'associazione con i testi classici dedicati alla vicenda di Orfeo invita il lettore a leggere Merriman «within the acoustic of the classical myth»¹⁷⁶; e poiché il testo che Heaney sceglie per 'dare un contesto' al *Cuir* è il racconto di Ovidio, in cui molto spazio è dato al modo in cui il bardo muore (dilaniato dalle donne che ignora)¹⁷⁷, è proprio questo l'elemento del mito

in rapporto al quale *Cuir*... può udirsi in modo inedito... le presunte debolezze della chiusa appaiono in una nuova prospettiva, e la mia tesi che l'opera meriti di essere letta nel contesto della letteratura mondiale ne esce avvalorata. Naturalmente il poema rimane ciò che ogni opera vitale deve essere: una risposta a condizioni locali;

173 Impens 2018, 53-56.

174 "Anything Can Happen: After Horace, *Odes*, 1, 34". Il poeta ha spesso commentato questo suo lavoro: cf. in part. Heaney 2004.

175 Heaney 1993 e 2003a, 200-206; Zirzotti 2014, 152-157, Impens 2018, 67-70. Su «archetypal pattern» e «field of force», cf. in part. Dennison 2015, 57-69; anche *infra*, 395, 421. Come un fatto storico o un documento trapassa in archetipo: Heaney 1996, 55-56.

176 Heaney 1993, 11.

177 Nel finale del *Cuir* la regina delle fate Aoibheall incitava le donne presenti ad aggredire e fare a pezzi il poeta, in quanto tipico maschio colpevole di negligenza verso l'altro sesso: ciò ne provocava il risveglio, il processo non era stato che un sogno.

ma diviene anche qualcosa di più. La sua potenza si accresce se la poniamo nel campo di forza di un archetipo¹⁷⁸.

Ciò, come dice Heaney stesso, pone «Orfeo in Irlanda», con la conseguenza che la geografia e il paesaggio locali hanno la possibilità di essere incorporati nella topografia della poesia ‘classica’. E quando assiste alla messa in scena del poema di Merriman nel Clare, dove si svolge la prima scena del *Cuir*, prende atto insieme con un pubblico straordinariamente partecipe del fatto che in quella celebrazione «interamente convincente e contemporanea, Orfeo era stato ri-membrato [«remembered»] in Irlanda».

Questa integrazione della topografia classica nel contesto locale – con la reciprocità che ciò comporta – si ripete e si perfeziona nelle due ecloghe originali di *Electric Light*. Heaney pubblica questa raccolta nel 2001. Si tratta del primo libro composto dopo il riconoscimento del Nobel Prize nel 1995, (solo alcuni dei “Sonnets from Hellas” erano stati già scritti). Si nota in esso un ampliamento delle forme e dei materiali attinti da diverse tradizioni letterarie, e in particolare dalla poesia classica¹⁷⁹. Un *place-name poem*, “At Toombridge”, introduce la raccolta giustapponendo a un’immagine amena il ricordo di un *checkpoint* militare ben noto agli abitanti della zona di Toom e di una famosa rivolta finita in repressione¹⁸⁰: «*Electric Light* was a book of denied consolation»¹⁸¹. A questa intonazione complessiva del libro concorrono le tre ecloghe inserite nella prima metà della raccolta (“Bann Valley Eclogue”, n. 5, “Virgil: Eclogue IX”, n. 15, “Glanmore Eclogue”, n. 16), le quali riflettono un modo virgiliano di interpretare il genere: «This pattern of subverted pastoral – of the positive denied or questioned – is everywhere... The eclogue is set up to be shot down, a possibility which, as Heaney himself has repeatedly made clear, is native to the pastoral form»¹⁸².

Come ricorda lo stesso Heaney, il viaggio in Grecia del 1995 non solo precedette ma anche propiziò la scrittura delle tre ‘ecloghe’, che nel libro si leggono però dopo la serie dei “Sonnets from Hellas” (n. 17)¹⁸³. In particolare al primo sonetto, “Into Arcadia”, si può riconoscere un certo ruolo preparatorio¹⁸⁴: esso racconta di un incontro, avvenuto nell’area di un distributore di benzina, con

178 Heaney 2003a, 205.

179 Cf. il saggio introduttivo di Boitani in Heaney 2016a, LXXVII-LXXXII.

180 Zirzotti 2014, 113.

181 O’Donoghue 2009, 118.

182 O’Donoghue 2009, 117.

183 Cf. Heaney 2013, che alle pp. 69-82 riporta l’intervista al poeta di Rui Carvalho Homem, pubblicata su «The European English Messenger»: in questo testo, molto utile per conoscere la genesi e il farsi di *Electric Light*, Heaney afferma di aver seguito il consiglio dell’amico Dennis O’Driscoll nell’ordinare i componimenti della raccolta.

184 Fernandelli 2019, 240-251.

un «capraio in carne ed ossa», che aveva riportato la mente del poeta moderno al testo delle *Talisie* di Teocrito e mosso la sua ispirazione¹⁸⁵. Nell'ultimo verso Heaney usa per la prima volta la parola *eclogue* (“[the goatherd] subsisting beyond eclogue and translation”). Questo incontro è stato per lui un'esperienza *sui generis*, unica. Il metodo mitico prevedeva «il continuo parallelo fra contemporaneità e antichità» e nella poesia di Heaney, come abbiamo visto, sono frequenti i casi in cui figure o situazioni del presente e del passato coesistono nello spazio dell'immaginazione; ma in questo caso passato remoto e vivo presente, ecloga e realtà («c'era una perfetta continuità...») coesistono fisicamente, sotto i suoi occhi. Sotto i suoi occhi la figura che «sussiste» non si presenta semplicemente come la permanente realtà che la poesia bucolica un tempo trasfigurerà e che non ha certo mai cambiato, bensì come qualcosa che insieme appare come *reale* e come *immutato*, e ciò proprio a causa della sua collocazione in Grecia, in Arcadia, dove questo incontro occorre tanto impreveduto (per il turista) quanto atteso (dal poeta). Non per il turista ma per il lettore di Teocrito – e futuro poeta di ‘ecloghe’ –, il capraio arcade è «un capraio in carne ed ossa». Questo aumento di realtà si deve appunto alla percezione poetica, cioè a una percezione che, come da *Seeing Things* in poi, è già anche visione. L'improvviso presentarsi del capraio arcade *in another pattern*, come figura senza tempo e nel tempo insieme ha motivato il poeta a ritrarlo, a scattargli quella «istantanea di un momento di coscienza» («snapshot of a moment of consciousness») in cui consiste la poesia lirica¹⁸⁶.

Anche il terzo sonetto, “Pylos”, è interessante per i fini di questo studio. È mattina presto «a Pilo sabbiosa»: «I woke to the world there like Telemachos | Young again», illuminato da un riverbero sul soffitto che fu «like a warning | From myself to be more myself». Torna alla mente, ancora una volta, l' ammonizione che il fantasma di Joyce aveva rivolto all'io lirico nella dodicesima parte di *Station Island* (1984): «You've listened long enough. Now strike your notes». Nella seconda metà del sonetto vengono rievocati Robert Fitzgerald, maestro di letture omeriche a Harvard («Harvard Nestor»), e l'interesse di questo amico e poeta per l'episodio della gara con l'arco (*Od.* XVII 572-579), inteso come il simbolo di un modo di fare poesia¹⁸⁷. C'è dunque, in questo sonetto, un accenno di metodo mitico: un rinnovamento («I woke... Young again») si annuncia attraverso l'evocazione dell'*Odissea* («sandy Pylos», «like Telemachus»¹⁸⁸, «Harvard Nestor») e avrà luogo

185 Cf. Heaney 2013, 75: [Heaney] «c'era una continuità completa fra questa persona del secolo ventesimo e la figura letteraria che si trova in Teocrito. Perciò ho subito avuto il senso, “Ok, puoi far qualcosa!”».

186 Heaney 2012, 26.

187 Mirare al centro invisibile delle cose: Zirzotti 2014, 53-55.

188 Va ricordato, tra l'altro, che nel primo capitolo dello *Ulysses*, Telemaco è il ‘parallelo’ odisiaco di Stephen Dedalus, cioè di James Joyce.

nei termini di un acquisto di autonomia propiziato dall'ascolto di un maestro, come una decina di anni prima.

Un terzo maestro, in questa raccolta, è Virgilio. Le tre ecloghe heaneyane hanno in comune la struttura dialogica¹⁸⁹. In quella composta per prima, “Bann Valley Eclogue”, comunicano un personaggio chiamato Poet e il suo *hedge-schoolmaster*, l'autore dell'ecloga messianica¹⁹⁰. Questo dialogo a distanza («ci parliamo attraverso due millenni») è reso possibile dalle affinità di estrazione sociale, formazione, esperienza della storia che collega Virgilio e Heaney¹⁹¹. In epigrafe dell'ecloga moderna si trova l'incipit dell'*ecl.* 4: *Sicelides Musae paulo maiora canamus*; il primo verso suona: «Bann Valley Muses, gives us a song worth singing»; l'inizio della prima battuta del personaggio Virgil è: «Here are my words you'll have to find a place for: | *Carmen, ordo, nascitur, saeculum, gens*»¹⁹². L'epigrafe ha da un lato l'effetto di preparare il lettore all'incontro con un testo risonante di echi antichi, dall'altro fissa un punto di riferimento alto rispetto al quale il testo moderno definisce subito la propria levatura: si innalza rispetto a un certo standard, in conformità con l'incipit virgiliano, restando però al di sotto del suo modello antico (*Sicelides Musae* > *Bann Valley Muses*), il quale offre le parole chiave da adottare e di cui trovare l'equivalente, se si vuole che lo scopo (*paulo maiora*, «a song worth singing») sia infine raggiunto. Giustamente si è messo in evidenza come questa ecloga crei le premesse per il procedimento seguito da Heaney in “The Riverbank Field”. Ma va considerato anche un altro aspetto: Heaney crea una poesia dialogica da una monologica; il dialogo si svolge nel quadro di un rapporto maggiore-minore, maestro-allievo; il maestro offre le parole alle quali l'allievo, sotto la guida delle muse locali, deve trovare un posto; così la ‘traduzione’ del passato nel presente, del testo antico nel nuovo, si presenta sotto la forma di una ‘appropriazione’, la quale ha luogo però nei termini del ricevere una eredità; e anche la volontà di trasmetterla e lo scegliere un erede – cioè la coscienza e la responsabilità della tradizione – sono parte del magistero virgiliano, cioè di un legato da tramandare ulteriormente. Niente di aggressivo, in questo caso, nel ricevere-trasformare che correntemente prende il nome di ‘appropriazione’.

189 La bibliografia rilevante su Heaney e Virgilio bucolico è raccolta e ben discussa da Zirzotti 2014, 117-131, pur con qualche lacuna: Becker 1999, Nassi 2003, 15-27, Tyler 2005, 31-73, Twiddy 2006, Harrison 2011, 122-126, e soprattutto Bernardi Perini 2012a e 2012b, cui vanno aggiunti ora anche Fo 2015, il commento a “Glanmore Eclogue” di Luca Guerner in Heaney 2016a, 1098-1100, Heiny 2018, Impens 2018, Fernandelli 2019.

190 *Hedge-master* («maestro della siepe») si chiamava il maestro che teneva scuola in modo clandestino, apparentemente all'aperto (in realtà soprattutto *indoors*), per i figli delle comunità cattoliche irlandesi nel XVIII secolo: per il riferimento dell'espressione a Virgilio cf. in particolare Bernardi Perini 2012b; e il secondo dei “Glanmore Sonnets” in Heaney 2016a, 222-223, v. 10.

191 Heaney 2007c, 195. Su queste corrispondenze cf. in particolare Bernardi Perini 2012a; e *supra*, 377-378.

192 Cf. *supra*, 394.

Di nuovo un personaggio chiamato Poet dialoga con un altro individuato da un nome proprio, Myles, in "Glanmore Eclogue", il testo composto per secondo nella serie 'virgiliana'. Questa poesia si basa manifestamente su *eccl.* 1, riletta però alla luce dell'altra ecloga mantovana, di cui acquisisce alcuni toni e motivi¹⁹³. Il lettore giunge a "Glanmore Eclogue" subito dopo aver letto "Virgil: Eclogue IX". Glanmore rappresenta insieme un luogo di ritorno e di esilio. Heaney qui ritorna alla vita di campagna, cioè a un ambiente che lo riporta all'atmosfera dell'infanzia trascorsa nella fattoria di Mossbawn; ma, come già si è visto, lo fa lasciando la terra di origine, l'Ulster, dove imperversano i *Troubles*. Il luogo è propizio. Una accademica canadese, studiosa di cultura anglo-irlandese, Ann Saddlemeyer, affitta agli Heaney un cottage che era appartenuto alla famiglia di John Millington Synge (vi abitava il custode della loro tenuta), poeta, musicista, drammaturgo, studioso di tradizioni locali e del gaelico irlandese, con cui erano stati in rapporto di amicizia e cooperazione due illustri attivisti della causa irlandese come William Butler Yeats e la sua protettrice, Lady Augusta Gregory. La serie dei "Glanmore Sonnets" in *Field Work* (1979) è un primo passo nella direzione dell'ecloga¹⁹⁴. "Glanmore Eclogue" completa questo percorso presentando inizialmente una battuta del personaggio Myles (= Melibeo) che si rivolge a Poet (= Titiro) nominando l'alloro che ha preso il posto della *fagus* virgiliana («A house and ground. And your own *bay tree* as well»), una pianta che rende ameno quel luogo realmente e *fatalmente*, visto che l'autore dei versi è ora un *poeta laureatus*.

Dopo il viaggio in Grecia del 1995, e dopo aver composto buona parte dei sonetti 'greco', Heaney lesse la traduzione delle *Bucoliche* pubblicata dal poeta americano David Ferry, di cui si è già parlato. Aveva studiato il libro virgiliano a scuola, ma questa traduzione propiziò un nuovo incontro, generando in lui innanzitutto «una specie di semplice piacere di lettore». Occasioni particolari stimolarono poi la composizione di "Bann Valley Eclogue" e di "Glanmore Eclogue"; la traduzione di *eccl.* 9 fu realizzata per ultima per dare a queste composizioni originali, come si è già visto, «un po' di contesto»¹⁹⁵.

Le *eccl.* 1, 4 e 9 hanno in comune, nella prospettiva di Heaney, il rapporto con la guerra civile¹⁹⁶. La 9 si riconosce sullo sfondo di "Glanmore Eclogue" per alcuni motivi particolari che la poesia moderna riprende e trasforma; la traduzione che ne dà Heaney, "Virgil: Eclogue IX", si presta a 'offrire un contesto' proprio in quanto traduzione, in quanto cioè collega, all'interno della raccolta, la pastorale moderna alla sua profonda tradizione; d'altra parte la terza ecloga di *Electric Light*

193 Tyler 68-73, Bernardi Perini 2012a, 60, Fernandelli 2019, 240-251.

194 La serie fu però composta tra il maggio e il giugno 1972, subito dopo il trasferimento da Belfast; cf. anche *infra*, 400 e Rankin Russell 2016, 101-103.

195 Heaney 2013, 76.

196 Heaney 2013, 24-25.

è semplicemente una traduzione per l'esemplarità che Heaney riconosce a *eccl.* 9 rispetto al suo concetto di ciò che la poesia fa ed è: si potrebbe dire che tutta la sua opera è in dialogo con la 'regina delle ecloghe' virgiliane¹⁹⁷.

In un discorso del 2011 egli stesso afferma, ricordando la genesi della propria poesia pastorale, che

in particolare nell'ecloga IX, Virgilio incarna nella figura di Menalca [...] la domanda che turba tutti i poeti: a che serve cantare, a che serve il canto in tempi di violenza? [...] Virgilio risponde che la bellezza si oppone e continua ad agire riaffermando la sua fiducia nel canto e nei cantori come Menalca, o anche Teocrito¹⁹⁸.

Prima di concentrare l'attenzione sul modo come Heaney traduce il testo virgiliano converrà ricordare alcuni aspetti, contestuali e testuali, della seconda ecloga mantovana, che possono tornare utili nel lavoro di analisi.

a) La lettura lineare del libro bucolico virgiliano mostra, a partire da *eccl.* 6, in modo sempre più chiaro, che ogni componimento della seconda metà è in dialogo con il suo simmetrico della prima. Quando il lettore raggiunge l'*eccl.* 9, dunque, la corrispondenza con la prima ecloga mantovana è attesa. Così prende risalto e significato, nella 9, ogni tratto che marca una differenza rispetto al carne di apertura del libro. Il faggio che Virgilio vuole pianta-emblema delle sue *silvae*, e del benessere bucolico, si ripresenta come emblema del paesaggio degradato nella prima battuta di Licida, preparatoria a quella cruciale – per Heaney – di Meri: Licida sapeva, ingannandosi, che l'ampia area di proprietà di Menalca, dal punto in cui i colli incominciano a digradare *usque ad aquam et veteres, iam fracta cacumina*, fagos (v. 9) era stata preservata dalle espropriazioni grazie ai suoi *carmina*¹⁹⁹. Al che Meri risponde (vv. 10-12):

Audieras et fama fiunt; sed carmina tantum
nostra valent, Lycida, tela inter Martia quantum
Chaonias dicunt aquila veniente columbas.

Una cornacchia, parlandogli da un leccio cavo alla sua sinistra, lo aveva ammonito a troncare ogni lite, così salvando Menalca e lui (vv. 14s.). Il motivo dell'avvertimento compariva già in *eccl.* 1, ma Melibeeo non aveva tenuto conto delle querce (paradossalmente) colpite dal fulmine (vv. 16s.). Le colombe, le querce, l'albero cavo sono particolari magnetici per l'attenzione di Heaney.

197 Cf. *supra*, 350.

198 Heaney 2013, 25; cf. anche Heaney 2009a, 67.

199 Cf. 2,3 *densas, umbrosa cacumina, fagos*; proprio vicino ai *veteres fagi* di *eccl.* 3,12 il giovane Menalca aveva fatto il suo dispetto a Dameta.

b) I carmi del libro bucolico possono essere letti in modo contestualizzato, ma anche isolatamente, in piena conformità con ciò che la parola ‘ecloga’ significa. L’effetto è naturalmente diverso. La seconda ecloga mantovana, come abbiamo visto, ‘ritorna’ alla prima, ma è anche anticipata, sotto vari aspetti, dalla 5. In questo carme, che completa la prima pentade, diversivoca, è rappresentato il convenire di due pastori in un medesimo luogo (v. 1 *convenimus ambo*) e quindi il dialogo (come in ogni componimento dispari del libro) di un pastore giovane, Mopso, e di uno più anziano, Menalca, che pronuncia la prima battuta. Salvo per quest’ultimo particolare, la situazione è simmetrica a quella della 9, dove Menalca è il poeta assente mentre qui egli è – per così dire – il più presente. Assente nella 5 è invece Dafni, morto da poco e, forse ancor più di Menalca nella 9, centrale nell’interesse dei dialoganti. Dafni è una figura che ha tratti comuni con il *puer* della 4, poiché sperimenta l’ingresso in Olimpo e dall’alto vede nuvole e stelle, mentre tutto il mondo naturale è conciliato; egli è «il grande “maestro” bucolico» attraverso il quale Virgilio «esprime la misteriosa corrispondenza tra il canto e la natura, tra le forze generative degli dèi e l’ordine delle cose [e] disegna un modello divino che potrà essere ripetuto»²⁰⁰. Ma Dafni è anche stato, in vita, il maestro di Mopso. Dopo che questi ha intonato il suo compianto per Dafni, Menalca lo loda con una battuta che illustra l’equiparazione bucolica del canto e dei ristori della vita campestre (*Tale tuum carmen nobis, divine poeta, | quale sopor fessis in gramine* etc.), cui risponderà la lode rivolta da Mopso a Menalca, dopo il canto celebrativo del pastore più anziano (né il sibilo dell’austro, né il fragore dell’onda marina, né il suono dei fiumi che scorrono danno a Mopso altrettanto diletto). La compenetrazione di scrittura e lavoro campestre era stato un tema dei “Glanmore Sonnets”²⁰¹. I canti in onore di Dafni, entrambi di 25 versi, sono riprodotti, cioè non improvvisati, già noti. E il motivo del citare versi già composti compare alla fine in un modo notevole, quando Menalca, facendo omaggio a Mopso della sua cicuta, gli ricorda che su quello strumento ha composto *Formosum pastor Corydon ardebat Alexin* e *Cuium pecus, an Meliboei?*, cioè *ecl.* 2 e 3, che il lettore ha incontrato poco prima. Nell’*Ecloga* 9 ritornano i canti citati (di Menalca; di Meri); è adombrata l’identificazione di Menalca con Virgilio²⁰², inequivocabile nella 5 proprio grazie ai versi citati; nella 9, l’ultima pericope riportata è tratta da un canto rivolto a Dafni (vv. 46-50 *Daphni, quid antiquos signorum suspicis ortus? | ecce Dionaei processit Caesaris astrum* etc.): Virgilio incoraggia la lettura allegorica della 5 giustapponendo qui il nome del pastore e maestro bucolico (atteso in Olimpo) e quello di Cesare, il *divus Iulius* che, così come Dafni nel canto di Menalca (5,76-80), propizia l’abbondanza

200 Cucchiarelli 2012, 282.

201 E in realtà già affacciato in *Death of a Naturalist* (1966): cf. *supra*, n. 43.

202 Una certezza in Heaney 2013, 25.

di grano e uva. D'altra parte questi versi citati, e di incerta assegnazione alla voce di Licida o Meri, sono quelli da cui più dipende l'interpretazione dell'*Ecloga 9* in senso pessimistico o ottimistico, e con essa di tutto il libro (vd. *infra*). Alla luce della 5, che dà a Menalca lo spazio massimo portandolo all'identificazione con Virgilio, si ispessisce il significato di ciò che ha più importanza nella 9 – il casuale convenire e l'incamminarsi insieme dei pastori, il rapporto tra il poeta giovane e l'anziano, il ruolo dell'assente, il mosaico dei testi citati, il mancato scambio finale, il nesso della campagna con il canto e del fittizio con il reale.

c) La contestualizzazione di un'ecloga virgiliana ha luogo come riferimento al co-testo, cioè all'organismo del *liber*, e come riferimento al genere, all'interno del quale il corpus dei carmi teocritei è canonico. L'*Ecloga 5* inscena uno sviluppo della situazione del *Tirsi*, dove il bovaro cantava l'agonia di Dafni; ma quest'ecloga è anche una variazione dell'*Idillio 7*, l'altro carme fondativo della poesia bucolica antica, l'unica poesia teocritea in cui si può intravedere l'assimilazione del poeta a uno dei personaggi, quel giovane cittadino che dal capraio Licida riceve l'investitura poetica²⁰³. Della qualità raggiunta da Simichida come poeta bucolico sono documento le *Talisie* stesse, eccezionale racconto in prima persona di un'esperienza vissuta. Nelle *Talisie* ritornava il personaggio di Dafni, ma in una situazione diversa rispetto a quella rappresentata nel *Tirsi*. Le *Talisie* sono ben presenti sullo sfondo dell'*Ecloga 5*; ma costituisce palesemente il modello primario della 9, che da esso prende, rovesciandola, la situazione di partenza (incontro casuale, ma sulla strada della città; Licida nella parte di Simichida; collocazione serale dell'incontro, non meridiana; e in genere dominanza dell'idea di fine); l'*ecl. 9* prende spunto dalle *Talisie*, e dal rapporto che lega questo idillio al *Tirsi* sul piano poetologico, anche per quanto riguarda la disparità interna nella rappresentazione di Dafni (morente nell'*Id. 1*, innamorato nel 7; morto e assunto in Olimpo nell'*ecl. 5*, al lavoro nella 9). La coscienza di questo spessore letterario dell'ecloga virgiliana è cruciale nella disposizione di Heaney a ridar vita al genere: tale disposizione deve qualcosa all'incontro con il «capraio in carne ed ossa» nel cortile del benzinaio greco, cioè con il Licida di «Into Arcadia»; ma essa è determinata soprattutto da un'altra causa: agli occhi di Heaney le connotazioni teocritee della bucolica virgiliana documentano al meglio la vita della tradizione nell'«arte necessaria» (cioè necessaria al presente), e tanto più in quanto esse rappresentano l'effetto di una ampiezza di visione, del dialogo con la ricca esperienza del passato, e tra lingue e culture diverse. Ciò sarà manifestamente replicato nel costante riferimento a Virgilio, e addirittura nella poliglossia (inglese moderno e antico, irlandesismi, lessico latino) delle ecloghe moderne di *Electric Light*.

203 Fernandelli 2019, 228-231.

d) Come nell'*Eclogia* 5, anche nella 9 uno dei due pastori ha un nome teocriteo (Lycidas), l'altro no (Moeris). Ciò annuncia qualcosa di nuovo. Moeris è un nome vicino a Moira²⁰⁴. Non ha nulla a che fare con la figura superiore delle *Taliesin* (Lycidas). È un pastore anziano, rassegnato e risentito, è un cantore di alta reputazione, ma con vuoti di memoria e la voce debilitata, che si sottrae infine alla richiesta di scambiare canti per via rivoltagli da Licida. Questi è invece giovane (v. 66 *puer*), animoso, cosciente della propria acerbità come poeta, avido di ascoltare e cantare; condivide diversi tratti con il Simichida di Teocrito e ha il nome del suo interlocutore, a suggerire, almeno in qualche misura, una sintesi. Nel dialogo tra i due pastori virgiliani sono citati quattro frammenti di canti già noti, di cui uno (o due, secondo le interpretazioni) è riportato da Licida e tre (o due) da Meri; la sequenza delle citazioni alterna un estratto di stile più tenue, di vistosa derivazione teocritea, e uno di stile più elevato, con riferimento all'attualità storica. Non è del tutto chiaro di chi siano i canti citati: forse i primi due di Menalca e gli altri di Meri. Menalca è stato forse il padrone di Meri, ora sottoposto all'autorità di un nuovo proprietario del podere; insieme a Meri egli avrebbe rischiato la vita se la cornacchia non fosse intervenuta con il suo monito. Il pensiero di questo pericolo per poco scampato turba Licida (vv. 17-20):

heu tua nobis
 paene simul tecum solacia rapta, Menalca!
 quis caneret Nymphas? quis humum florentibus herbis
 spargeret aut viridi fontis induceret umbra?

Per Licida il canto è veramente capace di dare sollievo (*solacia*), particolarmente nei *mala tempora*; e questo grazie a ciò che esso *fa*, al suo *reale* potere creativo (cospargere il suolo di erbe in fiore, velare di ombra le fonti)²⁰⁵. Questo è anche il concetto della poesia che incontriamo in Heaney, come si è visto in più occasioni. Il seguito della battuta di Licida introduce la prima citazione (vv. 21-22 e 23-25). Se, come pensa Wendell Clausen, il v. 21 [Lycidas loq.] *vel quae sublegi tacitus tibi carmina nuper* descrive la percezione della voce di Meri che canta per via un canto di Menalca²⁰⁶, ci troviamo qui di fronte al

204 Cf. Cucchiarelli 2012, 444, *ad* 8,96.

205 Cf. *supra*, 364. Anche questo un motivo che legale ecloghe 9 e 5. (cf. in part. vv. 40, 51). A *eccl.* 6,46, Sileno, cantando, «consola [*solatur*] Pasifae dell'amore per il giovenco»; e più avanti (v. 62) «circonda le sorelle di Fetonte col musco di amara corteccia»: si tratta della «magia orfica del fare (*ποιεῖν*) poetico, che interviene direttamente sulla natura»: Cucchiarelli 2012, 356, *ad* 6,62-63, in una nota che merita di essere letta nel suo insieme.

206 Clausen 1994, 274. Concorro con questa lettura, ma i più intendono che Licida ha sentito cantare Menalca stesso.

più chiaro esempio del modo come un tesoro di canti sia prodotto e ricevuto e ritrasmesso nel mondo chiuso dei pastori. È poi interessante notare come questo frammento (vv. 23-25) e il terzo (vv. 39-43) siano traduzioni da Teocrito (*Id.* 3 e 11) incastonate nel corpo dell'ecloga e dimostrative del modo in cui la parola del modello è divenuta parola virgiliana. Nel secondo caso lo spessore letterario dei versi riportati è annunciato al lettore dalla voce di Meri: *neque est ignobile carmen* (v. 38). In generale il riportare canti di altri nel proprio ha offerto uno spunto a Heaney ("Glanmore Eclogue")²⁰⁷; ma forse anche, più in particolare, è stato per lui suggestivo il fatto che il canto citato fosse un testo tradotto e presentato in modo che la traduzione prendesse rilievo in quanto tale nel testo ospite ("Bann Valley Eclogue"; "Glanmore Eclogue")²⁰⁸.

e) Nell'*Ecloga 9* le descrizioni (podere di Menalca, vv. 7-9, paesaggio circostante la strada verso la città, vv. 57-62) e i riferimenti topografici (Cremona e Mantova, vv. 27-29, tomba di Bianore, v. 60) tratteggiano il mondo dei pastori in modo più realistico e meglio localizzato rispetto al resto della raccolta. Fin dall'antichità si è pensato che Virgilio abbia voluto fissare, in questa poesia, l'immagine dei suoi luoghi e di un modo di vivere, mentre tutto era sul punto di trasformarsi in altro (*fors omnia versat*). Ecco un altro motivo della preferenza per questo carme da parte di un poeta moderno che scrive:

The usual assumption, when we speak of writers and place, is that the writer stands in some directly expressive or interpretive relationship to the milieu. He or she becomes a voice of the spirit of the region. The writing is infused with the atmosphere, physical and emotional, of a certain landscape or seascape, and while the writer's immediate purpose may not have any direct bearing upon the regional or national background, the background is sensed as a distinctive element in the work²⁰⁹.

Si è presentato così un quadro dei motivi virgiliani che certamente hanno suscitato l'interesse di Heaney, lasciando tracce nella sua visione della poesia, nella sua capacità di ascolto e nella sua tecnica.

Vediamo ora più da vicino il suo *modus operandi* come traduttore dell'*Ecloga 9*. Ci sarà utile applicare al caso particolare questa affermazione di un noto traduttore: «Si legge veramente un testo solo quando lo si traduce, o si confronta il testo con una traduzione, o si paragonano versioni in lingue diverse»²¹⁰. È

207 Sull'inserito, in *Glanmore Eclogue*, dell'antica canzone d'estate – "The Cuckoo Song", la prima in *Middle English* –, cf. in particolare Tyler 2005, 68-73.

208 Il commento di Clausen (1994, 274-275), consultato da Heaney, riporta *ad* 23-25 la nota di Servio (*Theocriti sunt versus, verbum ad verbum translati*) e sottolinea la stretta derivazione dei vv. 39-43 da Th. 11.

209 Heaney 1989, 20-21.

210 Calvino 1963.

probabile che l'analisi di "Virgil: Eclogue IX" aiuti a raffinare la lettura del suo esemplare latino; viceversa il medesimo confronto porta a far conoscere meglio, nella traduzione artistica moderna, destinata a trovare posto in una raccolta di poesie originali, la poetica di colui che di tale raccolta è l'autore e l'editore. E ciò tanto più se il metodo illustrato dalla citazione si estende a comprendere il paragone con traduzioni nella medesima lingua, purché operato in modo accorto. Si è visto che Heaney stesso dichiarò di essere stato invitato alla rilettura delle *Bucoliche* dall'uscita di una nuova traduzione del libro, curata dal poeta americano David Ferry. Meg Tyler, la studiosa che più attentamente ha studiato la traduzione heaneyana dell'*Ecloga 9* e il suo rapporto con l'insieme della raccolta, vede nella scelta e nel *modus operandi* del poeta moderno una replica della tipica situazione bucolica «song replying to song replying to song (et cantare pares et respondere parati)»²¹¹. Nel tradurre Virgilio, Heaney, il poeta più giovane, 'risponde' a Ferry, in una gara di perizia poetica. Un'impostazione come questa è forse obbligata in una monografia intitolata *Singing Contest* e può per questo lasciare perplessi; ma il modo di procedere dell'analisi è efficace, a partire dalla sua premessa:

Heaney and Ferry draw upon a different set of idioms for use in their versions of the *Eclogues*. Ferry strives to remain closer to the original text and meaning than Heaney, who manipulates the content to cast light on matters that concern him, his time and place, more urgently. Ferry translations are meant to be only contemporary enough to be transparent, with the occasional gentle anachronism to remind us, respectfully, of our distance from the past. Heaney stages a more active collision between old and new. The use of dialect is aggressive and leads not to a transparent present, but a grounded one, unavoidable and unmistakable... Heaney appropriates Ulster-English and Hiberno-English words and places them in the midst of his multi-layered English version of a Latin poem... What links the two poets is that their genius... is "explorative and restorative"²¹².

Naturalmente il lavoro traduttorio dei due poeti è «rivitalizzante» («restorative») nei confronti del testo tradotto, che riceve effettivamente una nuova leggibilità.

Presenterò qui sinotticamente un estratto del testo latino e le sue traduzioni inglesi (ricordo: pubblicate rispettivamente nel 1999 e nel 2001), cui aggiungerò quella in italiano di uno specialista come Alfonso Traina (2012), ma senza coinvolgerla nel commento.

Per dare una campionatura efficace del metodo di Heaney, ho scelto le prime due battute dell'ecloga.

211 Cf. Tyler 2005, 51, che qui cita l'introduzione di Ferry 1999, XIV.

212 Tyler 2005, 61.

LYCIDAS

Quo te, Moeri, pedes? an, quo uia ducit, in urbem?

MOERIS

O Lycida, uiui peruenimus, aduena nostri
 (quod nunquam ueriti sumus) ut possessor agelli
 diceret: «haec mea sunt; ueteres migrate coloni».
 nunc uicti, tristes, quoniam fors omnia uersat, 5
 hos illi (quod nec uertat bene) mittimus haedos.

LYCIDAS

Dove, Meri, ti portano I piedi? Dove, la strada, in città?

MOERIS

Licida, siamo vissuti al punto che un forestiero
 (mai lo avremmo pensato) padrone del nostro campetto
 ci dica: «Questo è mio, andatevene, vecchi coloni».
 Ora, vinti, tristi, giacché tutto è in dominio del Caso, 5
 gli mandiamo – che mal gliene venga – questi capretti.
 (A. Traina)

LYCIDAS

Moeris, why are you taking the path to town?

MOERIS

O Lycidas, we never thought that what
 Has happened to us was ever going to happen,
 End now we've lived to see it. A stranger came
 To take possession of our farm, and said:
 "I own this place; you have to leave this place."
 Heartbroken and beaten, since fortune will have it so,
 I have to carry these kids to him in town.
 I only hope bad luck for him goes with them.
 (D. Ferry)

LYCIDAS

Where are you headed, Moeris? Into town?

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.
 (S. Heaney)

Ricordo che Ferry pubblica la sua traduzione con il testo a fronte, Heaney no (egli, come si è detto, dà un titolo al testo e lo pubblica insieme alle altre poesie di una raccolta lirica). Entrambe sono traduzioni in versi, la seconda con una struttura metrica riconoscibile (pentametri), ma con una prosodia abbastanza libera, che comunque non tende – come sarà nella traduzione integrale di *Eneide* VI – a evocare in clausola di verso il ritmo dell'esametro. Rilevo infine come sia Ferry che Heaney rinuncino, nelle loro traduzioni, a rispettare le estensioni delle pericopi originarie (per la risposta di Meri: 8 e 6 versi rispettivamente, in luogo dei 5 virgiliani). Ciò è dovuto a tre ragioni: le difficoltà di rispondere alle economie rese possibili in poesia dalla lingua flessiva; la necessità di rendere intelligibili, spesso con formulazioni perifrastiche, contenuti remoti dalla cultura del pubblico contemporaneo; la capacità di Virgilio di connotare in modo raffinato un discorso che sulla superficie risulta semplice.

Quest'ultima difficoltà è posta al traduttore subito nella prima battuta (*Quo te, Moeri, pedes? an quo via ducit, in urbem?*). Nel testo di Virgilio la seconda domanda di Licida non è una variazione convenzionale della prima o un abbellimento retorico, ma propone una vera alternativa. Il primo emistichio suggerisce infatti la possibilità dell'erranza (il meccanico camminare di chi è 'portato dai suoi piedi'), il secondo, invece, un orientamento certo dell'andare: il dubbio di Licida invita il lettore a figurarsi l'atteggiamento di Meri, a immaginarlo assorto in una preoccupazione. Questo suggerimento visivo, di interesse psicologico, introduce il contesto del mimo e motiva l'eccedenza della risposta di Meri alla (apparentemente) semplice domanda di Licida.

Ferry traduce riducendo le due domande a una e in realtà adattando la domanda di Licida «Why [...]» alla complessa risposta di Meri. Heaney conserva la struttura bimembre del verso virgiliano, ma semplifica la domanda trattandola come un unico quesito che si precisa progressivamente, forse sotto l'influenza di una traduzione di Clausen: «'Going where the road leads, Meris? to town?'»²¹³. Si noterà che Heaney, così come Clausen e diversamente da Ferry, traduce il testo virgiliano con una movenza colloquiale («Where are you headed?») in luogo del possibile, più formale, «Where are you going?»²¹⁴: una scelta fedele all'originale, in una certa misura, che ha però soprattutto la funzione di preparare, nella conversazione tra i pastori, l'impiego di altri colloquialismi e in particolare di dialettismi.

Che Meri fosse immerso in un doloroso rimuginare risulta immediatamente chiaro, nel testo di Virgilio, dall'intonazione della sua risposta, che si apre con l'interiezione *O* e adotta subito un'altra movenza dello stile patetico («dunque ho vissuto fin qui per [...]?»), un velato *σχετλιασμός* del parlante su se stesso.

213 Clausen 1994, 269.

214 Morisco 2007, 269.

Il ‘noi’ che fa da soggetto a *pervenimus* documenta una maniera non rara, nelle *Ecloghe*, di esprimere la prima persona; ma nel mondo bucolico ogni pastore è rappresentativo della comunità e questo plurale (*vivi pervenimus, nostri agelli [...] victi, tristes, mittimus*) ha una motivazione che supera l’uso meramente retorico del ‘noi’, come si comprende quando Meri cita l’intimazione del nuovo padrone del campo: “*haec mea sunt; veteres migrate coloni*”. La prima persona plurale dunque è insieme di maniera e inclusiva. Ferry, nella sua traduzione, mantiene il ‘noi’. Heaney invece fa un’altra scelta, conseguente all’intento di riflettere nel proprio testo il tono che ha colto nella risposta di Meri in Virgilio: meglio non poteva rendere l’emergere della parola di Meri dal suo colloquio con se stesso che con l’attacco «The things we have lived to see [...]», omissivo dell’apostrofe a Licida (in Ferry invece: «O Lycidas»). Questa è una scelta forte, ma forse trascinata da una più semplice, cioè quella di evitare il ‘noi’ sentito come non familiare o troppo artificiale: «*we never thought*» aveva scritto Ferry; «The last thing | *You could’ve imagined*» scrive Heaney, compensando la perdita dell’apostrofe con l’introduzione del ‘tu’ in una posizione forte, bensì, ma senza risultare enfatico. Il poeta-traduttore ha così escluso dalla fisionomia del suo personaggio certe note, sia in senso psicologico (commozione) che stilistico (solennità).

O Lycidas, nel testo originale, apre il discorso di Meri denunciando una condizione di turbamento; il forte iperbato *advena nostri | [...] ut possessor agelli | diceret*, realizzato con l’aiuto dell’inserito parentetico (*quod numquam veriti sumus*) e la posposizione di *ut*, continua a riflettere l’instabilità interiore. Nulla di ciò resta nelle due traduzioni in inglese, la prima puntando a un massimo di linearità discorsiva, la seconda a un massimo di semplicità e immediatezza. Inoltre nella catena verbale virgiliana accostamenti e contrasti realizzano intensificazioni secondarie, che perfezionano la caratterizzazione del personaggio. Consideriamone un esempio: in cesura centrale, al v. 2, prende risalto *vivi (O Lycida, vivi | | pervenimus, advena nostri)*: seguono direttamente *pervenimus, advena* e poi *veriti, veteres, victi, versat, vertat*. La serie dei primi tre termini, dopo la cesura, evolve verso una prima tensione (*pervenimus, advena*) destinata subito a incrementarsi (*advena nostri*) ma non a risolversi, poiché il senso rimane sospeso fino a che non compaiono i sostantivi cui gli aggettivi sono riferiti (*advena possessor, nostri agelli*) e il predicato della frase introdotta da *ut* (cioè *diceret*), a sua volta preparatorio alla citazione (“*haec mea sunt; veteres migrate coloni*”). La saldatura dei nessi aggettivo-sostantivo ha luogo allacciando in chiasmo (agg. a, agg. b / sost. A, sost. B) le due coppie collocate nelle clausole di due versi successivi (*advena nostri | possessor agelli*). Questo elemento di elegante simmetria è compatibile, nel modo bucolico, con la concitazione che mette in disordine l’enunciato e che è in particolare significata dalla stridente giustapposizione *advena nostri* (cf. anche sotto: *bos illi*) e dalla finale saldatura realizzata da *agelli (hapax Vergilianum)*: qualcuno che è appena venuto qui è colui che ora possiede *il nostro amato campo*

e da esso ci estromette. Come osserva Clausen, *veteres (coloni)* è designazione anagrafica, ma riceve significato anche dalla opposizione a *advena (possessor)*, cioè al termine che – abbiamo visto – rappresenta la dominante psicologica del discorso di Meri²¹⁵. *Veteres* è inoltre un termine di rilevanza tematica, perché evocativo del cambiamento che incombe, e che per questo ritorna, poco dopo, in riferimento alla pianta-emblema del mondo bucolico (*veteres fagus*).

Ferry vede l'opposizione *veteres/advena* e la riflette nella struttura del suo v. 6, dove il parallelismo è in funzione dell'antitesi («I own this place; you have to leave this place»); nella sua traduzione egli risolve il problema comportato da *coloni*, un termine storicamente connotato, senza un equivalente contemporaneo, ma al prezzo di abolire l'idea-tema veicolata da *veteres*. Nulla resta, nelle due versioni, dell'acustica virgiliana, il cui scopo è di marcare l'importanza di *advena*, subito in apertura, e poi di istituire relazioni a distanza che modulano l'emozione di Meri (*veriti, veteres, victi, versat, vertat*), annunciata nella prima battuta, e poi sottesa a tutta la seconda.

Heaney coglie l'importanza di *advena* e la rende brillantemente rafforzando «An outsider» attraverso «lands», coniugato al presente, in coppia con «says» (Virgilio: *ut diceret*; Ferry: «said»): queste scelte sono d'altra parte coerenti con l'intonazione colloquiale che Heaney assegna alla parlata di Meri, il cui registro è in effetti più informale rispetto a quanto si constata in Virgilio e anche in Ferry. Ciò comporta la perdita di alcune sfumature, anche importanti: «our bit of ground» rende *nostrī* [...] *agelli* spegnendo la connotazione affettiva dell'originale. La base virgiliana riceve invece uno sviluppo in corrispondenza del motivo della *dispossession*, per così dire raddoppiato nella traduzione moderna, poiché Meri dà prima una versione sua, più polita e tecnica, di ciò che l'*outsider* ha detto («he has the right | To our bit of ground») e poi riporta la rude espressione effettivamente adoperata («'Out, old hands', he says, | 'This place is mine'»). Il testo di Heaney punta ad accentuare la brutalità di questa intimazione sia attraverso il linguaggio usato («'Out, old hands'»; cf. Ferry: «you have to leave this place»), sia anteponendo la formula imperativa (cf. Virgilio: «*haec mea sunt, veteres migrate coloni*»).

Segue un'altra scelta forte, e veramente 'poietica': da un lato essa si uniforma al modo in cui fin qui Heaney ha 'trasformato' il testo di Virgilio, dall'altro intende accentuarne la coerenza strutturale. I versi 6b-7 rappresentano davvero la firma di Heaney sulla poesia che egli intitola "Virgil: Eclogue IX". Una volta citate le parole dell'*outsider*, il suo testo prosegue senza tener conto dell'autocommiserazione di Meri (*nunc victi tristes, quoniam* sono parole non tradotte) e rende il verso finale (*bos illi (quod nec vertat bene) mittimus haedos*) con una frase («And these kid-goats in the creel | – Bad cess to him – these kids are his») che:

215 Clausen 1994, 271.

a) presenta nella propria testura due irlandesismi, il termine «creel» («canestro») e la formula «bad cess to» («che gliene venga male»)²¹⁶;

b) riformula l'enfasi virgiliana (*bos illi*) affidando il paradosso alla transizione con il semplice «And», alle iterazioni del v. 6 («these kid-goats [...] these kids», «him [...] his») e all'assonanza finale «kids/his»;

c) genera un'immagine («these kis-goats in the creel») che non figura nel testo di Virgilio (*bos [...] mittimus haedos*) fino all'ultima battuta di Lycidas (v. 62 *hic haedos depone*), comunque solo suggestiva e non descrittiva, come si confà alla maniera del mimo; il mezzo verso virgiliano diviene, nel testo di Heaney: «Set that creel and those kid-goats on the ground».

In questo modo l'informazione complementare recata in Virgilio, interessato alla mimesi coerente del dialogo, per mezzo di *hic haedos depone*, è sostituita da una ricorrenza visiva notata dal lessema speciale «creel», marca del *vertere* heaneyano, rinforzata («and those kid-goats» è precisazione non necessaria) al prezzo di una ridondanza nella situazione comunicativa.

Ferry volge i vv. 5-6 di Virgilio mantenendo il tenore esplicativo e l'andamento fluido della sua traduzione; un riflesso del non tradotto *nunc* va credo riconosciuto nella formulazione al futuro di *quoniam fors omnia versat* («since fortune *will have it so*»). Se c'è un punto in cui si manifesta un atteggiamento critico di Heaney nei confronti del suo supposto antagonista è proprio nel modo come egli rende questi due versi virgiliani. L'epilogo della battuta di Meri nel suo testo è una espressione conclusiva, con il carattere della lapidarietà («All's changed»), effetto dell'intendere *fors omnia versat* come un epifonema. Questo intendimento è favorito dalla memoria di un altro testo illustre. Ma prima di parlarne vale la pena di osservare che la concisa frase finale della battuta di Meri, che Heaney ha liberato dal vincolo subordinativo (*quoniam*) e dislocato rispetto all'originale, porta al suo coronamento una costruzione sintattica costituita da 6 enunciati (semplici), di contro ai 2 (complessi) del testo di Virgilio e ai 4 (3 complessi, ma con andamento additivo, e 1 semplice) della traduzione di Ferry. Dunque la fitta segmentazione è caratteristica della struttura che Heaney assegna alla battuta di Meri: questo dato complessivo è la base dell'effetto di parlato perseguito dal poeta moderno attraverso le scelte lessicali e di fraseggio già segnalate, e d'altra parte propizia il finale incisivo in cui si raccoglie la 'morale' della situazione che preoccupa Meri. Ma essa

216 Così traduce Luca Gueneri in Heaney 2003b, 77. Sul materiale linguistico usato da Heaney in questo passaggio della traduzione, cf. in part. Tyler 2005, 62-63, che vede esemplificata al meglio, in «creel» e «chess», una tendenza generale (61: in contrasto con la traduzione di Ferry «Heaney appropriates Ulster-English and Hiberno-English words and places them in the middle of his multi-layered English version of a Latin poem»).

si presenta come *un tipo di situazione*, cioè come un universale dell'esperienza umana, per chi coglie nella sintesi di Meri, «All's changed», l'eco di un verso ben noto alla coscienza irlandese, «All changed, changed utterly», che si ripete tre volte, *cum variatione*, nella poesia di Yeats "Easter 1916"²¹⁷.

Di nuovo ci troviamo di fronte al procedimento che Heaney ha seguito in *The Golden Bough*, dove aveva intessuto fibre di *The Waste Land* nel testo della propria versione da Virgilio, ma con una differenza. I versi di Eliot offrivano un'immagine della compresenza di più testi, di più epoche e culture, in un unico testo, tra i quali il luogo virgiliano al centro dell'interesse di Heaney. Importando la frammentaria e per lui esemplare riscrittura eliotiana di *Aen.* VI 703ss., egli aveva potuto incorporare, nella sua traduzione, un momento della tradizione virgiliana, ma incluso in un concetto di tradizione più vasto, come è quello di Eliot. Il significato profondo, sovraletterario, della compresenza (dell'antico e del moderno) e dell'inclusione (dell'antico nel moderno, in Eliot, e del moderno nell'antico, in Heaney) è garantito dal metodo mitico, la cui genesi, come Eliot stesso spiega, si ritrova nella letteratura irlandese, ovvero in due 'fari' di Heaney come Yeats e Joyce²¹⁸.

Nel passo di "Virgil: Eclogue IX" che ho scelto di analizzare comparativamente, ci troviamo di fronte a uno sviluppo della procedura adottata in "The Golden Bough", la traduzione posta sulla soglia di *Seeing Things*, poiché il frammento di "Easter 1916" acquisito da Heaney per riscrivere Virgilio non rappresenta la tradizione virgiliana e perché il risultato della riscrittura è uno scambio di significati di ordine diverso rispetto al caso precedente: la memorabile clausola virgiliana *fors omnia versat*, estrapolata e dislocata dal traduttore che la tratta come un epifonema, trasforma l'espressione «All changed, changed utterly», riferita a un pericoloso cambiamento nella storia irlandese, e ne riesce altrettanto trasformata: Heaney scrive in explicit della battuta di Meri «All's changed», abolendo ciò che è più storicamente determinato nel testo latino (*fors*) e conferendo una connotazione di universalità a ciò che è storico (la situazione virgiliana e quella yeatsiana, prefigurazione dei *Troubles*), grazie al senso della ripetizione²¹⁹.

217 L'evocazione di Yeats è colta brillantemente da Twiddy 2006, 54. "Easter 1916", composta poco dopo l'insurrezione anti-inglese che divampò a Dublino il 24 aprile di quell'anno e finì con la fucilazione di molti dei rivoltosi, è forse la più nota delle poesie yeatsiane di tema politico ed esprime un stato di partecipazione dolorosa – ma anche perplessa – evidentemente magnetico per la sensibilità di Heaney: Dennison 2015, 43-51, 65.

218 Cf. *supra*, 383.

219 Un caso che presenta qualche affinità con questo (frammenti di testi moderni incastonati nella traduzione da Virgilio in un modo che arricchisce o complica il significato dell'originale) è brillantemente discusso in Putnam 2010, 11 (l'autore coinvolto è Rudyard Kipling).

In *Electric Light* Heaney mette a punto nuove possibilità di applicazione del metodo mitico²²⁰, unitamente alla messa a tema della traduzione e al collegamento della traduzione con la riconquista della forma antica, l'ecloga, di cui Virgilio ha scoperto l'adeguatezza ai *mala tempora* e illuminato l'esemplarità rispetto ai problemi e ai compiti della poesia.

In *District and Circle* (2006) e *Human Chain* ("The Riverbank Field", "Route 110") troviamo poi le ulteriori applicazioni di un'intuizione e di un metodo che si sono definitivamente affermati nelle ecloghe di *Electric Light*²²¹. Quando Heaney parla di queste tre poesie, se non le collega alla propria biografia, le considera come una serie in progresso, come si è già ricordato: una traduzione ("Virgil: Eclogue IX"), una imitazione ("Bann Valley Eclogue"), una libera rielaborazione ("Glanmore Eclogue").

Possiamo facilmente immaginare che, composte la seconda e la terza poesia di questo elenco, il lavoro a "Virgil: Eclogue IX" si sia configurato, oltre che come un «dare un po' di contesto» (in particolare a "Glanmore Eclogue"), anche come un completamento nel senso inteso a posteriori da Heaney, cioè come il tipo di riscrittura mancante in una serie che vada da un minimo a un massimo di libertà nel rapporto con l'originale.

D'altra parte non dobbiamo dimenticare che la traduzione è un esercizio di *adeguacy*; che questo esercizio, compiuto per ultimo, orientava in modo più intenso la mente del poeta-traduttore verso l'originale; che l'adeguatezza è il punto cruciale delle idee di Heaney sulla poesia, sempre al centro dell'interesse quando egli parla di «come la poesia lavora» o di «ciò che la poesia fa e ciò che la poesia è»²²².

La traduzione è adeguata quando si fa responsabile nei confronti dell'originale e dei propri destinatari; in questo modo essa si iscrive con pieno diritto nella tradizione del testo tradotto, che ha insieme conservato e reso leggibile, così concorrendo a dargli presenza culturale. Ma questa adeguatezza si ottiene solo a patto di una approfondita comprensione del testo di partenza. La traduttologia usa la parola «dominante» per indicare quel complesso di caratteristiche che vanno preliminarmente identificate nell'originale per garantirne l'affidabile traduzione, in particolare quando si tratti di traduzione interculturale²²³. Tanto più è motivato a questa ricerca il traduttore che abbia profondamente interiorizzato, in quanto poeta, un concetto della poesia come operazione produttiva, intimamente organica, fortemente radicata nell'esperienza, e dunque *necessaria* nelle sue scelte interne così come nei rapporti con l'esterno. Potremmo dire, usando le categorie

220 Fernandelli 2019, 240-251.

221 Fernandelli 2019, 250-251.

222 Cf. *supra*, 350, 362, 365.

223 Cf. *e.g.* Diadori 2018, 80-83.

di Heaney, che la ricerca della 'dominante' del testo poetico si ferma con la comprensione della sua 'adeguatezza'.

Così "Virgil: Eclogue IX", l'ultima ecloga scritta da Heaney, è anche quella che lo porta più vicino al suo originale, all'ecloga virgiliana; ed è un esercizio di *adequacy* che fa da preludio a un nuovo discorso sulla *adequacy* – interna-esterna – come condizione della riuscita di una poesia.

Nel giugno del 2002 Heaney tiene infatti la già ricordata conferenza *Eclogues in extremis: On the Staying Power of Pastoral* presso la Royal Irish Academy. A partire dall'anno successivo il testo incomincerà a circolare in forma scritta e a diffondersi anche attraverso numerose ripubblicazioni e traduzioni. Stephen Heiny, in un saggio molto recente, riconosce una evoluzione nel modo in cui Heaney si accosta all'*Ecloga 9* in *Electric Light* e nella conferenza del 2002²²⁴. Egli osserva che, probabilmente senza esserne del tutto consapevole e davvero interessato alla questione, Heaney legge il testo dell'ecloga inserendosi in modo pertinente in una vicenda interpretativa caratterizzata dal tentativo di scoprire se qualcuno dei personaggi sia la maschera del poeta o comunque se qualcuno dei personaggi ne rappresenti il punto di vista, estetico e politico. Nel 2001, dunque subito prima di *Eclogues in extremis*, era uscito l'articolo più notevole sulla questione, ad opera di Christine Perkell, una studiosa particolarmente interessata al tema dell'ambiguità nell'opera virgiliana²²⁵. La Perkell fa il punto sulla storia dell'interpretazione della poesia (Virgilio è Menalca? è Licida? è Meri? è un po' uno e un po' l'altro?), prendendovi posizione in un momento in cui i *Reception Studies* stavano incominciando a dare un orientamento nuovo alle ricerche sull'intertestualità. Per lei Licida e Meri incarnavano due modi – uno 'ottimista' e uno 'pessimista' – di interpretare ciò che i versi dicono, ovvero due possibilità di lettura che il testo attiva senza invitare a una sintesi, senza prevedere una 'chiusura' della comprensione del senso: la composizione irrisolta delle prospettive, la complessità come significato profondo, sempre aperto, è ciò che il testo comunica attraverso il dialogo, finito in frustrazione e rinvio, tra l'irriducibile Licida e il rassegnato Meri. Heiny si colloca sulla strada di questa lettura conciliativa; e ritiene che Heaney replichi nelle sue diverse letture dell'*Ecloga 9* un atteggiamento dialettico o forse meglio 'combinatorio' che è di Virgilio stesso: «If Virgil is Moeris and Lycidas as I have argued, so is Heaney»²²⁶.

Heaney aveva affermato che rivolgersi ai classici, da parte di un poeta, significa in genere cercarvi il riscontro delle proprie inclinazioni e procedure artistiche («[W]hen poets turn to the great masters of the past, they turn to an

224 Heiny 2018; cf. anche Id. 2013 e Carey 2002.

225 Perkell 2001.

226 Heiny 2018, 65.

image of their own creation»²²⁷; nei due momenti in cui egli si rivolge in modo più concentrato all'*Ecloga 9*, osserva Heiny, questo testo gli rimanda immagini diverse, secondo il prevalere in lui di una disposizione spirituale (elegiaca: il positivo è posto per essere negato)²²⁸ o di un'altra (intransigenza artistica: Virgilio come Miłosz, MacNeice e Radnóti)²²⁹, in risposta a diverse situazioni difficili («predicaments»):

in *Electric Light* he argues that Virgil is sensitive to the forces of history that would compromise poetry. Poetry, for his part, can protest that the positive has been denied, but it can do little else. It remains vulnerable to the world outside. But in “In Extremis” Heaney seems to put greater weight on poetry’s need to go on about its business in spite of the forces of history. This is “the artistic intransigence” that strengthens us, or vivifies us, a claim repeatedly made in “In Extremis”... In the first of these views Heaney echoes Virgil’s Moeris and in the second, Lycidas²³⁰.

Qualcosa di simile si era già verificato in passato: la sua posizione sui compiti della poesia aveva oscillato tra “Feeling into Words” (in *Preoccupation*, 1972: ricerca di immagini adeguate a riflettere il presente) e “The Government of the Tongue” (1985, la sua *ars poetica*, dove compare l’espressione «artistic intransigence»)²³¹. «Predicament» è, per Heaney, anche la situazione di dubbio in cui egli si trova continuamente e di cui ha sempre più raffinata consapevolezza²³². Per il critico, le due letture heaneyane dell'*Ecloga 9* sono diverse, in realtà, solo in termini di enfasi: hanno in comune la considerazione del mondo della storia come mondo dell'*advena*, dell’aquila che minaccia le colombe; tra loro non si escludono, ma sono complementari, e in particolare «the second has the potentiality to redress the distortion of the first»²³³.

A questo punto ci si può chiedere se Heaney, replicando nella sua prassi creativa e critica Virgilio – o meglio: il Virgilio della tesi combinatoria –, dia un contributo effettivo all’intelligenza dell'*Ecloga 9* («Has Seamus Heaney told us the truth about Virgil’s ninth *Eclogue*?»)²³⁴; e se sì in che modo. Quando Heiny riconosce in *Electric Light* l’eredità della malinconia di Meri, si basa essenzialmente sull’interpretazione che della raccolta dà O’Donoghue, sul fatto che Heaney si

227 Heaney 1985, 13; Heiny 2018, 66.

228 Cf. O’Donoghue 2009, 117 («subverted pastoral»), Heiny 2018, 62-68.

229 Heaney 2009a, Heiny 2018, 59.

230 Heiny 2018, 65.

231 Cavanagh 2009, 46-73, Heiny 2018, 65.

232 Cf. *supra*, n. 16.

233 Heiny 2018, 67.

234 Heiny 2018, 65-66: la risposta che si dà lo studioso è più sbrigativa che non paia: «No one can make that claim for any reading of any poem, much less one as distant as Virgil’s».

riferisce successivamente allo spirito che la pervade con l'espressione *lacrimae rerum* e sulla complessiva fedeltà di "Virgil: Eclogue IX" al suo originale latino. Nella raccolta pervasa dal sentire elegiaco il testo di Virgilio 'così com'è', cioè tradotto quasi alla lettera, trovava il suo posto. A conferma di ciò Heaney invocava l'autorità di uno studioso di Virgilio e della tradizione virgiliana della levatura di Michael Putnam («[the translation] is contemporary in idiom while well capturing Vergil's tone»). In effetti Putnam, interprete 'pessimista', come Clausen, dell'*Ecloga 9*, ammira complessivamente la traduzione di Heaney; la critica sotto un solo aspetto, ma importante: «The translation is splendid. If I have a passing complaint it's that Heaney shuns some of the severity of Vergil's language»²³⁵. Nel testo di Heaney non c'è un corrispondente per lo *hapax* virgiliano *vae* (v. 28), quando si parla della pericolosa vicinanza di Cremona a Mantova; la triste implicazione di *stringunt frondes* (vv. 60s.: vengono diradate le chiome che danno ombra, cioè sollievo) non viene colta dal traduttore; e «scraggy-headed», nella seconda battuta di Licida, è scelta che non rende la durezza di *iam fracta (cacumina)*, da leggersi in relazione con *nunc victi* di v. 5. Insomma per l'esperto virgilianista il testo di "Virgil: Eclogue IX", al contrario di ciò che ritiene Heaney, non è abbastanza 'elegiaco'.

Heaney stesso, però, ritiene di essersi attenuto alla lettera e allo spirito del testo di Virgilio allorché, in un convegno viennese del luglio 2012, definisce la sua traduzione «a faithful rendering of his Ninth Eclogue», marcando così una differenza sia rispetto ad alcune sue traduzioni precedenti dall'*Eneide* (tra cui "The Golden Bough") sia soprattutto a "Bann Valley Eclogue", che egli qui descrive come un adattamento dell'ecloga messianica «as a millennium poem set in post-cessfire Northern Ireland»²³⁶.

Quanto egli osserva in questo intervento è di particolare importanza, trattandosi di un bilancio presentato negli ultimi mesi di vita e mentre era già in corso la sua ultima impresa poetica, la versione integrale di *Eneide VI*. Molte sue considerazioni vertono sul tradurre. Il convegno si teneva in una capitale mitteleuropea, in una sede di secolari *Cross-currents and exchanges*. La lettura di una sua traduzione di una poesia di Rilke, "Die Brandstätte" ("La caserma dei pompieri"), testimonierà la realtà della «"seconda vita dell'arte" [una espressione di Montale], il suo oscuro pellegrinaggio attraverso la memoria e la coscienza»²³⁷. Aveva precedentemente notato che tutte le sue traduzioni di testi del passato erano state risposte a differenti situazioni di crisi nella contemporaneità. Ma la traduzione dell'*Ecloga 9*, cui si era dedicato dopo il Good Friday Agreement nel 1998, aveva avuto un significato più comprensivo in rapporto alla sua esperienza storica:

235 Putnam 2010, 10.

236 Heaney 2012, 21 (corsivo mio).

237 Heaney 2012, 25.

The Ninth Eclogue is fundamentally concerned with the frail but vitally necessary work of poetry in a time of violence, so I suppose I did that job as a poet's *apologia pro vita mea* over the previous thirty years²³⁸.

È una frase ricca di implicazioni: l'argomento dell'*Eclogia 9*, «the frail but vitally necessary work of poetry in a time of violence», è presentato in modo da riflettere, componendole tra loro, le due diverse disposizioni spirituali, quella crepuscolare, 'elegiaca', di Meri e quella propositiva, 'intransigente', di Licida; così considerato, d'altra parte, il tema della seconda ecloga mantovana, la più autobiografica e apologetica del libro, è il tema di Heaney: la sua esperienza di vita e il modo in cui ha considerato 'il lavoro della poesia' negli ultimi trent'anni si possono esprimere attraverso l'*Eclogia 9*, ai cui versi egli ha ridato voce, una fedele voce moderna, nella propria traduzione. Infine: la sua lunga consuetudine con Virgilio bucolico non culmina con "Glanmore Eclogue" ma con una traduzione; lo stesso accade nei confronti di Virgilio epico.

In entrambi i casi questo passo finale coincide con il massimo sforzo di intelligenza dall'interno dei testi virgiliani già liberamente 'riscritti'. Quando dico 'intelligenza dall'interno' mi riferisco a una operazione che il traduttore affidabile compie di necessità²³⁹, ma che assume una importanza superiore e caratteristica nel lavoro di Heaney, un traduttore che 'riscrive' testi anche come poeta e critico. Nelle opere che più lo interessano, come abbiamo visto in più occasioni, egli vede i problemi che il poeta si è posto e il modo in cui li ha affrontati²⁴⁰. Questo vale soprattutto per la poesia contemporanea in lingua inglese, ma resta un abito mentale che orienta il suo lavoro anche quando si concentra su testi culturalmente più lontani.

Se leggiamo attentamente "Virgil: Eclogue IX", una traduzione «fedele», secondo Heaney, «splendida» secondo Putnam, noteremo che, colta la dominante dell'originale, trovata poi l'intonazione del suo equivalente moderno, nella propria voce personale, tutte le scelte specifiche di Heaney sono risposte responsabili, criticamente e poeticamente, ai particolari, allo stile, alla struttura del testo virgiliano, risposte consapevoli anche della tradizione culturale entro cui *source text* e *target text* si trovano in dialogo (la critica implicita al testo di Ferry ne è una manifestazione): cosicché, potremmo dire, in quanto organismo di risposte meditate al testo virgiliano, "Virgil: Eclogue IX" contiene implicitamente un commento (e anche un metacommento: cioè un discorso sul senso e i problemi del volgere Virgilio in una poesia nuova).

238 Heaney 2012, 22.

239 Diadori 2018, 76-78; Fernandelli 2020, 63-64, 68-69.

240 Cf. *supra*, 361, 391.

Il commento che si legge in controtuce, nei versi di Heaney, equivale alla versione discorsiva della sua 'intelligenza dall'interno' del testo virgiliano; di questo commento implicito (che conduce al metacommento, cioè alla giustificazione delle scelte traduttive) ho cercato di dare conto nella precedente analisi comparativa.

L'atteggiamento di Heaney, moderno *poeta doctus*, è filologico, ma più che non sembri procede nel modo del *vertere* latino: il criterio dell'esattezza è per lui poetico più che critico, stabilito più dall'orecchio e dal metodo mitico che dal senso storico. Ovunque si vede una scelta si leggono commento e metacommento; si incontra così un primo livello dell'interpretazione del testo virgiliano, ma tutta risolta nella funzionalità alla sua riscrittura. Il testo di Heaney, cioè, per quanto risulti dalla ponderazione di ogni singola parola dell'originale latino, non dà contributi alla sua esegesi; si intuisce che alcuni problemi gli sono presenti anche in quanto ha consultato un commento scientifico, o forse più d'uno, e considerato altre traduzioni; ma il testo dell'*Ecloga 9* non riceve, dalla sua 'fedele' versione moderna, una illuminazione esegetica; e quando ci si potrebbe trovare di fronte almeno a una presa di posizione, come nel caso dell'assegnazione a Licida e non a Meri dei vv. 46-50, è verosimile che la scelta di Heaney dipenda dall'edizione adottata, cioè il testo Oxford di R.A.B. Mynors, su cui Clausen ha condotto il proprio commento²⁴¹.

In quanto interprete egli non ha di mira le *quaestiones Vergilianae*, se un compito fondamentale del lavoro critico sui classici è quello di 'far parlare' i testi ricevuti, Heaney se lo appropria e porta il suo rigore al massimo nel momento in cui rende non necessario il testo a fronte né alcun paratesto al di là del titolo che ha scelto per la terza ecloga del suo libro (appunto "Virgil: Eclogue IX"); la sua visione della letteratura, il suo *modus operandi* sono piuttosto quelli del comparatista che dello storico-filologo.

È in questo quadro che dobbiamo cercare il livello più alto del suo lavoro interpretativo. Ancora nel discorso-testamento di Vienna troviamo una considerazione di notevole efficacia su questo punto:

The lyric poem can be defined as the snapshot of a moment of consciousness, hence its availability and, *pace* Robert Frost, its translatability. For the logic of what I have been saying means that the poetry is not that which is lost in translation but that which survives it. Cultural differences, historical circumstances, the whole circumambient life and times out of which a poem arises – admittedly all those things can have an estranging effect, yet a true poem speaks beyond itself and its origins. "Die Brandstätte" would be meaningful for a survivor of 9/11, but it would be equally meaningful for one who survived the fall of Troy or the burning of the library in Alexandria²⁴².

241 Cf. Clausen 1994, 280-281; e Heiny 2018, 55, n. 3.

242 Heaney 2012, 26.

C'è davvero molto di Heaney in queste poche righe. (a) Soprattutto nella lirica («the lyric poem») si manifesta il poetico («the poetry»): in genere, in effetti, quando egli dice 'poesia' intende 'lirica'; e questo è uno dei motivi del suo interesse per l'ecloga, il genere recitativo in grado di *citare i canti* dei pastori. (b) L'universalità dell'esperienza umana è il fondamento della 'traducibilità' («translatability»). L'esperienza che può ripetersi, cioè riproporsi in un altro contesto, restando significativa, è appunto 'traducibile'. Il poeta, in un certo qual modo, trova e consegna alla coscienza comune ciò che sempre è stato e sarà 'traducibile', avendolo intuito come essenza o compreso in termini genetici, come matrice o archetipo di fenomeni vari. (c) Il nucleo invariante che il poeta coglie nella varietà e contingenza dei fenomeni, grazie alla propria capacità di 'veder cose', è la premessa del «true poem»: quest'ultimo 'parla' di là da se stesso e dal suo contesto di creazione, ma anche 'sopravvive' alle sue letture storiche, di cui le traduzioni sono una fattispecie particolare. Come l'imitazione («Bann Valley Eclogue») o la rielaborazione («Glanmore Eclogue»), la traduzione («Virgil: Eclogue IX») è una forma di 'adattamento' del testo del passato a un nuovo contesto. Ma solo la traduzione, proprio nel momento in cui 'tramanda' il testo del passato, pone la questione della sua sostituibilità.

Per Heaney nessuna traduzione del *true poem* può sostituirsi ad esso: la vera poesia sopravvive alle sue traduzioni, come a qualunque altra forma di adattamento o attualizzazione. Essa è inesauribile e istruisce sulla propria inesauribilità. Questo si può imparare proprio traducendo. «Si legge veramente un testo solo quando lo si traduce». Tradurre i testi di Virgilio – *eccl.* 9 come *Aen.* VI – dopo averli imitati e rielaborati ha il significato dell'approfondimento. Ma Heaney non solo perviene alla traduzione alla fine di una serie di riscritture; egli anche ri-traduce ciò che ha già tradotto. Virgilio ritorna in Heaney e Heaney ritorna a Virgilio; Seamus Heaney *Aeneid, Book VI* ripete in grande «Virgil: Eclogue IX», completando un compito lasciato due volte in sospeso (dopo il consiglio di padre McGlinchey; dopo «The Golden Bough», una traduzione parziale più volte rivista). Il tema stesso che ha propiziato questi ritorni – *descensus ad inferos* – è costituito da un ritorno, quel ricongiungersi del figlio con il padre che la memoria e l'immaginazione rappresentano nello scenario dove per eccellenza le cose 'si vedono'.

Ma se nel 2007 Heaney traduceva Lethe con Moyola, ora egli porta alle estreme conseguenze il finale di «The Riverbank Field» e dice la sua, paradossalmente, così come aveva fatto in «Virgil: Eclogue IX», proprio attraverso «a faithful rendering» dell'originale latino, dalla prima all'ultima parola.

È importante ricordare che Heaney lavora ancora a questa traduzione mentre pronuncia il suo intervento a Vienna. Il suo discorso ha per tema l'importanza di osservarsi da lontano, e da un punto di vista studiatamente collocato («Mossbawn via Mantua»). Questo modo di articolare la conoscenza di sé, del proprio contesto

di vita, della propria cultura viene espresso da Heaney adattando una formula joyceana, come si è detto, e rappresenta il perfezionamento dell'esperienza vissuta all'inizio degli anni '70, quando aveva lasciato Belfast per Glanmore²⁴³: questa coincidenza di ampliamento di orizzonte e ritiro nell'*angulus* campestre era stata la premessa della sua carriera come poeta virgiliano, ma anche della conquista del Nobel Prize, che egli aveva accolto ricordando l'immagine del cerchio che si allarga nel secchio. Quando tiene questo ulteriore discorso ricapitolativo, 17 anni dopo, nella capitale della Mitteleuropa, il cerchio ha raggiunto il suo diametro massimo. Legge, davanti a un pubblico prevalentemente germanofono, la sua traduzione inglese di "Die Brandstätte". La traduzione è la pratica che mette in comunicazione lingue e culture diverse e il passato con il presente. Sente che può tradurre nella sua lingua il *true poem* anche se è scritto in una lingua che non conosce o conosce appena, poiché il contenuto di esperienza che vi trova espresso è anche il suo e la sua intelligenza delle possibilità della lingua e di 'come lavora la poesia' penetra di là dalle barriere storiche.

L'ultimo sforzo della sua vita è quello di collocare la sua opera nel quadro di una tradizione europea in cui ha già iscritto la poesia irlandese²⁴⁴, una tradizione caratterizzata dal plurilinguismo, unificata da alcuni fattori descritti proprio nel discorso viennese, emblematicamente rappresentata da Virgilio, poeta di campagna e uomo del suo tempo, poeta imitatore e genio originale, poeta dell'apprendere e maestro autorevole²⁴⁵.

Quanto Heaney aggiunge alla nostra conoscenza critica di Virgilio ricade dunque in un quadro che la teoria definirebbe di tradizione classica o di ricezione. Il Virgilio di Heaney è in piccola parte simile, per lo più dissimile rispetto al Virgilio di Eliot. Si colloca al centro di un sistema – la tradizione culturale europea – che anche rappresenta, come nella visione di Eliot²⁴⁶. Ma al contempo Heaney chiama Virgilio «my hedge-schoolmaster»; parla con lui attraverso i millenni, così dichiarando il proprio approccio storico al suo testo; rende manifesto nel proprio lavoro saggistico e soprattutto poetico il modo come il poeta classico entra nel processo della sua creazione lirica; è traduttore di Virgilio, su larga scala: le sue traduzioni rappresentano un caso di scuola rispetto al ruolo della traduzione nella tradizione dell'antico o piuttosto un illuminante caso-limite, per il germinare della traduzione dal metodo mitico ("The Riverbank Field") e il suo realizzarsi in testi che esibiscono il proprio carattere di riscrittura, e ciò o perché il traduttore vi ha attribuito un titolo

243 Cf. *supra*, 359, 374.

244 Cf. *supra*, 394-395.

245 Cf. *supra*, 374.

246 Cf. *supra*, 393.

proprio (“The Golden Bough”) oppure perché pensati per sussistere senza testo a fronte, e ciò sia in un rapporto organico con altri, originali (come nel caso di “Virgil: Eclogue IX”) sia in una forma autonoma, che ha comportato scelte editoriali forti (come: Seamus Heaney | *Aeneid VI*)²⁴⁷.

5. IL SENSO DI UNA FINE

*Needy and even needier for translation
Beyond eclogue and translation*

Quando Heaney si guarda indietro, dopo ogni passaggio di guado, quel tratto di vita appena superato gli appare come iscritto in un nascosto progetto, che poco alla volta rivela il suo senso. La «crescita della coscienza» è in lui anzitutto coscienza di questo. La sua ultima raccolta, il suo ultimo saggio e soprattutto il contenuto e la natura della sua ultima opera, la traduzione di *Eneide VI*, documentano un percorso che va al suo compimento con l'inesorabile coerenza di una lirica 'felice'.

Heaney sa anche di appartenere all'ultima generazione per cui la lettura dei classici ha avuto un significato formativo, e in profondità, poiché l'incontro con le letterature antiche, e in particolare la conoscenza dei loro miti, aveva preso il posto della cultura cristiana, non più in grado di sussistere come «mito vivente». All'inizio del nuovo millennio egli lo dichiara in una intervista che ha avuto una vasta circolazione:

I don't think of my cultural baggage as 'learned'. I just happen to belong to the last generation that learned Latin, that read Virgil, that knew about the descent into the underworld²⁴⁸.

Non molto tempo dopo, nell'ottobre del 2011, Heaney confidò a Stephen Harrison di aver completato la traduzione di *Eneide VI*, aggiungendo però che il lavoro non era finito perché quel testo era ancora «più Virgilio che Heaney»²⁴⁹. Questo modo di vedere le cose conferma il suo apprezzamento per la metafora adottata da John Dryden, che chiamava «transfusions» le proprie traduzioni: «Così [...] un altro scrittore trasfonde se stesso o i suoi doni o la sua voce nella tua»²⁵⁰.

247 Così sulla copertina dell'edizione di Faber and Faber, a termini invertiti (*Aeneid VI* | Seamus Heaney) in quella americana di Farrar, Straus and Giroux, che stampa il testo latino a fronte, con scelta comoda per il lettore, ma che forse non sarebbe stata apprezzata da Heaney.

248 O'Driscoll 2009, 295.

249 Harrison 2019, 253.

250 Heaney 2013, 80; cf. anche *supra*, n. 74.

E tuttavia proprio *translation*, cioè la metafora non più viva con cui l'inglese si riferisce a ciò che noi intendiamo con 'traduzione', è per Heaney la vera parola interiore, che associa alle azioni del trasferire un testo da una lingua a un'altra una più profonda esperienza del 'trasferimento'; e questo perché le traduzioni che gli hanno rivelato il suo *τέλος* come poeta-traduttore sono state eseguite su testi che parlano di oltrepassamenti (quello di Enea, quello di Dante) ovvero di viaggi in un 'al di là': al di là di un fiume attraversato per re-incontrare il passato, e ciò come condizione di un consapevole e positivo orientarsi verso il futuro.

Paradossalmente questo moderno poeta dotto compie un viaggio verso se stesso, trova infine se stesso, come poeta e come persona, con l'aiuto decisivo della 'traduzione' – in particolare della traduzione da Virgilio, l'autore con cui può identificarsi meglio²⁵¹. Questo percorso è stato ben illuminato di recente da Peter McDonald, il quale ha ben colto e descritto la differenza fra «Route 110» e le precedenti poesie della memoria ispirate dal *descensus* virgiliano²⁵².

Grazie alla pregnanza poetico-esistenziale che acquista nell'opera di Heaney, la spenta metafora culturale 'translation' diviene una parola della poesia, trasparente nell'etimo, organica a ciò di cui la poesia parla, necessaria all'intonazione con cui ne parla: in *explicit* di “Route 110 XI”, l'ultima poesia dello sguardo rivolto al passato, «translation» suona come la tipica parola della *comitas* heaneyana, evocando l'intera gamma dei propri significati, a partire da quello più fuori luogo:

Or doubting the solid ground
Of the riverbank field, twilit and a-hover
With midge-drifts, as if we had commingled

Among shades and shadows stirring on the brink
And stood there waiting, watching,
*Needy and ever needier for translation*²⁵³.

La parola di arrivo ci colpisce con la sua pregnanza e la sua pertinenza, cioè per quanto essa è significativa dell'esperienza di Heaney e della voce di Heaney, in cui quella di Virgilio sta per 'trasfondersi' sulla più ampia scala (Seamus Heaney, *Aeneid VI*)²⁵⁴.

251 Cf. *supra*, 374.

252 Nell'ultima arte di un saggio per il resto abbastanza avventuroso: McDonald 2019, in part. 176-179. In un certo qual modo “Route 110” sta al resto della poesia 'virgiliana' di Heaney come alla serie intera sta il componimento che la conclude («And now the age of births etc.»).

253 Corsivo mio.

254 Cf. la moda cinquecentesca di nobilitare le traduzioni con titoli come *L'Eneide di Virgilio del Commendator Annibal Caro*, su cui Ottria 2022, 403.

In virtù di questa sua ricchezza di significati, la ‘traduzione’ heaneyana ha contribuito in modo decisivo alla tradizione contemporanea di Virgilio, alla sua presenza nel nostro tempo.

Sulla pagina di questo moderno poeta laureato essa si è di nuovo mostrata necessaria. La ‘necessità’ è un motivo-guida della mente heaneyana, che si tratti di necessità sentita (come la vocazione di una vita, da “Digging” – la penna in luogo della vanga – alla traduzione di *Eneide* VI) o di una necessità che è nelle cose (rispecchiata dalle «leggi interne del poeta», della cui buona applicazione «the redress of poetry» è l’effetto)²⁵⁵.

Semplificando molto direi che la prima forma della necessità, quella ‘sentita’, ‘vocazionale’, è in chiara relazione con un contesto (Mossbawn, Belfast, Berkeley, Glanmore, il mondo intorno al poeta laureato) e si rafforza con l’ampliarsi di esso (in questo ampliamento è coinvolto il ‘magistero’ virgiliano, sempre più presente e incisivo). L’altra forma della necessità è quella che Heaney mette a fuoco nelle molte analisi e anamnesi dedicate alla poesia – a come nasce, a come ‘lavora’, a che cosa ‘fa’²⁵⁶.

Ritorno così alle origini di questo discorso, per aggiungervi qualche particolare. La stragrande maggioranza della critica che Heaney cita nei propri saggi è critica di poeti. Alla sottigliezza di un lettore decostruzionista di Auden, Stan Smith, egli oppone il *modus operandi* esperto ma fuori moda di Geoffrey Grigson, che così descrive:

il modo in cui isola le implicazioni e inclinazioni culturali inerenti al *campo di forza di una poesia qualsiasi* è un’attività critica insostituibile, perché è così strettamente alleata, in quanto atto di lettura, a ciò che accade al poeta durante l’atto di scrittura.

Dopo tutto un nuovo ritmo è una vita nuova data al mondo, un resuscitare non solo l’orecchio ma le fonti dell’essere²⁵⁷.

Diverso dal sapere filosofico-politico di Smith, applicato alla poesia, è il sapere critico-poietico di Grigson, il quale va al punto – l’intelligenza della «musica poetica» del primo Auden, «una nuova realtà verbale con le caratteristiche della roccia e del quarzo»²⁵⁸ – proprio perché la sua lettura ripercorre i passi della scrittura. Heaney non lo dice – non ce n’è bisogno in effetti – ma a sua volta Grigson è un affermato poeta, uno per cui una qualsiasi poesia riuscita, come la prima di Auden, è tale anzitutto in quanto si presenta come un «campo di

255 Cf. *supra*, 352-353.

256 Cf. *supra*, 357, 411, 418

257 Heaney 1998, 163.

258 Grigson in Heaney 1998, 162 (corsivi miei).

forza»²⁵⁹. Ciò che Grigson fa come critico è riconoscere, e far riconoscere, la «realtà della poesia», attraverso cui la lingua esercita il proprio «governo»²⁶⁰.

Nello spazio in cui la lingua governa ci sono solo componenti che non possono non esserci (quelle parole, quel ritmo, quelle immagini), poste tra loro in rapporti che non possono non esserci: in questo senso una poesia può essere pensata come un 'campo di forze'.

In particolare il poeta lirico è portato a riconoscere la forza necessitante che ha determinato le scelte e le operazioni formative di una poesia 'felice'²⁶¹. Su questo innato rigore del lirico – autore e lettore – aggiungo a quanto qui già detto una testimonianza di Gottfried Benn, un poeta talora citato da Heaney²⁶², tratta dal più lucido saggio che io conosca sulla lirica come forma espressiva²⁶³. Dopo aver presentato, con sicura precisione, quattro esempi di fallimento (cioè di non modernità della lirica contemporanea), Benn si appresta a spiegare il processo del sorgere di una poesia²⁶⁴:

Che c'è nell'autore? Quale situazione è presente?

Prima di tutto un oscuro germe creativo, una materia psichica.

In secondo luogo delle parole che ha in mano, che sono a sua disposizione, che sa maneggiare: egli conosce, per così dire, le sue parole [...] O forse anche in quel certo giorno si è imbattuto in una determinata parola che lo occupa, lo eccita, che egli crede di poter utilizzare come motivo conduttore.

In terzo luogo egli possiede un filo d'Arianna che lo fa uscire da questa tensione bipolare, lo fa uscire con assoluta sicurezza, giacché – e qui viene il mistero: la poesia è già finita prima che sia cominciata; solo, il poeta non ne conosce ancora il testo. La poesia non può assolutamente essere diversa da come poi è quando è finita. Voi sapete esattissimamente quando è finita, ma certo la cosa può durare a lungo, per settimane, per anni, ma prima che sia finita non la lasciate andare [...] Potete anche dire che una poesia è come la nave dei Feaci di cui Omero narra che essa entra diritto nel porto senza bisogno di pilota.

Su questa oscura causa finale della poesia, che inesorabilmente, «senza bisogno di pilota», muove verso la propria giustizia, Benn cita l'osservazione di un giovane scrittore ignoto, con cui concorda:

259 Cf. *supra*, n. 175.

260 Nel titolo del famoso saggio *The Government of the Tongue*, del 1986 (= Heaney 1998, 127-148), «of the Tongue» va inteso come genitivo soggettivo, anche se viene concesso qualcosa anche all'altra possibilità (133). Grigson illumina il tipo di «governo della lingua» ottenuto dal giovane Auden: Heaney 1998, 159; cf. anche Dennison 2015, 121-134 (sul tema della 'realtà' della poesia).

261 Cf. *supra*, 354-357.

262 E.g. Heaney 1996, 72.

263 Benn 1993.

264 Benn 1993, 277-278.

Egli dice: «La questione di chi sia una poesia è in ogni caso oziosa. Una X che non si può in alcun modo isolare ha la sua parte nella paternità di una poesia, in altre parole ogni poesia ha la sua questione omerica, ogni poesia è di parecchi autori, cioè d'autore ignoto».

Per alcuni questa X potrebbe essere assimilata alla pluralità delle voci interagenti con l'impulso poetico, intese come patrimonio della tradizione oppure come fibre del testo (intertestiti) in cui la *ποίησις* si oggettiva: «Tutto eredita tutto»²⁶⁵. Nel primo caso si dovrebbe anche tener conto del concetto eliotiano, particolarmente familiare a Heaney e alla sua generazione, secondo cui il senso storico del poeta moderno – la moderna coscienza della tradizione – deve comprendere il passato sia come passato sia come un presente in cui tutta la letteratura, da Omero in poi, vive di una simultanea esistenza e si struttura in un ordine simultaneo²⁶⁶. Benn vede invece il momento complementare a quello dell'impulso a fare versi, cioè il momento soggettivo, come uno stato mentale raffinato e scettico («qualcosa in voi prende subito in mano questi versi, li mette in una specie di apparecchio di osservazione, un microscopio, li esamina, li colora, va in cerca di punti patologici»): ciò che porta la poesia alla sua giustezza è un orientamento oggettivante, «è il principio formale, spirituale»²⁶⁷.

L'esperienza e la visione di Heaney presentano accenti diversi, hanno in punti importanti coloriture diverse, ma sono sostanzialmente simili²⁶⁸. La poesia lirica è una disciplina di esattezza tanto quanto la filologia, come si è visto; la mente del poeta è concentrata su un testo che non c'è ancora, ma che è atteso; la mente del filologo è concentrata su un testo che c'è già, ma che dirà qualcosa di nuovo o sarà ricostituito per essere letto meglio. Il poeta lirico così come il filologo sono lettori penetranti e metodici, che esercitano la lettura in vista di una severa produzione. Riconoscere e dire il 'necessario' – non più di questo – decreta il successo del loro lavoro.

265 Heaney 1996, 186 (nel saggio sulla poesia di Ted Hughes).

266 Cf. Eliot 1993a, 394: proprio nelle parti migliori dei poeti più originali dimostrano la loro immortalità «gli antenati» (ciò che forma la X della poesia per lo scrittore citato da Benn). Sull'importanza di questo ragionamento per la comprensione di *The Waste Land*, Crivelli 2015, 124-127. Heaney 1985-1986, 2007c e 2012 offrono le riflessioni più organiche sul concetto di tradizione culturale-letteraria; cf. anche Dennison 2015, 111-121.

267 Benn 1993, 278-279.

268 Cf. in part. Heaney 1998, 17: «La creazione di una poesia, dopo tutto, è un'esperienza di liberazione. In quel momento affrancato, *quando la lirica scopre la sua conclusione vitale e il piacere senza tempo della forma si compie ed esaurisce*, accade qualcosa che è equidistante dall'autogiustificazione e dall'autocancellazione» (corsivo mio); e 46: «Un poeta appaga i suoi desideri personali imparando a produrre opere che sembrano tutte sua opera... Poi nasce un secondo desiderio, inquietante ed eccitante: andare oltre se stesso e affrontare l'alterità del mondo in opere che restano sue ma offrono diritti di passaggio a tutti gli altri».

Il lirico può insegnare come funziona una poesia, magari mostrando come è fatta una poesia che funziona, essere maestro di lettura su questo piano. Heaney che semplicemente ridice, con un commento minimo, ciò che leggiamo nella lirica di Philip Larkin “Deceptions”, lo fa evidentemente da maestro:

La mente della ragazza violata sta aperta «come un cassetto di coltelli» [«Per tutto il lento giorno la tua mente | restò aperta come un cassetto di coltelli»] e gran parte della prima strofa registra la sensibilità assolutamente immobile delle lame luccicanti e gli stati d’animo mutevoli della luce pomeridiana. Ciò che nel catechismo ci insegnavano a chiamare “il mistero del dolore” prende vita nelle sensazioni congiunte di calma assoluta e trauma, incarnate in immagini che ci conducono a un’identificazione cruda con la ragazza²⁶⁹.

Non è una parafrasi, non è una spiegazione; avvertiamo che si tratta in qualche modo di una ‘traslazione’ da uno stato del discorso a un altro, grazie alla mediazione di qualcuno che si mette nella posizione del lettore ma che ha una familiarità magica con il testo che ripercorre, che sta ‘ridicendo’.

D’altra parte il filologo è in grado di incrementare l’intelligenza esatta di molti particolari e del contesto (si tratti dell’ambiente o del genere) di una poesia lontana nel tempo, così come fa Michael Putnam quando muove alcuni appunti a Heaney sulla traduzione pur «splendida» dell’*Ecloga 9*²⁷⁰.

Proprio nella traduzione può aver luogo al meglio la sintesi tra le attitudini del filologo e quelle del poeta lirico, tra l’istanza restitutiva e quella trasformativa, quest’ultima regolata dal principio della *adequacy*, e cioè dal senso della lingua e della cultura vive così come dalla coscienza della tradizione in cui il nuovo testo – cioè la nuova traduzione – viene a iscriversi.

Nella prospettiva dell’autore di “Virgil: Eclogue IX” e di *Aeneid VI* tale tradizione era rappresentata anzitutto dalle traduzioni virgiliane di John Dryden, di Cecil Day Lewis e anche di Peter Ferry, tutte traduzioni poetiche di poeti affermati.

Sappiamo d’altra parte che Heaney arrivò alla traduzione di Virgilio attraverso l’esperienza della traduzione di Dante; e che scoprì l’‘adeguatezza’ della poesia di Virgilio²⁷¹, e la possibilità di vedere in essa qualcosa di archetipico, dopo che quella della *Divina Commedia* gli si era configurata come un modello proprio in questo senso²⁷². Virgilio cominciò a parlargli direttamente attraverso i millenni²⁷³, e a preparargli la strada verso la traduzione di *Eneide VI*, solo

269 Heaney 1998, 40.

270 Cf. *supra*, 414.

271 Cf. *supra*, 350, 365.

272 Cf. *supra*, 350.

273 Cf. *supra*, 374, 397, 418.

dopo che maturò in lui una personale intelligenza della tradizione virgiliana, di cui la *Commedia*, e in particolare la sua prima cantica, gli appariva come la testimonianza fondamentale.

Nel pensiero di Heaney, inoltre, all'idea di tradizione si associano strettamente quella di valore e quella di verità, il cui nesso è sempre documentato da ciò che egli chiama «the true poem»²⁷⁴. La traduzione è in grado di comunicare il valore e la verità di una poesia (come egli ha imparato incontrando Miłosz e familiarizzandosi con i poeti dell'est Europa)²⁷⁵, per quanto la formula '*lost in translation*' si riferisca a qualcosa di effettivo; ed è uno strumento di grande importanza nella vita postuma delle grandi opere, senza però potersi sostituire all'originale. Heaney tratta questo tema con una particolare accuratezza.

Nel sonetto "Into Arcadia", come già ricordato, egli descrive l'incontro con un pastore arcade presso una pompa di benzina²⁷⁶. Nel pastore del XX secolo si ripresenta l'*Ur-Ziegenhirt* teocriteo; ma l'Arcadia come scenario della vita dei pastori è un'invenzione di Virgilio. La *realtà* in cui compare il Licydas moderno si oppone dunque al *mito* virgiliano («non era in un'ecloga»); e tuttavia solo la perdurante conoscenza dell'ecloga, che la traduzione rinnova, ha reso notevole, significativa, memorabile quella figura comune, incontrata per caso in un luogo di passaggio. Non il fatto che il capraio arcade si trovasse nella realtà ma il suo non trovarsi nell'ecloga ha motivato il poeta a ritrarlo, a scattargli quella «istantanea di un momento di coscienza» in cui consiste la poesia lirica²⁷⁷. Il capraio in carne ed ossa è insieme presente allo sguardo e visto *in another pattern*²⁷⁸, così costituendosi come immagine poetica; d'altra parte è detto che questa figura reale sussiste «beyond eclogue and translation». Questo 'sussistere' rappresenta evidentemente ciò che il momento di coscienza ferma e investe di significato. Se non contrapponiamo realtà a ecloga o mito ci troviamo di fronte a tre dati che si susseguono in una serie significativa: il capraio e la sua vita (sempre uguale, come mostra proprio il contesto della scena); la rappresentazione o la trasfigurazione che ne fecero Teocrito e poi Virgilio (l'ecloga); la traduzione, che dell'ecloga rappresenta la durata nel tempo, la tradizione.

Il verso finale di "Into Arcadia" ritorna in mente a chi legge questo passaggio del *Nobel speech* (1995), in cui viene commentata una famosa immagine dell'*Odissea*:

La spietata durezza di quelle aste sulla schiena della donna *sopravvive al tempo e alla traduzione* [«survives time and translation»]. L'immagine possiede quella adeguatezza

274 Cf. *supra*, 416-418.

275 Cf. in particolare Heaney 1998, 62-72, 81-82.

276 Cf. *supra*, 396, 401.

277 Cf. *supra*, 396, 416.

278 Heaney 2007d.

documentaria [«documentary adequacy»] che risponde a tutto ciò che sappiamo dell'intollerabile²⁷⁹.

Evocativa del finale del sonetto, e delle parole appena citate, è anche quell'importante riflessione di diversi anni dopo (2012) nella quale viene affermato che «the poetry is not that which is lost in translation but that which survives it... a true poem speaks beyond itself and its origins»²⁸⁰.

È una frase che dice l'essenziale sui meccanismi della durata – sulla vita del *true poem*, che vince i secoli – esprimendo, in un momento di bilanci, le preoccupazioni del poeta laureato, già molto tradotto.

MARCO FERNANDELLI
Università degli Studi di Trieste
mfernandelli@units.it

279 Heaney 2016b, 952; ho ritoccato la traduzione in alcuni punti, rendendola più letterale.

280 Cf. *supra*, 416 (corsivi miei).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Austin 1977

P. Vergili Maronis *Aeneidos Liber Sextus*, With a commentary by R.G. Austin, Oxford 1977.

Barrell-Bull 1974

J. Barrell - J. Bull, *The Penguin Book of English Pastoral Verse*, London, 1974.

Batten 2009

G. Batten, *Heaney's Wordsworth and the Poetry of Displacement*, in O'Donoghue 2009, 178-191.

Becker 1999

A. Becker, *Poetry as Equipement for Living: A Gradual Reading of Vergil's Ninth Eclogue*, «Classics Ireland» VI (1999), 1-22.

Benn 1992

G. Benn, *Probleme der Lyrik*, testo della conferenza pronunciata il 21 agosto 1951 all'Università di Marburg, Wiesbaden 1951, trad. ital. *Problemi della lirica*, in Id., *Lo smalto sul nulla*, a cura di L. Zagari, Milano 1992, 266-302.

Bernardi Perini 2012a

G. Bernardi Perini, *Virgilianesimo di Seamus Heaney*, «Liburna» V (2012), 53-63.

Bernardi Perini 2012b

G. Bernardi Perini, «My hedge-schoolmaster Virgil». *Dall'ecloga messianica' alla «Bann Valley Eclogue»*, in M. Passalacqua - M. De Nonno - A.M. Morelli (curr.), con la collaborazione di C. Giammona, «Venuste noster». *Scritti offerti a Leopoldo Gamberale*, Hildesheim-Zürich-New York 2012, 697-709.

Calvino 1963

I. Calvino, *Sul tradurre*, «Paragone Letteratura» X (1963), 112-118.

Carey 2002

J. Carey, *Stirred by Poetry's Fine Excess*, «The Sunday Times of London», April XIV (2002).

Cavanagh 2009

M. Cavanagh, *Professing Poetry: Seamus Heaney's Poetics*, Washington DC 2009.

Clausen 1994

Virgil, *Eclogues*, With an Introduction and Commentary by W. Clausen, Oxford 1994.

Corcoran 1998

N. Corcoran, *The Poetry of Seamus Heaney: A Critical Study*, London 1998.

Crivelli 2015

R.S. Crivelli, *T.S. Eliot*, Roma 2015.

Cucchiarelli 2012

Publio Virgilio Marone, *Le Bucoliche*, Introduzione e commento a cura di A. Cucchiarelli, Traduzione di A. Traina, Roma 2012.

Curtius 1984

E.R. Curtius, *T.S. Eliot*, «Neuer Schweizer Rundschau» (1927), 348ss., poi in Id., *Kritische Essays zur europäischen Literatur*, Bern 1950, trad. ital. *Thomas S. Eliot*, in Id., *Letteratura della letteratura, Saggi critici*, a cura e con una Introduzione di L. Ritter Santini, Bologna 1984, 121-164.

Dennison 2015

J. Dennison, *Seamus Heaney and the Adequacy of Poetry*, Oxford 2015.

Diadori 2018

P. Diadori, *Tradurre: una prospettiva interculturale*, Roma 2018.

Eco 2003

U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano 2003.

Eliot 1923

T.S. Eliot, *Ulysses, Order, and Myth*, «The Dial» LXXV (1923), 480-483.

Eliot 1993a

T.S. Eliot, *Tradition and Individual Talent*, «The Egoist» 1919, poi in Id., *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*, New York 1920, trad. ital. *Tradizione e talento individuale*, in Id., *Opere 1904-1939*, a cura di R. Sanesi, Milano 1993, 392-402.

Eliot 1993b

T.S. Eliot, *What is a Classic?*, London 1945, trad. ital. *Che cosa è un classico?*, in Id., *Opere 1939-1962*, a cura di R. Sanesi, Milano 1993, 472-495.

Falconer 2017

R. Falconer, *The Music of Heaney's Aeneid VI*, «Comparative Literature» LXIX (2017), 430-448.

Falconer 2019

R. Falconer, *Heaney and Virgil's Underworld Journey*, in Harrison-MacIntosh-Eastmann 2019, 180-204.

Fernandelli 2019

M. Fernandelli, *Poesia bucolica e memoria dell'Odissea: Teocrito, Virgilio, Seamus Heaney*, «LAM» VIII (2019), 224-258.

Fernandelli 2020

M. Fernandelli, *Il punto su Catullo 51*, «RPL» XLIII, n.s. XXIII (2020), 15-84.

Ferraro 2015

P. Ferraro, *Leggere Seamus Heaney*, Roma 2015.

Ferry 1999

The Eclogues of Virgil: A Translation, by D. Ferry, New York 1999.

Fo 2012

Publio Virgilio Marone, *Eneide*, Traduzione e cura di A. Fo, Note di F. Giannotti, Torino 2012.

Folena 2021

G. Folena, *Volgarizzare e tradurre*, Torino 1991, poi in Id., *Volgarizzare e tradurre. Con altri scritti sulla traduzione*, a cura di G. Peron, Firenze 2021.

Frost 1988

R. Frost, *La figura che una poesia crea*, in Id., *Conoscenza della notte e altre poesie*, a cura di G. Giudici e M. Bacigalupo, Milano 1988.

Fumagalli 2001

M.C. Fumagalli, *The Flight of the Vernacular: Seamus Heaney, Derek Walcott, and the Impress of Dante*, Amsterdam 2001.

Harrison 2011

S.J. Harrison, *Virgilian Contexts*, in L. Hardwick - C. Stray (ed.), *A Companion to Classical Receptions*, Malden, MA-Oxford, 113-126.

Harrison 2019

S.J. Harrison, *Heaney as Translator: Horace and Virgil*, in S.J. Harrison - F. Macintosh - H. Eastman (edd.), *Seamus Heaney and the Classics: Bann Valley Muses*, Oxford 2019, 248-262.

Harrison-Macintosh-Eastman 2019

S.J. Harrison - F. Macintosh - H. Eastman (edd.), *Seamus Heaney and the Classics: Bann Valley Muses*, Oxford 2019.

Heaney 1985

S. Heaney, *Envy and Identifications: Dante and the Modern Poet*, «Irish University Review» XV (1985), 5-19.

Heaney 1985-1986

S. Heaney, *Place, Pastness, Poems: A Triptych*, «Salmagundi» LXVIII-LXIX (1985-1986), 30-47.

Heaney 1989

S. Heaney, *The Place of Writing*, Atlanta 1989.

Heaney 1993

S. Heaney, *The Midnight Verdict*, Oldcastle 1993.

Heaney 1996

S. Heaney, *Preoccupations: Selected Prose 1968-1978*, London 1980, trad. ital. *Attenzioni. Preoccupations – Prose scelte 1968-1978*, introduzione e cura di M. Bacigalupo, Roma 1996.

Heaney 1997

S. Heaney, *Seeing Things*, London 1991, trad. ital. *Veder cose*, a cura e con una Introduzione di G. Sacerdoti, Milano 1997.

Heaney 1998

S. Heaney, *The Government of the Tongue: Selected Prose 1978-1987. The 1986 T.S. Eliot Memorial Lectures and Other Critical Writings*, London 1988, trad. ital. *Il governo della lingua. Prose scelte 1978-1987*, a cura di M. Bacigalupo, Roma 1998.

Heaney 1999

S. Heaney, *The Haw Lantern*, London 1987, trad. ital. *La lanterna di biancospino*, a cura di F.R. Paci, Parma 1999.

Heaney 2002a

S. Heaney, *Finders Keepers: Selected Prose 1971-2001*, London 2002.

Heaney 2002b

S. Heaney, *Secular and Millennial Mitoꝝs*, «Weekend Avisen» 1999, poi in Id. 2002a, 410-416.

Heaney 2002c

S. Heaney, *Something to Talk About*, testo per intervento televisivo (BBC, 1998), raccolto in Id. 2002a, 48-58.

Heaney 2002d

S. Heaney, *Sixth Sense, Seventh Heaven*, «the Dublin Review» XLVIII (2012), 1-9. <https://thedublinreview.com/article/sixth-sense-seventh-heaven/>

Heaney 2003a

S. Heaney, *The Redress of Poetry: Oxford Lectures*, London-Boston 1995, trad. ital. *La riparazione della poesia*, in *Seamus Heaney*, Torino 2003, 121-376.

Heaney 2003b

S. Heaney, *Electric Light*, London 2001, trad. ital. *Electric Light*, a cura di L. Guerner, Milano 2003.

Heaney 2004

Anything Can Happen: A Poem and Essay by Seamus Heaney with Translations in Support of art for Amnesty, Dublin 2004.

Heaney 2005

S. Heaney, *Fuori campo*, a cura di M. Bacigalupo, Novara 2005.

Heaney 2007a

S. Heaney, *The Work of Poetry*, testo ingl. di una conferenza tenuta a Bologna nel 1993 e trad. ital. *Il lavoro della poesia*, in *Morisco* 2007, 125-133, 134-143.

Heaney 2007b

S. Heaney, *Towers, Trees, Terrors*, testo ingl. della *Lectio magistralis* tenuta presso l'Università di Urbino il 23 novembre 2001 e trad. ital. *Torri, alberi, terrori*, in *Morisco* 2007, 145-156, 157-170.

Heaney 2007c

S. Heaney, *Us as in Versus: Poetry and the World*, testo ingl. di una conferenza tenuta il 31 ottobre 1999 alla National University of Ireland, Galway, e trad. ital. *Us come in versus: la poesia e il mondo*, in *Morisco* 2007, 171-184, 185-198.

Heaney 2007d

S. Heaney, *In Another Pattern*, testo ingl. di una conferenza tenuta nel gennaio 2004 presso il St Columb College, Derry, e trad. ital. *In un'altra forma*, in *Morisco* 2007, 199-208, 209-218.

Heaney 2009a

S. Heaney, *Eclogues in extremis: On the Staying Power of Pastoral*, «Proceedings of the Royal Irish Academy: Archaeology, Culture, History, Literature» CIII C: 1 (2003), pp. 1-12, versione scritta della *lecture* tenuta il 6 giugno 2002, trad. ital. *Ecloghe in extremis: la capacità di resistenza della pastorale*, in *Morisco* 2007, 219-262, ripubblicata in R. Andreotti (cur.), *Resistenza del classico*, Milano 2009, 61-78.

Heaney 2009b

S. Heaney, *Title Deeds: Translating a Classic*, in S.J. Harrison (ed.), *Living Classics: Greece and Rome in Contemporary Poetry in English*, Oxford 2009, 122-139.

Heaney 2012

S. Heaney, *Mossbawn via Mantua. Ireland in/and Europe: Cross-Currents and Exchanges*, in W. Huber - S. Mayer - J. Novek (ed.), *Ireland in/and Europe: Cross-Currents and Exchanges*, Trier 2012, 19-27.

Heaney 2013

S. Heaney, *Virgilio nella Bann Valley*, a cura di G. Bernardi Perini e C. Prezzavento, con un contributo di M. Bacigalupo, Mantova 2013.

Heaney 2016a

S. Heaney, *Poesie*, scelte e raccolte dall'Autore, a cura di M. Sonzogni, Saggio introduttivo e Cronologia di P. Boitani, Traduzioni di M. Bacigalupo, L. Gueneri, G. Morisco, R. Mussapi, A. Oldcorn, F.R. Paci, G. Sacerdoti, M. Sonzogni, Milano 2016.

Heaney 2016b

S. Heaney, *Crediting Poetry*, Nobel Lecture, December 7, 1995, trad. ital. *Sia dato credito alla poesia*, in Heaney Milano 2016a, 933-954.

Heaney 2016c

Aeneid, Book VI, Translated by S. Heaney, London 2016.

Heaney-Hass 2000

Sounding Lines: The Art of Translating Poetry, A Conversation between Seamus Heaney and Robert Hass, Berkeley, 2000.

Heiny 2013

S. Heiny, *Virgil in Seamus Heaney's Human Chain: "Images and Symbols of Our Predicament"*, «Renascence» LXV (2013), 304-317.

Heiny 2018

S. Heiny, *"Puny in My Predicaments": Seamus Heaney's Readings of Virgil's Ninth Eclogue*, «Vergilius» LXIV (2018), 53-70.

Horsfall 2013

Virgil, *"Aeneid" 6: A Commentary*, vol. 2, *Commentary and Appendixes*, by N. Horsfall, Berlin-Boston 2013.

Impens 2017

F. Impens, *Help me please my hedge-school master': Virgilian Presences in the Work of Seamus Heaney*, «Irish University Review» XLVII (2017), 251-265.

Impens 2018

F. Impens, *Classical Presences in Irish Poetry after 1960: The Answering Voice*, New York 2018.

G.N. Knauer 1964

Die Aeneis und Homer: Studien zur poetischen Technik Vergils mit Listen der Homerzitate in der Aeneis, Göttingen 1964.

Marianne McDonald 2019

M. McDonald, *Seamus Heaney: An Irish Poet Mines the Classics*, in Harrison-MacIntosh-Eastmann 2019, 121-146.

McDonald 2019

P. McDonald, Heaney, *'Weird Brightness' and the Riverbank: Virgil, and the Need for Translation*, in Harrison-Macintosh-Eastman 2019, 160-179.

Morisco 2007

Seamus Heaney poeta dotto, numero monografico di «In forma di parole» XXVII (2007), a cura e con una introduzione di G. Morisco (il volume contiene, in edizione bilingue, poesie e prose di Heaney).

Morrison 1982

B. Morrison, *Seamus Heaney*, London, Methuen 1982.

Nassi 2003

R. Nassi, *Attualizzazioni novecentesche del genere bucolico. I casi di Zanzotto e Heaney*, intervento all'incontro *Antichi e moderni*, a cura della Scuola sulla fortuna dei classici, Vicenza 2003.

<https://giugenna.files.wordpress.com/2011/01/attualizzazioni-novec-gen-bucolico.pdf>

Norden 1927

P. Vergilius Maro, *Aeneis Buch VI*, edizione e commento a cura di E. Norden, Leipzig 1927³ (1916¹).

O'Donoghue 2001

B. O'Donoghue, *Heaney's ars poetica: The Government of the Tongue*, in T. Curtis (ed.), *The Art of Seamus Heaney*, Bridgend 2001⁴, 181-190.

O'Donoghue 2009

B. O'Donoghue (ed.), *The Cambridge Companion to Seamus Heaney*, Cambridge 2009.

O'Donoghue 2009a

B. O'Donoghue, *Heaney's Classics and the Bucolic*, in O'Donoghue 2009, 106-121.

O'Donoghue 2019

B. O'Donoghue, *Heaney, Yeats and the Language of Pastoral*, in S.J. Harrison - F. Macintosh - H. Eastman (ed.), *Seamus Heaney and the Classics: Bann Valley Muses*, Oxford 2019, 147-159.

O'Driscoll-Heaney 2009

D. O'Driscoll, *Stepping Stones. Interviews with Seamus Heaney*, London 2009.

Ottria 2022

I. Ottria, *Marsia e Glauco. Esegesi, riscritture e visualizzazioni di due miti ovidiani tra Medioevo e Rinascimento*, Ancona 2022.

Perkell 2001

C. Perkell, *Vergil Reading His Twentieth-Century Readers: A Study of Eclogue 9, «Vergilius» XLVII* (2001), 64-88.

Putnam 2010

M.C.J. Putnam, *Virgil and Seamus Heaney*, «Vergilius» LVI (2010), 3-16.

Putnam 2012

M.C.J. Putnam, *Virgil and Heaney: 'Route 110'*, «Arion» XIX (2012), 79-107.

Quinn 2009

J. Quinn, *Heaney and Eastern Europe*, in B. O'Donoghue (ed.), *The Cambridge Companion to Seamus Heaney*, Cambridge 2009, 92-105.

Rankin Russell 2016

R. Rankin Russell, *Seamus Heaney: An Introduction*, Edinburgh 2016.

Serpieri 1982

T.S. Eliot, *La terra desolata*, Introduzione, traduzione e note di A. Serpieri, Milano 1982.

Sofri 2007

A. Sofri, *La sofferenza di Eliot*, «la Repubblica» del 6.8.2007
<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2007/06/08/la-sofferenza-di-eliot.html>

Stevens 2000

W. Stevens, *The Necessary Angel: Essays on Reality and the Imagination*, New York 1951, trad. ital. parziale *L'angelo necessario. Saggi sulla realtà e sull'immaginazione*, a cura e con una *Postfazione* di M. Bacigalupo, Milano 2000.

Stevenson 1985

A. Stevenson, *The Peace within Understanding: Looking at "Preoccupations"*, in T. Curtis (ed.), *The Art of Seamus Heaney*, Bridgend 1985, 131-137.

Stevenson 2018

A. Stevenson, *Le vie delle parole*, Latiano 2018.

Thomas 2001

R.F. Thomas, *The Georgics of Resistance: From Virgil to Heaney*, «Vergilius» XLVII (2001), 117-147.

Travaglia 2019a

T. Travaglia, *La pompa dell'acqua come omphalos: la poetica dello scavo di Seamus Heaney*, «LAM» VIII (2019), 201-224.

Travaglia 2019b

T. Travaglia, *A relatively simple mythic method. Seamus Heaney rilegge Aen. 6, 450-476*, «Pan» n.s. VIII (2019), 171-181.

Tyler 2005

M. Tyler, *A Singing Contest. Conventions of Sound in the Poetry of Seamus Heaney*, New York-London 2005.

Twiddy 2006

I. Twiddy, *Seamus's Heaney Versions of Pastoral*, «Essays in Criticism» LVI (2006), 50-71.

Vendler 1998

H. Vendler, *Seamus Heaney*, Harvard 1998.

Weinrich 2016

H. Weinrich, *Mnemosyne. Saggi per una teoria letteraria della memoria*, a cura di U.M. Olivieri, Campobasso 2016.

Zirzotti 2014

E. Zirzotti, *Incontrando l'antichità. Seamus Heaney e i classici greci e latini*, con una prefazione di P. Boitani, Roma 2014.