

Lidia Sessi

Heaney poeta e mitopoeta: l'Orestea d'Irlanda

Abstract

Nel saggio esaminiamo la versione scritta da Seamus Heaney della tragedia di Sofocle *Agamennone*. Nel suo poemetto il poeta irlandese dimostra come le opere della classicità possano fornire agli artisti contemporanei le 'coordinate' per rispondere alle esigenze contraddittorie del mondo in cui vivono.

This paper examines Seamus Heaney's version of Sophocles' tragedy *Agamemnon*. In his long poem *Mycenae Lookout* the Irish poet shows how classical works can provide contemporary artists with 'coordinates' to meet the contradictory demands of the world they live in.

— When, for fuck's sake, are you going to write
Something for us?
— If I do write something,
Whatever it is, I'll be writing for myself¹

In un'intervista a Dennis O'Driscoll, Heaney indica nell'*energeia* intrinseca alla letteratura e ai miti classici, soprattutto greci, l'origine di un'attrazione per le opere dell'antichità paragonabile al *frisson* indotto dalle leggende celtiche. Il poeta insiste a più riprese sull'affinità tra il folclore irlandese e i racconti della Grecia antica:

[I]t's the vitality of the ritual and romance at ground level that attracts me as much as the big earth-moving machinery of the literature and the myths².

Le sue frequenti allusioni ai maestri greci non sono casuali né decorative, ma fanno parte integrante di una fitta trama in cui «poetry inheres in other poetry and to that extent it is literary»³ e dove al tradizionale *ethos* cristiano del «down there, up there and us in between», la cultura occidentale ha sostituito, a giudizio di Heaney, la consapevolezza dei miti arcaici⁴.

Un saggio su Eliot offre a Heaney l'occasione per teorizzare il proprio personale «mythic method» come l'arte di tessere una «classical safety net under the tottering data of the contemporary, of paralleling, shadowing, archotyping»⁵. È grazie a questa rete che

¹ Nel 1979, durante un viaggio in treno a Belfast, Heaney incontrò casualmente un ex-detenuto appena uscito da Long Kesh, perciò presumibilmente un membro dell'IRA. L'episodio è narrato dal poeta in un componimento della silloge *The Spirit Level*. HEANEY (1996, 29).

² O'DRISCOLL (2002, 294).

³ *Ibid.*, 295.

⁴ *Ibid.*, 294.

⁵ HEANEY (1988, 116).

passato, presente e futuro possono confluire dialetticamente sul terreno della poesia⁶. Non dunque un'esibizione di *literariness*, ma un correlativo oggettivo, un substrato semitrasparente e stratificato, intricato e complesso come la vita nel Nord Irlanda degli anni 1990 (e non solo), in grado di dare profondità, memoria e significato a una creazione altrimenti isolata e artificiale. Una delle peculiarità di Heaney è proprio, a giudizio di Putnam, l'abilità di trasformare un testo "traducendolo" in un'altra lingua e dunque reinventando «its subject matter for a new time and a new place»⁷.

È il caso di *Mycenae Lookout*, "rifacimento" dell'*Orestea* di Eschilo.

Questo articolo si propone dunque, attraverso le parole stesse del poeta, di delineare l'«Heaney-canon»⁸ e di ricostruire la genesi del lungo poemetto, di indagarne poi la struttura e le strategie compositive con cui Heaney crea un delicato equilibrio fra gli intertesti letterario-mitologici antichi e l'originalità dei contemporanei, fra storia e mito, narrazione e simbolo.

L'idea di tradurre l'*Orestea* si affaccia alla mente del poeta dopo la tregua annunciata dall'IRA nell'agosto nel 1994 e la conseguente drastica diminuzione del numero di attentati e di episodi di violenza settaria⁹:

Genuine visitation, the lark sang and the light ascended.
Everything got a little better¹⁰.

Nei venticinque anni dall'inizio della guerra civile in Nord Irlanda, Heaney ha sempre rifiutato con fermezza il ruolo di portavoce di una fazione, esausto della «continuous adjudication between agony and justice»¹¹, fra risentimento, terrore e pietà. Il termine «adjudication» sottintende la difficoltà di dar voce ai diritti dell'individuo e della comunità in un contesto conflittuale che inibisce lo scambio dialettico e fa prevalere l'odio atavico verso l'altro. *Mycenae Lookout* non intende dunque proporre un messaggio politico, non è un commento agli eventi drammatici del Nord Irlanda. Heaney stesso ci fornisce la chiave di lettura:

[T]here was no real communiqué factor at work in the poems, there was the excitement of utterance, the writing was after and into something other than commentary. It was a surge-up through language. I was buoyed by the doing rather than relaying any message¹².

⁶ D'altro canto la stessa mitologia greca – e questa è un'altra affinità che unisce Heaney ai maestri greci – è «come una grande rete fatta di maglie che si tengono fra loro, di rimandi incrociati, di collegamenti trasversali». La ramificazione della mitologia greca costituisce uno straordinario esempio *ante litteram* di intertestualità: i racconti non vivono di vita separata ma ne presuppongono molti altri e a loro volta ne sono presupposti, cfr. BETTINI (2007, 65).

⁷ PUTNAM (2012, 98).

⁸ O'BRIEN (2003, 11). Cfr. anche ELIOT (1944, 24) per la definizione di 'canone'.

⁹ O'DRISCOLL (2002, 352). Per ulteriori riferimenti alla reazione di Heaney vd. anche BRINTON (2009, 59).

¹⁰ Heaney citato da COLE (1994, 137).

¹¹ HEANEY (1980, 30).

¹² LUNDAY (2008, 112). Nel saggio la Lunday riporta estratti da una corrispondenza privata dell'agosto 2002

Heaney ribadisce in molte occasioni che al caos del mondo la poesia non può rispondere con una *lamentatio*, né con una riproduzione mimetica *post factum* della situazione politica contingente: ne risulterebbe una semplificazione e l'effetto sarebbe attenuato.

Cercando nel passato uno dei “mythic equivalents” del mondo contemporaneo, la saga degli Atridi così come Eschilo l'ha immortalata nell'*Orestea* gli appare la più idonea a sancire la speranza di un effettivo cambiamento da una cultura arcaica di violenza a un sistema di giustizia civile inaugurato da Atena, la dea che «buries the Furies under the Acropolis [...] and establishes some kind of reign of justice»¹³. La prospettiva di *Mycenae Lookout*, come la dichiara Heaney stesso, è assai complessa:

The three Aeschylus plays could be a kind of rite envisaging the possibility of a shift from a culture of revenge to a belief in a future based upon something more disinterested. [...] Ideally, what I needed was the kind of poem Andrew Marvell wrote on Cromwell's return from Ireland and what I was setting up for was a kind of Jonsonian masque¹⁴.

Diverse influenze poetiche compongono quella “safety net” che è alla base della sequenza *Mycenae Lookout*. Il *Te Deum laudamus*, inno di ringraziamento che risale agli esordi del cristianesimo, è riproposto per riconoscere l'enormità storica della decisione dell'IRA, mentre l'allusione all'ode di Andrew Marvell, *An Horatian Ode: Upon Cromwell's Return from Ireland*, composta per celebrare il conquistatore Cromwell “autorizzato” da Dio a sottomettere i cattolici irlandesi, consente a Heaney una riflessione sulla brutalità della guerra. Il poeta si ispira inoltre alle maschere create da Ben Jonson che, alla maniera dei commediografi latini Plauto e Terenzio e del poeta satirico Giovenale, denuncia le debolezze umane esponendole al ridicolo. In questo sovrapporsi di molteplici filoni letterari e culturali, Heaney avverte l'impulso che dà origine alla creazione, il momento magico:

when all those complications of history, politics, culture, fidelity, hostility, inner division, challenge and change get themselves gathered in words and become available to writer and reader as a mode of self-knowledge¹⁵.

Affascinato dalle affinità tra la città di Micene dopo la guerra di Troia e il Nord Irlanda dopo venticinque anni di “Troubles”, non intimorito dall'idea di misurarsi con un maestro dell'arte classica¹⁶, Heaney si appresta alla composizione di *Mycenae Lookout*

con il poeta.

¹³ CARVALHO HOMEM (2001, 28).

¹⁴ COLE (1994, 137).

¹⁵ HEANEY (1997, 12). Le parole di Heaney evocano il celebre *nosce te ipsum*, l'esortazione dell'oracolo di Apollo a indagare dentro di sé, per scoprire il senso della vita che è dentro, non al di fuori di noi. La fluidità nell'interazione tra mito classico e tradizione irlandese è sineddotta del concetto di arte come “field of force” nel quale strutture conflittuali coesistono dialetticamente.

¹⁶ Bernardi Perini osserva che Heaney non ha mai esitato «a mettere i suoi testi sul letto di Procuste [...] prevalgono evidentemente nel poeta le ragioni di un superiore equilibrio strutturale», cfr. BERNARDI PERINI (2013, 61).

nell'ottobre 1994 e mostra che i moderni si rivolgono ancora ai greci «for the most powerful articulations of [the] most serious emotions»¹⁷. A distanza di duemila anni, la saga di Eschilo ha mantenuto intatta la sua potenza espressiva e i temi tragici che esplora agitano ancora l'animo e il comportamento dell'uomo¹⁸. Agli Atridi dell'Argolide, colpevoli di atti inauditi di violenza fraticida corrispondono oggi, per Heaney, i fanatici responsabili della guerra civile nel nord Irlanda: il mondo contemporaneo ripropone la crudeltà atavica della Grecia antica. Il *pathos* insito nella vicenda greca aumenta esponenzialmente con la sovrapposizione di atrocità pubbliche in Ulster e ricordi familiari, «hallucinatory and familiar»¹⁹. La strategia nell'appropriazione della fonte classica si concretizza nell'allontanare il presente relegandolo in «remote places and times» e consentire al lettore di percepire le analogie tra il suo tempo e un passato solo apparentemente archiviato²⁰. Due diversi tipi di approccio ai testi del passato sono teorizzati da Heaney in un'intervista: «raid» e «settlement». Nel primo caso «you go in [...] and you raid Italian, you raid German, you raid Greek, and you end up with booty that you call Imitations». Nel secondo caso, invece, «you enter an oeuvre, colonize it, take it over-but you stay with it, and you change it and it changes you a little bit»²¹. Il traduttore può quindi sentirsi libero di appropriarsi di una parte senza “condividere” l'opera in toto oppure di adeguarsi all'originale, facendolo proprio, come nella traduzione della *Bucolica* IX di Virgilio che Heaney ha incluso nella silloge *Electric Light*. Nel corso dell'intervista con Robert Hass Heaney chiarisce la propria metafora con esempi concreti:

I stayed with Beowulf. But I also raided Dante in the late 70s [...]. I raided for Ugolino, but could not manage to establish a settlement. But I settled with Beowulf and stayed with it, formed a kind of conjugal relation for years²².

In *Mycenae Lookout* Heaney compie dunque un raid estremo nella trilogia di Eschilo, traducendo, qui in senso letterale e letterario, non tanto le parole del drammaturgo

¹⁷ O'DONOGHUE (1998, 23).

¹⁸ Gli Atridi sono un antecedente mitico della famiglia disfunzionale del ventesimo e ventunesimo secolo, cfr. HALL – MACINTOSH – WINGLEY (2004). In ambito irlandese l'*Orestea* ha ispirato numerose versioni. È stata dapprima tradotta da Edward e Christine Longford nel 1933, e l'*Agamennone* dal poeta Louis MacNeice nel 1936. In età contemporanea la trilogia eschilea ha ispirato i liberi adattamenti dei drammaturghi Tom Murphy (*The Sanctuary Lamp*, 1975) e Marina Carr (*Ariel*, 2002).

¹⁹ HEANEY (1996, 80). Ulster e cultura mediterranea hanno in comune esperienze di inenarrabile efferatezza, cfr. CARVALHO HOMEY (2001, 27). Visitando il Nord Irlanda nel 1825, Sir Walter Scott annotava nel suo diario: «Their factions have been so long envenomed, and they have such narrow ground to do their battle in, that they are like people fighting with daggers in a hoghead», W. Scott citato da FLANAGAN (1982, XIII).

²⁰ Heaney ha esplorato diverse forme di appropriazione, dalla traduzione fedele alla libera interpretazione, come dimostrano la traduzione di Beowulf, dell'*Inferno* di Dante, delle *Bucoliche* e dell'*Eneide* di Virgilio, insieme con *The Cure at Troy* dal *Filottete* di Sofocle e il disegno mitopoietico di *North*.

²¹ Heaney afferma di non avere una propria teoria della traduzione, ma piuttosto una metafora basata sul rapporto dei Vichinghi con l'Irlanda e con l'Inghilterra. Storicamente, puntualizza il poeta, è necessario distinguere la fase nota come “Raids” da quella successiva denominata “Settlements”, cfr. HEANEY – HASS (2000, 1-39).

²² *Ibid.*, 1.

greco, ma il complesso articolato di emozioni sottese alla ben nota saga e creando un'inedita associazione tra l'Argolide del quinto secolo e il Nord Irlanda del ventesimo secolo. Inizialmente aveva pensato di tradurre l'intera trilogia di Eschilo²³; in seguito però abbandona l'impresa che gli appare «too trite – art wanting to shake hands with life»²⁴, per concentrarsi solo sulla prima opera del trittico (in realtà, come vedremo più avanti, anche le *Eumenidi* rientrano nella sequenza).

In particolare la figura della sentinella della prima scena dell'*Agamennone* continua a riaffiorare nella sua mente

with his in-between situation and his responsibilities and inner conflicts, his silence and his knowledge, and all this kept building until I very deliberately began a monologue for him using a rhyming couplet like a pneumatic drill, just trying to bite and shudder in toward whatever was there²⁵.

Alla marginale vedetta di Eschilo, piuttosto che ai noti Oreste ed Elettra, attribuisce il ruolo di protagonista di *Mycenae Lookout*, una sorta di *alter ego* del poeta che con lui condivide quella condizione di “in-betweenness” già descritta in *Terminus*: «Two buckets were easier carried than one. / I grew up in between»²⁶, sempre alla ricerca, nella vita privata come nella carriera, di equilibrio tra due poli, tra la *gravitas* «of subject-matter, a kind of surly nose-to-groundness, almost a non-poetry» da una parte e «the lift and frolic of the words in themselves»²⁷ dall'altra.

La funzione del poeta-sentinella è già stata affrontata in chiave teorica nel saggio del 1989 *The Place of Writing*, dove Heaney analizza il significato della torre nella simbologia visionaria di Yeats e la definisce un emblema, *inter alia*, della necessità di difesa e protezione dell'essere umano da tutto ciò che gli è ostile nel mondo esterno. In questa concezione della torre, il poeta non può che essere associato alla figura della sentinella, del guardiano che vigila sulla resistenza dell'uomo alle minacce del *milieu* circostante, senza tuttavia rifuggirlo²⁸. Il «place of writing» si prefigura dunque non tanto come luogo fisico, ma piuttosto come legittimazione dell'arte poetica in quanto attività umana e atto di fede, un «locus of energy rather than [a] conventional readin[g] of the world», quel mondo che potrebbe causarne l'estinzione²⁹.

²³ Non avendo studiato greco, Heaney dichiara di essersi affidato a traduzioni diverse dell'*Agamennone*: «Lots of different *Agamemnons* – MacNeice, Lowell, Grene. I even looked at the Loeb when I was considering a full translation», LUNDAY 2008, 113, n. 14. In un'intervista pubblica tenutasi nell'ottobre 2007 presso l'Oxford Playhouse, Heaney spiegò che lo studio del greco nell'Irlanda del tempo avrebbe significato dichiarare una vocazione religiosa, cfr. HARRISON (2009, 164).

²⁴ COLE (1994, 137). Si tratta di una parafrasi della definizione di «objective correlative» data da Eliot.

²⁵ *Ibid.*, 137.

²⁶ HEANEY (1987, 24).

²⁷ COLE (1994, 118).

²⁸ Le poesie di Yeats, in particolare la sequenza *The Tower*, rappresentano agli occhi di Heaney dei «ramparts thrown up to prove he'd survived the onslaught of menacing circumstances», cfr. HEANEY (2002, 253-61).

²⁹ CAVANAGH (2000, 29).

A differenza della sentinella di Eschilo che scompare dopo il prologo e non palesa i propri rapporti con gli Atridi e con la regina Clitemnestra, il «watchman» di Heaney è un protagonista ben caratterizzato, un Amleto greco dilaniato dal dilemma della lealtà, responsabile egli stesso in una società corrotta da una violenza endemica e infine archetipo del «well-meaning but ineffectual bystander»³⁰. Del resto non aver partecipato alla guerra insieme agli altri guerrieri l'ha relegato a un ruolo passivo di osservatore, un assistente in attesa degli eventi, un *voyeur* delle passioni che infiammano il palazzo reale. Riporto il testo per comodità del lettore.

— The ox is on my tongue
(Aeschylus, *Agamemnon*)

1. THE WATCHMAN'S WAR

Some people wept, and not for sorrow -joy
That the king had armed and upped and sailed for Troy,
But inside me like struck sound in a gong
That killing-fest, the life-warp and world-wrong
It brought to pass, still augured and endured.
I'd dream of blood in bright webs in a ford,
Of bodies raining down like tattered meat
On top of me asleep-and me the lookout
The queen's command had posted and forgotten,
The blind spot her farsightedness relied on.
And then the ox would lurch against the gong
And deaden it and I would feel my tongue
Like the dropped gangplank of a cattle truck,
Trampled and rattled, running piss and muck,
All swimmy-trembly as the lick of fire,
A victory beacon in an abattoir...
Next thing then I would waken at a loss,
For all the world a sheepdog stretched in grass,
Exposed to what I knew, still honour-bound
To concentrate attention out beyond
The city and the border, on that line
Where the blaze would leap the hills when Troy had fallen.
My sentry work was fate, a home to go to,
An in-between-times that I had to row through
Year after year: when the mist would start
To lift off fields and inlets, when morning light
Would open like the grain of light being split,
Day in, day out, I'd come alive again,
Silent and sunned as an esker on a plain,
Up on my elbows, gazing, biding time
In my outpost on the roof. What was to come

³⁰ LUNDAY (2008, 115).

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

In *The Watchman's War*, primo dei cinque componimenti della sequenza, Heaney esce dal silenzio cui lo scenario politico lo aveva costretto e trova le parole per l'inesprimibile:

[N]o element that should have carried weight
 Out of the grievous distance would translate.
 Our war stalled in the pre-articulate (*His Dawn Vision*).

Nella prima parte del suo lungo monologo la vedetta si sente isolata e perseguitata dall'inevitabilità della sua condizione: «My sentry work was fate, a home to go to» e soprattutto angosciata dagli orrori di una guerra che altri hanno approvato:

Some people wept, and not for sorrow -joy
 That the king had armed and upped and sailed for Troy.

«[P]osted and forgotten» dalla regina, la sentinella di Heaney, come quella di Eschilo, confessa il conflitto interiore che lo perseguita: il giuramento di lealtà alla regina gli impedisce di rivelare i suoi piani di morte, ma deve la medesima fedeltà anche al re. Il dilemma lo paralizza a tal punto che rimane muto come se 'avesse un bue sulla lingua'. Espressione proverbiale greca, «the ox is on my tongue» figura come esergo, tratta direttamente da Eschilo in un contesto che sottolinea la scelta della vedetta attraverso termini che appartengono tutti all'area semantica del linguaggio, delle parole pronunciate o taciute:

The rest
 I leave to silence; for an ox stands huge upon
 my tongue. The house itself, could it take voice, might speak
 aloud and plain. I speak to those who understand,
 but if I fail, I have forgotten everything³¹.

³¹ Aesch., *Ag.*, (LATTIMORE 1953), vv. 134-39.

La frase emblematica condensa in una sola immagine il tema controverso del silenzio, dei segreti, il dilemma della lealtà a due cause antitetiche che accomuna i personaggi mitici di Eschilo e gli attori dei drammi di oggi. La locuzione della vedetta di Eschilo, con la sua carica di «sensory depth», continua a riecheggiare nella mente di Heaney durante la ventennale «killing-fest» dei “Troubles”³², creando «a stronger and stronger magnetic field around itself». Al tempo stesso l'espressione richiama immagini del duro lavoro nella fattoria di famiglia e più precisamente:

The splatter of cow's feet on the floor of a byre in Mossbawn, the charge of bullocks up the 'tripper' of a cattle lorry, the child's register of the weight and danger of those clattering beasts. Slaughterhouse panic³³.

Nel *trope* che traduce l'afasia della sentinella un gong preannuncia una carneficina, una violenza pervasiva che corromperà il palazzo e il mondo intero della vedetta, poi il movimento del bue ne attutisce il suono «then the ox would lurch against the gong / And deaden it» e, insieme con esso, anche la coscienza dell'uomo³⁴. L'inerzia senza parole della vedetta si estenderà all'intera reggia dove gli anziani, il coro greco dell'Irlanda contemporanea, assistono come spettatori, «artful voyeurs», al delirio profetico di Cassandra e infine alla sua stessa morte. A differenza della scolta essi non saranno angustiati da sensi di colpa tardivi, anzi, come in *Punishment*, «would have cast the stones of silence»³⁵. La metafora del bue che cammina sulla lingua della vedetta viene ampliata a dismisura e, per un momento, Micene si trasforma nella fattoria natale di Mossbawn, in una similitudine che allontana dal racconto principale, nello stile delle digressioni omeriche:

And I would feel my tongue
Like the dropped gangplank of a cattle truck,
Trampled and rattled, running piss and muck,

³² Si noti che, mentre in Eschilo soltanto da un anno la sentinella vigila sul tetto della reggia, il personaggio di Heaney occupa quella postazione da dieci anni, fin dall'inizio della guerra di Troia: «Year after year [...] Day in, day out».

³³ O'DRISCOLL (2002, 350).

³⁴ In Eschilo la sentinella ribadisce la sua condizione di insonne: «Now as this bed stricken with night and drenched with dew / I keep, nor ever with kind dreams for company: / since fear in sleep's place stands forever at my head / against strong closure of my eyes, or any rest: / I mince such medicine against sleep failed: I sing». L'unico rimedio contro la paura che gli impedisce di chiudere gli occhi e abbandonarsi ai sogni sarebbe il canto anch'esso però funestato dalla preoccupazione per il destino degli Atridi, cfr. Aesch., *Ag.*, (LATTIMORE 1953), vv. 12-6. Heaney amplifica la connotazione macabra descrivendo un uomo confuso, in preda a visioni allucinatorie.

³⁵ Nella poesia dal titolo emblematico *Punishment*, Heaney si identifica con la vittima della violenza settaria, mostra empatia per il suo tragico destino, ma ammette senza ipocrisie che egli stesso non avrebbe denunciato i suoi persecutori e, forse, avrebbe partecipato alla spedizione punitiva, cfr. HEANEY (1975, 31). Anche in *Exposure* il poeta confessa il proprio turbamento e il proprio senso di colpa rispetto alle divisioni che dilanano la sua terra: «Escaped from the massacre, / Taking protective colouring / From bole and bark, feeling / Every wind that blows», cfr. *ibid.*, 68. Heaney ritiene che tutti gli uomini siano, in qualche misura, complici di tradimento: «All of us are secret sharers, accomplices in some general sin of betrayal», HEANEY (1995a, 91).

All swimmy-trembly as the lick of fire,
A victory beacon in an abattoir [...].

All'immagine della passerella per animali si lega, attraverso il paragone con la lingua, quella dei fuochi della vittoria, ripresa e enfatizzata più avanti dalle nuvole cariche di sangue («Clouds bloodshot with the red / Of victory fires»), in un crescendo di furore che culmina nell'immagine dell'*abattoir* e anticipa il massacro finale assimilando uomini e bestie³⁶.

Al pari di Omero e dei bardi irlandesi, Heaney utilizza spesso *formulae* a cui attribuisce una valenza simbolica, accentuando al tempo stesso la potenza semantica e musicale dei versi. Uno di questi è l'*abattoir* (citato anche nell'introduzione all'*Odissea* tradotta da Robert Fitzgerald, 1992, e nel discorso per il Nobel, 1995). In entrambi i casi l'*abattoir* non indica letteralmente il luogo attrezzato alla macellazione degli animali, ma un ambiente familiare o universale, nell'immaginario collettivo sede degli affetti e dei legami di sangue, del confronto e della solidarietà, che si tramuta invece nella sede della vendetta più atroce e impietosa. Afferma con forza il poeta:

It is difficult at times to repress the thought that history is about as instructive as an abattoir; that Tacitus was right and that peace is merely the desolation left behind after the decisive operations of merciless power³⁷.

Anche nel palazzo reale di Micene si compie una mattanza e la gioia della vittoria è fugace come la fiamma tremolante dei falò che annunciano l'arrivo del re e ne presagiscono al tempo stesso l'atroce destino. E di Fato si può a ragione parlare non solo a proposito dell'*Orestea*, ma anche del poemetto (*My sentry work was fate*) per il quale il poeta nord-irlandese, riflettendo sull'ennesima estrema prova cui il patrimonio culturale ed umano è sottoposto, afferma con disincanto che:

The documents of civilization have been written in blood and tears, blood and tears
no less real for being very remote³⁸.

In *The Watchman's War* mito greco e vita contadina, Grecia antica e Irlanda contemporanea si sovrappongono per comunicare un senso di inevitabile catastrofe, sottolineata anche dall'eco del grido d'amore di Clitemnestra nell'urlo dei soldati di Agamennone: entrambi sono evocativi di morte, al pari della passerella del carro bestiame³⁹. All'empietà

³⁶ L'analogia uomini-animali è presente anche nella tragedia di Eschilo dove la sentinella denuncia la condizione inumana cui è costretto: «Accovacciato sui gomiti come un cane», v. 3.

³⁷ HEANEY (1995b). Con queste angoscianti parole Heaney descrive gli anni 1970 in Nord Irlanda e le conseguenze che gli atroci scontri ebbero sulla popolazione civile e sugli artisti.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ In molte opere di Heaney si avverte un senso di imminente tragedia. Anche le situazioni quotidiane, nonostante alcuni momenti di *insouciance*, sono funestate da sinistri presagi tipici della poesia epica anglosassone e della tragedia greca. Terrore e pietà, elementi tragici *parexcellence*, aggiungono *gravitas* anche al tema più leggero. Alla persistenza del contenuto drammatico nella sua poesia Heaney allude in *Known World*: «That old sense of tragedy going on / Uncomprehended, at the very edge / Of the usual, it never left me once», HEANEY (2001, 21).

delle immagini corrisponde un linguaggio aggressivo, il più brutale mai comparso nella *praxis* poetica di Heaney, come egli stesso ammette nel carteggio con Elizabeth Lunday:

I was driving hard, forcing it as if the rhyme were a bit and the two pentameters were directed to it and through it like the handle/shafts of a pneumatic drill. Then too there's the bloodbath element in the Aeschylus play -the butcher-shop aspect of Clytemnestra's welcome probably induced a more brutal approach to the northern Irish killings⁴⁰.

Nonostante la crudezza della simbologia e la veemenza del lessico, il monologo della prima parte non esaurisce la carica tragica del poemetto. È nella seconda sezione, *Cassandra*, che il linguaggio brutale utilizzato da Heaney per questa saga epica raggiunge la sua *climax* in un testo che è al tempo stesso «ear-catching» e «eye-catching»⁴¹:

2. CASSANDRA

No such thing
as innocent
bystanding.

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

ated, scabbed
punk head,
the char-eyed

famine gawk-
she looked
camp-fucked

and simple.
People
could feel

a missed
trueness in them
focus,

a homecoming
in her dropped-wing,
half-calculating

bewilderment.
No such thing
as innocent.

⁴⁰ LUNDAY (2008, 116, n. 28).

⁴¹ HEANEY (1980, 109).

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

King Kill-
the-Child-
and-Take-

What-Comes,
King Agamem
non's drum

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

words came,
a lamb
at lambing time,

bleat of clair-
voyant dread,
the gene-hammer

and tread
of the roused god.
And a result-

ant shock desire
in bystanders
to do it to her

there and then.
Little rent
cunt of their guilt:

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

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

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

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

blanked out.'

Qui il metro cambia radicalmente: dai pentametri a rima incatenata di *The Watchman's War* ai monometri e dimetri, versi troncati e il più brevi possibile per trasmettere visivamente e fonicamente lo strazio della giovane rapita e abusata⁴²:

Heaney has never before permitted himself such brutal strokes in delineating a victim⁴³.

Allo scopo di fondere la cultura locale e la tradizione mitologica classica, Heaney adotta una voce polifonica in grado di «displace[d] the political and cultural antagonisms endemic to his country and relocate[d] them in a realm of reflexive, historical linguistics»⁴⁴.

Consapevole dello «shock element» provocato dalla sezione di *Cassandra*, Heaney difende le proprie scelte metriche e linguistiche dettate dalla precisa intenzione «to give a snarl rather than sing a hymn»⁴⁵. Del resto la grandiosità dello stile epico-tragico con cui Eschilo descrive il tradimento reale e la conseguente catena di vendette non si addice alla storia irlandese e ai suoi scandali, che richiedono invece uno sguardo cinico e beffardo.

Come dichiara il titolo, la protagonista è la Cassandra della tradizione greca, sacerdotessa di Apollo, figlia di Priamo, vittima innocente di aggressioni sessuali⁴⁶ da parte prima di Aiace poi di Agamennone, infine condotta ad Argo come preda di guerra e reinventata qui in chiave irlandese simile a una delle giovani coinvolte negli squallidi intrecci di tradimenti, omertà e abusi della guerra civile nella terra di Heaney.

Quella irlandese è una Cassandra che, privata dei *regalia*, somiglia alla giovane adultera di *Punishment*: come lei non è del tutto innocente, «No such thing / as innocent»; il corpo è emaciato, «frail, undernourished» in *Punishment*, qui «famine gawk»; la testa rasata, «clipped, devast- / Ated, scabbed / punk head» richiama «her shaved head / like a stubble of black corn» di *Punishment*; i vestiti di Cassandra sono sporchi, così come «soiled» è la stoffa con cui l'adultera è stata bendata dai suoi assassini.

⁴² Osterwalder riferisce che in una lezione all'università di Zurigo nel 1983, Heaney spiegò che la scelta metrica risponde a esigenze contenutistiche e nel caso di una poesia come *Punishment* che descrive episodi di inaudita atrocità: «The subject matter creates such unease that it has to be reflected in the clipped, stunted format of the lines, preventing any sense of easy flow», OSTERWALDER (1997, 33). La tradizione greca e latina – è noto – associa a ciascun metro un *ethos*, cfr. Hor. *Ars*, vv. 75 ss.

⁴³ VENDLER 1999, 70. In un'intervista del 1979 Heaney aveva spiegato che le scelte metriche operate nelle prime raccolte erano il frutto delle letture universitarie dedicate alla letteratura inglese e che il suo orecchio era allenato da sempre al ritmo giambico, «the kind of sprung rhythms and the knottier textured kind of writing». Nella stessa intervista il poeta sottolineava che i versi brevi, definiti anche «narrow» e «small», rappresentano una sorta di «drills or augers for turning in and they are narrow and long», RANDALL (1979, 182).

⁴⁴ MOLINO (1993, 181).

⁴⁵ O'DRISCOLL (2002, 349).

⁴⁶ Heaney ha forse presente per lo stravolgimento volgare del testo greco: vv. 1273-6 dove Cassandra, gettate a terra le insegne regali, lamenta la sua caduta da principessa a «gipsy wandering from door to door / beggar, corrupt, half-starved [...]. And now the seer has done with me, his prophetsess, / and led me into such a place to die». Da parte sua Clitemnestra rivendica il duplice assassinio e si compiace della giusta morte di Cassandra: «Here lies she, the captive of his spear, who saw / wonders, who shared his bed, the wise in revelations / and loving mistress, who yet knew the feel as well / of the men's rowing benches», vv. 1440-3.

Come gli spettatori morbosi del Nord Irlanda avrebbero armato volentieri la loro mano contro le giovani accusate di frequentare i soldati inglesi, gli Argivi di *Mycenae Lookout*, pur riconoscendo in Agamennone un tiranno sanguinario e spietato, sarebbero pronti ad assalire la Cassandra che profetizza la loro fine imminente soltanto per dare sfogo alla libido che li accomuna agli esecutori materiali dei crimini, Agamennone e i nazionalisti dell'IRA. In uno scenario di perversione, vittime e carnefici sono simili, quasi indistinguibili. Il ritmo spezzato dei versi rafforza il senso della violenza, reale o immaginaria, inflitta a Cassandra, le terzine si susseguono in "avvitamenti" simili ai capelli della giovane, gli *enjambements* contribuiscono al crescendo di tensione e di suspense.

La vedetta, anche qui voce narrante, descrive Agamennone, spietato assassino della figlia e stupratore di Cassandra, con epiteti che ne fanno un tipo, una maschera secondo i canoni della commedia rinascimentale di Ben Jonson, uno degli intertesti cui Heaney dichiara di essersi ispirato:

Old King Cock-
of-the-Walk
was back,
King Kill-
the-Child-
and-Take-
What-Comes,
King Agamem
non's drum
balled, old buck's
stride was back.

I dimetri, ricchi di allitterazioni e sostantivi composti, creano l'effetto sonoro di un ritornello, una sorta di filastrocca infantile che stride con il significato osceno del lessico. Il risultato è quasi un capovolgimento della solennità epica del personaggio, ridotto ad una goffa e ridicola macchietta, facile oggetto di scherno. Cassandra incarna anch'essa un tipo, o meglio, l'archetipo dell'agnello sacrificale nella parabola millenaria della vittima (quasi innocente) che qui, recuperando il suo ruolo di oracolo del vendicativo dio Apollo, parla, unico personaggio ad avere il virgolettato, non in un dialetto barbaro, ma in greco:

A wipe
of the sponge,
that's it.
The shadow-hinge
swings unpredict-
ably and the light's
blanked out.

Le ultime due strofe sono una citazione letterale da Eschilo:

Alas poor men, their destiny. When all goes well
a shadow will overthrow it. If it be unkind
one stroke of a wet sponge wipes all the picture out;

and that is far the most unhappy thing of all⁴⁷.

Poi nel finale Heaney tronca la terzina al primo verso, «making its two missing lines enact Cassandra's death»⁴⁸. La profetessa sottolinea quanto sia irrazionale il corso della storia umana in cui epoche luminose si alternano ad altre di tenebre impenetrabili per poi essere tutte facilmente cancellate da un fatale colpo di spugna. Il caos dell'era di Agamennone, così come il buio del ventesimo secolo sono rappresentati dall'interruzione della strofa di chiusura⁴⁹. Nel finale della sezione confluiscono tutti i temi fin qui emersi: chiaroveggenza, adulterio, potere politico e sessuale, vendetta, furia omicida, indifferenza, conflitto interiore si intrecciano nelle parole di Cassandra⁵⁰. Al ritmo di ballate popolari il poeta allude a racconti già noti, come suggerisce l'anafora dell'articolo determinativo e, nei primi tre esempi anche della preposizione "to", in «to the knife», «to the killer wife», «to the net», «the shadow-hinge», «the light» (corsivo mio). La violenza di *Mycenae Lookout* è pervasiva e corrompe tutti i personaggi coinvolti nella vicenda per responsabilità diretta, connivenza o colpevole omertà. Alle parole profetiche pronunciate da Cassandra nelle ultime due strofe della precedente sezione corrisponde la visione mattutina, «His Dawn Vision», quasi un'allucinazione dell'uomo «posted and forgotten». La scolta, tormentata dall'isolamento, è incapace di condividere la gioia della vittoria con quelli che ironicamente definisce i «true Argives», atleti della parola, allenati ai cori patriottici, esattamente come chi, nella patria di Heaney, ama autodefinirsi pubblicamente «true patriot» e «true Irish».

Questa epoca storica, al pari di quella di Eschilo, appare come un «huge time-wound» dove i valori sono sovvertiti, *eros* e *thanatos* si confondono mentre l'energia vitale, la «life-force», è ciclicamente minacciata da un istinto distruttivo altrettanto potente. Nell'*aisling* profetico della vedetta, su una lontana collina una piccola folla assiste a un delitto compiuto «amorevolmente», quando «A man / Jumped a fresh earth-wall and another ran / Amourously, it seemed, to strike him down». È un'allusione al mito di Romolo e Remo, forse ispirata dal riferimento alla classicità latina contenuto nell'ode di Marvell, come riconosce Heaney stesso. In questo caso, afferma Helen Vendler, è probabile che nella sovrapposizione di varie tradizioni letterarie e storiche, Heaney «feels a poem stirring, a poem of hitherto pent-up historical anger»⁵¹. La rabbia storica nasce dal tragico spettacolo di vite spezzate, di parentele e amicizie rinnegate in nome di presunte lealtà a un concetto di identità ormai obsoleto e improponibile. Il tema del confine sotteso alla

⁴⁷ Aesch., *Ag.*, (LATTIMORE 1953), vv. 1327-30.

⁴⁸ VENDLER (1999, 125).

⁴⁹ *Ibid.*, 172.

⁵⁰ Heaney rivela che *Cassandra* fu composto in breve tempo: «[I]t came out like a molten rill from a spot I hit when I drilled down into the *Oresteia* bedrock that's under *Mycenae Lookout*». Il «bedrock», metafora della tradizione classica, è attraversato da un flusso vitale, una linfa cui il poeta accede dopo uno scrupoloso lavoro di interpretazione e appropriazione. Ricorrendo a molteplici fonti, classiche, cristiane e celtiche, Heaney si sente libero di esprimere le emozioni lungamente represses durante gli anni «atrocious» dei «Troubles». Nell'introduzione alla traduzione dell'*Odissea*, Heaney definisce la similitudine «A lens of comprehension, holding steady, taking in the whole horizon of the intolerable», HEANEY (1998, XXII); FITZGERALD, *The Odyssey*, VIII, vv. 560-4.

⁵¹ VENDLER (1998, 117).

leggenda dei gemelli figli di Marte deve essere sembrato a Heaney appropriato sia come indiretto riferimento al Nord Irlanda, sia come simbolo del *limen* nebuloso tra amore e morte, lealtà e tradimento, responsabilità e indifferenza.

Le stesse antinomie si ripresentano nella quarta parte di *Mycenae Lookout* dove, riportando le conversazioni segrete di Clitemnestra ed Egisto con l'insonne visionaria vedetta, Heaney ribadisce la tragicità del dilemma interiore che dilania quest'ultimo e lo paralizza nella sua postazione trasformata in «eardrum».

4. THE NIGHTS

They both needed to talk,
 pretending what they needed
 was my advice. Behind backs
 each one of them confided
 it was sexual overload
 every time they did it-
 and indeed from the beginning
 (a child could have hardly missed it)
 their real life was the bed.
 The king should have been told,
 but who was there to tell him
 if not myself? I willed them
 to cease and break the hold
 of my cross-purposed silence
 but still kept on, all smiles
 to Aegisthus every morning,
 much favoured and self-loathing.
 The roof was like an eardrum.
 The ox's tons of dumb
 inertia stood, head-down
 and motionless as a herm.
 Atlas, watchmen's patron,
 would come into my mind,
 the only other one
 up at all hours, ox-bowed
 under his yoke of cloud
 out there at the world's end.
 The loft-floor where the gods
 and goddesses took lovers
 and made out endlessly
 successfully, those thuds
 and moans through the cloud cover
 were wholly on his shoulders.
 Sometimes I thought of us
 apotheosized to boulders
 called Aphrodite's Pillars.
 High and low in those days
 hit their stride together.

When the captains in the horse
 felt Helen's hand caress
 its wooden boards and belly
 they nearly rode each other.
 But in the end Troy's mothers
 bore their brunt in alley,
 bloodied cot and bed.
 The war put all men mad,
 horned, horsed or roof-posted,
 the boasting and the bested.
 My own mind was a bull-pen
 where homed King Agamemnon
 had stamped his weight in gold.
 But when hills broke into flame
 and the queen wailed on and came,
 it was the king I sold.
 I moved beyond bad faith:
 for his bullion bars, his bonus
 was a rope-net and a blood-bath.
 And the peace had come upon us.

I due amanti si confessano alla vedetta, all'insaputa l'uno dell'altro: «It was sexual overload / everytime they did it-», il sovraccarico di pulsioni erotiche può risultare mortale per chi lo subisce⁵². La metafora del bue che grava sulla lingua paralizzandola e inibendo le facoltà verbali della scolta ritorna qui per poi trapassare nell'immagine del titano Atlante, patrono delle sentinelle, affaticato dal peso del mondo che incurva le sue spalle, «ox-bowed» come la scolta e, come lui, turbato dalla grossolanità degli dèi che amoreggiano senza pudore sopra la volta del cielo, in preda a un impulso animalesco che li accomuna ai mortali Clitemnestra ed Egisto. Nell'intreccio fatale di Eros e Thanatos ai gemiti d'amore sull'Olimpo fa eco la furia aggressiva sulla terra quando i guerrieri achei, eccitati dalla carezza di Elena al cavallo di legno che li nasconde, sfogano la loro libido sulle donne troiane, seminando dolore, morte e devastazione, «bloodied cot and bed», anche tra gli inermi. Nella sua confessione autoaccusatoria la sentinella si assimila agli uomini che la guerra ha abbruttito rendendoli «mad, / horned, horsed or roof-posted, / the boasting and the bested». Nell'ultima strofa della visione allucinata la sua mente è raffigurata come un recinto che imprigiona non il mansueto bue dell'epigrafe, ma un toro costretto in un «bull-pen / where homed King Agamemnon / had stamped his weight in gold». L'aggressività e la furia sessuale evocate dal toro sono accompagnate dall'uso dell'aggettivo «horned» riferito ad Agamennone e dalla persistenza di un linguaggio volgare, osceno, antitetico al registro epico-tragico di Eschilo. La tensione semantica della strofa è potenziata dalla paronomasia di «bull» e «bullion», due termini che condividono

⁵² Nelle *Coefore* il Coro elenca una serie di miti che hanno come comune denominatore la sfrenatezza sessuale delle donne. Due esempi significativi: le spietate donne di Lemno – tutte tranne una – uccisero i loro uomini; Scilla, sedotta dai doni di Minosse, lo favorì sopprimendo il padre Niso che gli era nemico, cfr. Aesch. *Ch.*, 594-638.

la stessa radice ed esprimono connotazioni solo apparentemente distanti: il primo aggressività, istinti incontrollabili e forza bruta, il secondo il peso e il potere del denaro⁵³. In realtà entrambi corrompono e annichiliscono la ragione.

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

And the peace had come upon us.

Nelle visioni disincantate e ciniche della vedetta, negli incubi che abitano le sue notti da dieci anni, la pace non è che una fase temporanea di apparente calma successiva a eventi di alta densità drammatica, “la quiete dopo la tempesta”, la stasi dopo il *miasma*. Tuttavia una pace frutto di tradimenti e di violenze non è sufficiente a realizzare l'equilibrio politico e morale che Heaney a gran voce invoca nella *praxis* poetica e nelle dichiarazioni pubbliche. Dal canto suo anche Eschilo propone una riconciliazione dopo i massacri che hanno distrutto una dinastia reale e costretto i greci a sanguinose lotte.

His Rêverie of Water, quinta e ultima sezione della sequenza, definita dalla Vendler «a brilliant set of three successive codas to the Mycenaean-Irish war»⁵⁴, propone una versione à l'irlandaise della rigenerazione delle *Eumenidi*⁵⁵.

5. HIS RÊVERIE OF WATER

At Troy, at Athens, what I most clearly
see and nearly smell
is the fresh water.
A filled bath, still unentered
and unstained, waiting behind housewalls
that the far cries of the butchered on the plain
keep dying into, until the hero comes
surging in incomprehensibly
to be attended to and be alone,
stripped to the skin, blood-plastered, moaning
and rocking, splashing, dozing off,
accommodated as if he were a stranger.

⁵³ OSTERWALDER (1997, 34).

⁵⁴ VENDLER (1998, 126).

⁵⁵ Nella terza tragedia, quella della riconciliazione, Oreste si sottopone a un vero e proprio processo nel “tribunale” ateniese presieduto da Atena. Le Erinni, implacabili dee della vendetta accusatrici di Oreste, si trasformano in Eumenidi, le ‘benevole’.

And the well at Athens too.
 Or rather that old lifeline leading up
 and down from the Acropolis
 to the well itself, a set of timber steps
 slatted in between the sheer cliff face
 and a free-standing, covering spur of rock,
 secret staircase the defenders knew
 and the invaders found, where what was to be
 Greek met Greek,
 the ladder of the future
 and the past, besieger and besieged,
 the treadmill of assault
 turned waterwheel, the rungs of stealth
 and habit all the one
 bare foot extended, searching.
 And then this ladder of our own that ran
 deep into a well-shaft being sunk
 in broad daylight, men puddling at the source
 through tawny mud, then coming back up
 deeper in themselves for having been there
 like discharged soldiers testing the safe ground,
 finders, keepers, seers of fresh water
 in the bountiful round mouths of iron pumps
 and gushing taps.

Qui il tono drammatico delle allucinazioni notturne lascia il posto alla visione sognante di acqua purificatrice che, come nel battesimo, cancella la contaminazione del peccato. Le prime terzine, ispirate ancora all'opera «larger-than-life» di Eschilo⁵⁶, ripropongono un esempio della giustizia greca che i poemi epico-tragici hanno esemplificato. In Eschilo Cassandra anticipa un destino che si compie con l'uccisione di Agamennone, colpevole di aver sacrificato la figlia per ambizione e sete di potere. Tuttavia questo delitto andrà anch'esso vendicato e ne innescherà altri in una spirale senza fine che l'inascoltata Cassandra aveva vaticinato nel suo delirio. Il lavacro in cui Agamennone trova la morte è trasformato da Heaney in un «filled bath, still unentered» in cui l'eroe di guerra, «blood-plastered», si immerge per purificarsi⁵⁷. Heaney sceglie di non concludere la sequenza con un gesto ispirato da feroce vendetta, seppur dettato dai canoni della giustizia antica, ma prosegue con un'altra «rêverie of water» in cinque terzine ispirate alla storia greca. Prima di lui anche Virgilio, «the classic of all Europe», aveva preconizzato la fine della conflittualità e dell'ingiustizia e l'inizio del *pacatum orbem*, quando finalmente i giusti avrebbero soppiantato gli empi:

⁵⁶ O'DRISCOLL (2002, 349).

⁵⁷ Il poeta rivela di aver mutuato l'immagine del guerriero incrostato di sangue da un documentario sugli attacchi dinamitardi dell'IRA a Birmingham nel 1974 in cui ventuno civili furono uccisi. Al poeta ricorda la testimonianza diretta di un soccorritore che «went to the bath, took off the clothes he had worn in the haulage and carnage and found his whole body was red with blood». Heaney fu molto colpito dall'analogia con i guerrieri greci dopo una battaglia: «That's how the killer-heroes would come in off the battlefield, if they came in», Heaney in LUNDAY (2008, 122).

Ferrea primum
desinet ac toto surget gens aurea mundo⁵⁸.

La «old lifeline» del verso 14 allude a una lunga scala che collegava l'acropoli di Atene a una fonte d'acqua nascosta fra le rocce⁵⁹. I greci dell'età micenea, gli achei di Omero, usarono l'acropoli come una fortezza durante l'attacco dei dori. Lo storico Burn scrive che la *polis* resistette all'aggressione proprio grazie all'accesso segreto all'acqua «by a secret stair, ingeniously fitted between the north face of the rock and a huge, split-off flake»⁶⁰. Dopo la guerra gli invasori si stabilirono definitivamente nella città, mescolandosi alla popolazione locale e adottandone religione e lingua. Per Heaney la scala dell'acropoli è proprio il luogo dove «what was to be / Greek met Greek», il *locus* dialettico dell'incontro tra due gruppi belligeranti nonostante le comuni radici etniche e culturali.

Le tre terzine conclusive, più personali e ottimistiche, spostano il *focus* dalla Grecia antica alla terra di Heaney e alla fattoria di famiglia, così come agli incubi notturni della sentinella si sostituisce la «broad daylight», non più le truppe urlanti di Agamennone ma soldati congedati dopo la guerra, «a proleptic vision of the IRA after the 1994 ceasefire»⁶¹ e invece della tragica «seer» Cassandra, i moderni «seers of fresh water». Dopo la «filastrocca» del saccheggiatore di Troia e della sua schiava, Heaney propone l'innocente ritornello infantile «Finders keepers» (con l'omissione della seconda parte «losers weepers»⁶²) e all'acqua rossa del sangue delle vittime greche sostituisce il flusso abbondante di acqua dalla pompa della fattoria. Come la sentinella «vede» gli uomini scavare il pozzo di Atene, così Heaney, bambino, osserva gli uomini intenti a installare la pompa a Mossbawn:

I remember [...] men caring to sink the shaft of the pump and digging through that seam of sand down into the bronze riches of the gravel, that soon began to puddle with the spring water⁶³.

Non solo la scena, ma le scelte lessicali di termini come «puddle», «shaft», «pump», assimilano la Grecia di Eschilo al Nord Irlanda di Heaney nella comune immagine del miracolo salvifico dell'acqua.

⁵⁸ Verg. *Ecl.* 4, 9-10.

⁵⁹ Questo passaggio segreto, scoperto dagli archeologi negli anni 1930 sul versante settentrionale della collina, è diventato una delle mete favorite di classicisti e amanti della storia greca. Heaney ne ha appreso l'esistenza dalla lettura dell'opera storiografica di BURN (1982, 59), citato da LUNDAY (2008, 122, n. 37). Heaney apprezza questa suggestiva informazione storica per la forte affinità con la tradizione popolare irlandese e con il valore sacrale dell'acqua nella cultura celtica.

⁶⁰ Burn citato da LUNDAY (2008, 2).

⁶¹ OSTERWALDER (1997, 34).

⁶² Il detto proverbiale «Finders keepers, losers weepers» risale al diciannovesimo secolo ed è la variante popolare di «Findings keepings» (significa che chi trova un oggetto abbandonato è autorizzato a tenerlo per sé, mentre a chi lo perde non resta che piangere). Pare che il concetto fosse già presente in una fonte inglese alla fine del sedicesimo secolo: «That a man finds is his own, and he may keep it», cfr. KNOWLES (2006) disponibile sul sito: www.encyclopedia.com (ultimo accesso: 1 novembre 2014). La stessa espressione si trova nel *Trinumus* di Plauto al v. 63: *Habeas ut nactus nota mala res optumast*.

⁶³ HEANEY (1980, 20).

Il tema dello “scavare” inaugurato nella poesia d’esordio *Digging* riappare in *Mycenae Lookout* dove Heaney va oltre l’*Agamennone* e il suo «miasma of spilled blood»⁶⁴ per proporre, come Eschilo nelle *Eumenidi*, non una nemesi, ma una speranza di catarsi⁶⁵. Anche la sentinella di Heaney è oppressa dal peso del proprio silenzio, delle parole non dette che avrebbero potuto salvare Agamennone e Cassandra. Anche lui, come Oreste, deve rompere il silenzio per potersi rigenerare e assicurare un nuovo inizio a se stesso e alla sua comunità. Heaney propone Mossbawn come suo personale *omphalós* e luogo di rinascita. All’immagine della bocca del «watchman» come «bull pen», «cattle truck», «abattoir», il poeta sostituisce le «bountiful round mouths», fonti di acqua terapeutica⁶⁶. Il silenzio della vedetta, come quello di Heaney durante i “Troubles”, ha dato il via alla sequenza poetica, una lunga confessione che alleggerisce la coscienza e consente di beneficiare del rito di purificazione. Dopo aver lungamente taciuto, al pari della sua *dramatis persona*, Heaney ha deciso ora di «prophesy, give scandal, cast the stone», non più «the stones of silence» di *Punishment*, ma quelle della verità, senza «self-exculpation or self-pity»⁶⁷.

Heaney riferisce, a proposito di *Mycenae Lookout*, che:

There’s a sense of ‘weighing in ‘no more mr nice guy’ in the poems. I can see the rightness of adducing that ‘prophesy, give scandal’ line⁶⁸.

Dopo il tragico susseguirsi di guerra, cospirazione, violenza domestica, impulsi repressi, silenzio, Eschilo e Heaney indicano uno spazio possibile per la riconciliazione e per la realizzazione della più grande ambizione umana, genialmente sintetizzata da Yeats nel verso «to hold in a single thought reality and justice»⁶⁹. È il poeta ad avere l’onere di guidare la sua comunità verso «a consciousness that is steady, comprehensive»⁷⁰, un nuovo mondo che la poesia può creare «in the rift between what is going to happen and whatever we should wish to happen»⁷¹. Si apre uno spazio che lascia intravedere la possibilità

⁶⁴ HEANEY (1980, 24).

⁶⁵ Di fronte al Consiglio giudicante Oreste esprime le proprie ragioni e dà sfogo al senso di colpa: «I have suffered into truth. Well I know / the countless arts of purging, where to speak, / where silence is the rule. In this ordeal / a compelling master urges me to speak», FAGLES (1975, vv. 274-7).

⁶⁶ Il tema della rigenerazione attraverso l’acqua sarà riproposto da Heaney in *Bann Valley Eclogue*, contenuta nella seconda silloge di chiara impronta virgiliana dopo *Seeing Things* del 1991, *Electric Light*. Anche nell’egloga il ripristino della convivenza civile passa necessariamente attraverso un rito di purificazione: «A flooding away of all the old miasma. [...] when the waters break / [...] the old markings / Will avail no more to keep east bank from west», HEANEY (1991, 11). Putnam riconosce al poeta nord irlandese la straordinaria abilità di «tug[s] the past into the present» e di reinventare il passato per proiettarlo, «safe and invigorated, into the future», PUTNAM (2012, 83).

⁶⁷ HEANEY (1996, 22-3). In *Weighing In* come pietre sono gli insulti che i soldati indirizzano a un Gesù bendato per sfidare i suoi poteri divini (Heaney si riferisce a un episodio dal *Vangelo* secondo Matteo 26, 68 e secondo Marco 14, 65). «Cast the stone» è anche l’ordine della dea Atena ai saggi dell’Areopago affinché esprimano il loro voto in favore o contro Oreste.

⁶⁸ Heaney in LUNDAY (2008, 126).

⁶⁹ Yeats citato in HEANEY (1995a, 150).

⁷⁰ HEANEY (1998, XX).

⁷¹ HEANEY (1988, 108).

di un mondo nuovo, quello di cui l'arte poetica si nutre. Oreste, Heaney e la sua persona hanno rischiato di perdersi nel miasma di uno «huge time wound / We lived inside», ma infine hanno recuperato il «plain sense of things» e sono pronti a cogliere «the radiance of the utterly truthful»⁷².

Heaney racconta che nell'ottobre del 1994 iniziò la stesura di *Mycenae Lookout* come «a construction worker starts in with a pneumatic drill» alla ricerca, ancora una volta, di equilibrio, «call it a rage for order»⁷³. In questa metafora lo strumento di un lavoratore aiuta Heaney nel difficile compito di penetrare nella tradizione classica per impadronirsi del «molten rill» dell'*Orestea*. Simbolo del mistero della vita e del miracolo della rigenerazione, l'acqua domina la sezione finale di *Mycenae Lookout* dove Heaney celebra il lavoro manuale dello scavatore e del contadino che incanalano il flusso e installano la pompa. Questa architettura metapoetica è però soprattutto un riconoscimento del «travaglio» del poeta-artigiano, del talento con cui modella le parole, cesella i versi e sceglie i suoni. Del resto il poeta è «ploughman», i suoi «verses» sono *versus* e *boustrophedon*, rivoltamenti delle zolle dell'aratore che percorre i campi da un capo all'altro:

[A]nche il poeta [...] è raddomante e sciamano come il contadino [...] perché è a contatto con i segreti della terra e dell'acqua, con la fossa atemporale della sua origine⁷⁴.

È in questi due elementi naturali che Heaney individua fin dagli esordi l'origine dell'ispirazione poetica, prima di tutto nel fascino dell'acqua che scorre abbondante nella terra dell'infanzia. Anahorish, dove Heaney ha frequentato la scuola elementare, diventa così:

My 'place of clear water'
the first hill in the world
where springs washed into
the shiny grass⁷⁵.

Le fonti simboleggiano la capacità del poeta di entrare in contatto con l'essenza stessa del suo io e della vita, «with what lies hidden, [...] what was sensed or raised»⁷⁶, come testimonia l'emblematico *Personal Helicon*, cui affida una dichiarazione d'intenti:

Now, to pry into roots, to finger slime,
To stare big-eyed Narcissus, into some spring
Is beneath all adult dignity.
I rhyme
to see myself, to set the darkness echoing⁷⁷.

⁷² HEANEY (1998, XIX-XX).

⁷³ O'DRISCOLL (2002, 350).

⁷⁴ MUSSAPI (1996, 171).

⁷⁵ HEANEY (1972, 6).

⁷⁶ HEANEY (1980, 48).

⁷⁷ HEANEY (1966, 44).

Da qui anche la poesia *The Diviner*, dove il *vates*-divinatore mette il suo talento al servizio della comunità.

Come si è visto, un filo invisibile di simboli e miti unisce in un intreccio inestricabile Grecia classica, Irlanda celtica e Irlanda contemporanea: le fonti dei monti Pierio e Elicona, sacri alle muse e al culto di Orfeo, celebrate anche da Eschilo⁷⁸, si identificano con i pozzi miracolosi delle divinità celtiche, sede di riti terapeutici e rigenerativi, ancora oggi meta di pellegrinaggi nonostante il radicamento del cristianesimo. Dalla religione animistica dei celti Heaney mutua il simbolo totemico del pozzo come luogo di incontro tra la luce della superficie e il buio della profondità, tra quotidianità e subconscio, tra mondo mortale e ultraterreno⁷⁹. Esso rappresenta dunque il «golden bough» che consente al poeta l'accesso a un «elsewhere», un mondo altro, «the world of the second chance»⁸⁰, dove i contrari si ricompongono in una sintesi possibile. Da un'origine equorea, «the spring of verse», la poesia si proietta fino alle visioni di *Mycenae Lookout*, dove il ricchissimo repertorio di temi, immagini, figurazioni metaforiche trova un suo compimento e un punto di equilibrio (come il titolo della silloge, *The Spirit Level*, suggerisce). La poesia soddisfa così quello che Heaney definisce «the continual need to recover a past or prefigure a future»⁸¹, e pur configurandosi, doverosamente, come una risposta alla situazione locale contingente, diventa anche qualcosa di più perché «its power is augmented by being located within the field of force of an archetype»⁸².

riferimenti bibliografici

BERNARDI PERINI 2013

G. Bernardi Perini, *Seamus Heaney, Virgilio nella Bann Valley*, Mantova.

BETTINI 2007

M. Bettini, *C'era una volta il mito*, Palermo.

BRINTON 2009

I. Brinton, *Contemporary Poetry: Poets and Poetry since 1990*, Cambridge.

BURN 1982

A.R. Burn, *The Pelican History of Greece*, London.

⁷⁸ Aesch., *The Eumenides* (LATTIMORE 1953), vv. 451-2. Qui Oreste rende noto alla dea Atena di essere stato assolto da acque correnti: «I have been absolved / thus, [...] by running waters».

⁷⁹ Il pozzo era già stato indicato da Heaney come simbolo di speranza e di «cura». In *The Cure at Troy*, altra opera ispirata a un classico greco, il poeta esorta a nutrire fiducia nel miracolo della rinascita: «Believe in miracles / And cures and healing wells», HEANEY (1990, 77).

⁸⁰ O'DRISCOLL (2002, 351).

⁸¹ HEANEY (1995, 89). *The Redress of Poetry* può essere letto come una *ars poetica de facto*.

⁸² *Ibid.*, 61.

CARVALHO HOMEM 2001

R. Carvalho Homem, *On Elegies, Eclogues, Translations, Transfusions: An Interview with Seamus Heaney*, «The European English Messenger» X, 24-30.

CAVANAGH 2000

M. Cavanagh, *Tower and Boat: Yeats and Seamus Heaney*, «New Hibernia Review» IV, 212-237.

COLE 1994

H. Cole, *Interview with Seamus Heaney*, «The Paris Review», 118-137.

EASTERLING 1997

P.E. Easterling (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge.

ELIOT 1944

T.S. Eliot, *What is a Classic?*, London.

FAGLES 1975

R. Fagles, *The Eumenides*, London.

FITZGERALD 1998

R. Fitzgerald, *The Odyssey*, New York.

FLANAGAN 1982

T. Flanagan, *The Poetry of Seamus Heaney*, in H. Pearson (ed.), *Seamus Heaney: Poems and a Memoir*, New York.

GRANT – HAZEL 1979

M. Grant – J.Hazel, *Dizionario di mitologia classica*, Carnago (VA).

HALL – MACINTOSH – WINGLEY 2004

E. Hall – F. Macintosh – A. Wingley (edd.), *Dionysus since 69. Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, Oxford.

HARRISON 2009

S. Harrison (ed.), *Living Classics: Greece and Rome in Contemporary Poetry in English*, Oxford.

HEANEY 1966

S. Heaney, *Death of a Naturalist*, London.

HEANEY 1969

S. Heaney, *A Door the Dark*, London (trad. it. Parma 1969).

HEANEY 1972

S. Heaney, *Wintering Out*, New York.

HEANEY 1975

S. Heaney, *North*, London.

HEANEY 1980

S. Heaney, *Preoccupations*, New York.

HEANEY 1984

S. Heaney, *Station Island*, New York.

HEANEY 1987

S. Heaney, *The Haw Lantern*, London (trad. it. Parma 1987).

HEANEY 1988

S. Heaney, *The Government of the Tongue*, New York.

HEANEY 1990

S. Heaney, *The Cure at Troy*, London.

HEANEY 1991

S. Heaney, *Seeing Things*, New York.

HEANEY 1995a

S. Heaney, *The Redress of Poetry*, New York.

HEANEY 1995b

S. Heaney, *Crediting Poetry*, Nobel Lecture, Stockholm (www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1995/heaney-lecture.html); il discorso è disponibile anche in versione audio: www.youtube.com/watch?v=P7KzfqL5qY).

HEANEY 1996

S. Heaney, *The Spirit Level*, London (trad. it. Milano 1996).

HEANEY 1997

S. Heaney, *Further Language*, «Studies in the Literary Imagination» XXX, 7-16.

HEANEY 1998

S. Heaney, *Introduction*, in R. Fitzgerald, *The Odyssey*, New York, 19-22.

HEANEY – HASS 2000

S. Heaney – R. Hass, *Sounding Lines: The Art of Translating Poetry*, «Occasional Papers», 1-39.

HEANEY 2001

S. Heaney, *Electric Light*, London.

HEANEY 2002

S. Heaney, *The Cure at Troy: Production Notes in No Particular Order*, in M. McDonald – J. M. Walton (eds.), *Amid Our Troubles. Irish Versions of Greek Tragedy*, 171-180.

KNOWLES 2006

E. Knowles, *The Oxford Dictionary of Phrase and Fable*, Oxford.

LATTIMORE 1953

R. Lattimore, *Agamemnon*, Chicago.

LUNDAY 2008

E. Lunday, *Violence and Silence in Seamus Heaney's Mycenae Lookout*, «New Hibernia Review» XII, 111-127.

O'BRIEN 2003

O'Brien, *Searches for Answers*, London.

O'DONOGHUE 1998

B. O'Donoghue, *Seamus Heaney and the Classics*, «Omnibus» XXXVI, 21-23.

O'DRISCOLL 2002

D. O'Driscoll, *Stepping Stones. Interview with Seamus Heaney*, New York.

OSTERWALDER 1997

H. Osterwalder, *An Equable Achievement: Seamus Heaney's The Spirit Level*, «Irish Studies Review» V, 30-35.

MOLINO 1993

M.R. Molino, *Flying by the Nets of Language and Nationality: Seamus Heaney, the 'English' Language, and Ulster's Troubles*, «Modern Philology» XCI, 180-201.

PUTNAM 2012

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

RANDALL 1979

J. Randall, *An Interview with Seamus Heaney*, «Ploughshares» XVIII, 7-22.

VENDLER 1998

H. Vendler, *Seamus Heaney*, Cambridge.

VENDLER 1999

H. Vendler, *Seamus Heaney and the 'Oresteia': 'Mycenae Lookout' and the Usefulness of Tradition*, «PAPhS» CILIII, 116-129.