La poesia di Seamus Heaney

Marco Sonzogni
20 Settembre 2016

In occasione dell'uscita del Meridiano Mondadori Seamus Heaney. Poesie (1966-2013), a *cura di Marco Sonzogni, pubblichiamo l'ultimo momento (qui il primo, qui il secondo e qui il terzo) della nostra antologia curata da Marco Sonzogni.*

Persico

da *Electric Light* (*Luce elettrica*, 2001):

Persici sul loro trespolo d’acqua appeso nel limpido fiume Bann

accanto alla riva d’argilla nella screziatura d’ontano e nel flusso,

persici, che chiamavamo grunts, piccoli grumi di piena, tozzi e pronti.

li vidi e li vedo nel corpo glorificato del fiume

che si può attraversare, ma loro tengono solidi il passo

sotto il tetto-acqua, sopra il fondale, in dormiveglia,

tracannando la corrente, di contro a quella, tutti muscoli e scioltezza

nella terra di pinna del persico, terra di palude dell’ontano, sull’aria

che è acqua, sui tappeti del fluente Bann, in sospeso

nel tutto scorre e nell’andare saldo del mondo.

Traduzione di Luca Guerneri.

Perch in inglese è sia il nome del pesce (*Perca fluviatilis*) sia il trespolo su cui sta appollaiato un uccello. Heaney ritrae i persici nel loro caratteristico aspetto di apparente riposo come uccelli sul posatoio. La loro anatomia e comportamento, la loro stasi nel moto del fiume, sono una metafora della nuova raccolta: il contrasto dialogante tra ciò che c’è, e resta saldo, e ciò che diventa, che scorre, variazione sul tema delle dualità conoscitive intorno a cui ruotano il pensiero e la poetica di Heaney. La poesia consiste in un’unica frase, «un capolavoro di musica d’acqua in un movimento», come l’ha definite il poeta e critico irlandese Dennis O’Driscoll, i cui ritmi sapientemente modulati rispecchiano la tensione tra l’acqua che scorre e la resistenza oppostale dal banco dei pesci, per concludersi nello scorrere eracliteo dell’ultimo verso. Oltre ai due echi eraclitei (ὁδὸς ἄνω κάτω μία καὶ ὡυτή nei vv. 8-9 e πάντα ῥεῖ nel v. 10), la poesia ha anche echi biblici e letterari. Il «corpo glorioso» è quello che, secondo san Paolo in 1 *Corinzi* 15, 42-53, verrà dato ai risorti: la sua luminosità, bellezza, forza e spiritualità sono “naturalmente” possedute dal fiume Bann. Le invenzioni lessicali, come *alder-dapple* (v. 2) e *flood-slub* (v. 3), nonché il tessuto fonetico, col suo gioco di allitterazioni, rimandano a Gerald Manley Hopkins (1844-1889), poeta particolarmente importante per Heaney.

Anahorish 1944

da *District and Circle* (*District e Circle*, 2006):

«Ammazzavamo i maiali all’arrivo degli americani.

Un martedì mattina, sole e sangue di scolo

fuori il mattatoio. Dalla strada principale

devono averli sentiti squittire,

poi il silenzio e la vista di noi

in guanti e grembiuli scendere dalla collina.

Loro su due file, fucili in spalla, in marcia.

Autoblindo e carri armati e jeep scoperte.

Mani e braccia cotte dal sole. Sconosciuti, senza nome,

radunati verso la Normandia.

Non che la sapessimo allora

la loro direzione, lì in piedi come ragazzini

mentre ci lanciavano gomme e caramelle colorate.»

Questo ricordo d’infanzia dell’arrivo delle truppe americane destinate allo sbarco in Normandia è affidato alla voce di un adulto: un lavoratore al mattatoio di Ananorish, la cittadina in cui il poeta frequenta le scuole elementari. In questo fissaggio mnestico Heaney mette in atto una sorta di rovesciamento di ruoli: violenza e sangue sono legati al personale del mattatoio mentre i soldati, ancora lontani dagli orrori del fronte, sono una presenza amichevole e generosa.

Traduzione di Luca Guerneri.

Anguilleria

da *Human Chain* (*Catena umana*, 2010):

I

Per ottenere la mano della principessa

quali imprese doveva affrontare

il figlio minore!

Per me, il primo corteggiatore

nella casa del mercante di pesce,

fu mangiare con loro

una cena d’anguille.

II

Odore acre di diesel nell’aria della sera,

motori di trattore nelle barche a fasciame cucito,

dal ventre profondo,

natanti da terraioli,

pesanti in acqua

come una mucca affossata in un canale,

gli uomini eretti,

saldi

a prua e a poppa –

uomini usi in realtà al cavallo e al carretto,

contenti quando la chiglia rifinita d’ascia

s’incagliava nel fango.

E poi ancora uomini da rum e menta

al banco, più tardi

nel pub di suo padre.

III

Quella pelle che Alfie Kirkwood indossava

a scuola, lustra come sudore, flessibile

e divisa in due striscioline

per avvolgerla su se stessa—

dava forza, secondo Alfie,

che faceva scivolare il polso avvolto

fuori dal polsino slabbrato

di una giacca rancida d’olio di anguilla,

il suo copioso puzzo diffuso

tra i nostri banchi estivi

il mio primo faccia a faccia

con cui dovere convivere.

IV

Lustro di sudore pure

il fusto del lentigginoso

pollone di sambuco

con cui feci una canna da pesca,

agitazione quando avvertii

non uno strappo ma uno strascichio

dalla lenza, non l’assoluto

pesce-folletto dorso-guizzo

ma un affare strisciante

lungo un piede,

giovane anguilla, grigio unta

nei suoi giusti avvitamenti,

non ancora il nerazzurro

gioco d’acqua dal dorso lubricato

con cui me la sarei vista poi,

il mio vecchio familiare

smerlo di perla

guizzante sirena travestita.

V

«Quell’albero» disse Walter de la Mare

(estate nella sua rara voce registrata

cos. che immaginai

un prato oltre le porte finestre

e collinette sulla media distanza)

«Quell’albero, lo vidi una volta

colpito da un fulmine… La corteccia—»

con quel suo accento la *co-orteccia*—

«Scivolò via la corteccia

come una ragazza che si sfila la sottoveste.»

Candida biancheria *éblouissante*

in uno sbuffo d’aria,

lampo di silfide fatta carne,

anguilleria, sale marino e canovaccio

per una prima presa,

poi il punto d’appoggio per l’unghia

e il pollice

sotto una tacca a V nel collo,

la pelle che calava

come seta

sotto un tocco esperto.

VI

Sul cartellone e sui segnali stradali

«Cooperativa di pescatori di Lough Neagh»,

ma sulle nostre labbra e alla chiusa, sempre,

«L’anguilleria.»

Traduzione di Luca Guerneri.

Una poesia di matrice autobiografica, come traspare dai versi della prima parte: il nonno e il padre della moglie Marie erano stati infatti commercianti di anguille a Ardboe, sulla sponda occidentale del Lough Neagh, e gestori del pub dove Heaney ebbe modo di incontrare i pescatori e ascoltare i racconti delle loro esperienze. Tutta la poesia—come un’altra di molti anni prima, *A Lough Neagh Sequence* nella raccolta *Door into the Dark* (1969)—testimonia il fascino che avevano per il poeta le acque e la gente di quel lago al centro dell’Irlanda del Nord, i riti di vita e di pesca che si compiono lungo le sue sponde e l’anguilla, animale tanto familiare quanto misterioso. Come è stato Heaney stesso a raccontate, tutti conoscevano «l’antica leggenda del gigante irlandese [Finn McCool] che, cacciando dalla terra un rivale scozzese, sradicò una zolla cadde e divenne l’Isola di Man, e di come quella zolla avesse lasciato una buco che divenne Lough Neagh». Heaney ha anche raccontato che fu proprio un’anguilla il primo pesce da lui pescato: «Niente

di molto grande, ma comunque qualcosa di vivo, di vivissimo, in fondo alla lenza. Avrò avuto undici o dodici anni, pescavo con un verme e una lenza su una canna di bambù, su un letto di sabbia lungo il Moyola. Indimenticabile, ma non proprio 'pesca di anguille'. È stato quando ho conosciuto i pescatori nel pub dei Devlin, su ad Ardboe, che ho avuto modo di conoscere come si svolgevano davvero le cose. Scavare fuori i vermi, mettere le esche a centinaia di metri di lenza, alzarsi all'alba per tirare su le lenze, la durata e il dramma di tutta la cosa. Sono uscito con due uomini una mattina, Louis O'Neill e Pat Hagan, e l'esperienza è stata così pura che era difficile che non ne scrivessi. Louis O'Neill, ahimè, sarebbe poi rimasto ucciso in un'esplosione in un altro pub, nella notte dei funerali dopo la "Domenica di Sangue", e fu solo allora che scrissi di quel viaggio all'alba che mi fece fare con lui». La prima pubblicazione di *Eelworks* segue di pochi mesi l'uscita di un'antologia di traduzioni in inglese di poesie di Eugenio Montale che Heaney tiene a battesimo all'Istituto italiano di cultura di Dublino (*Corno inglese: An Anthology of Eugenio Montale's Poetry in English Translation*, a cura di Marco Sonzogni, Joker, Novi Ligure 2009). In quell'occasione Heaney spiega come *Eelworks* possa essere considerata, da un certo punto di vista, la sua risposta all'invito di tradurre *L'anguilla* di Montale per quel volume (dove figura, oltre alla celebre versione di Robert Lowell, anche quella del poeta irlandese Paul Muldoon). Lo snodo tematico di *Eelworks* da una sezione all'altra è scorrevole e sinuoso come i movimenti dell'anguilla.

La prima e la seconda sezione sono due quadretti ambientali: nella prima il poeta è a casa dei Devlin, dove cena a base di anguille e dove, «primo corteggiatore», chiede al «mercante di pesce» la mano di Marie; nella seconda, è al pub dei Devlin, dove incontra i pescatori di anguille, uomini più di terra che d'acqua. Nella terza c'è il ricordo di un compagno di classe e della maleodorante striscia di pelle d'anguilla che portava al polso, prima esperienza di quella "necessaria vicinanza al prossimo" che lo prepara alla filiale vicinanza al padre anziano e malato. La lucentezza e la flessibilità della striscia portano, nella quarta sezione, al ramo con cui il poeta appronta la sua prima, rudimentale canna da pesca, assaporando l'eccitazione dell'abboccamento e della cattura di una piccola anguilla. I guizzi della preda, rispecchiati nelle molte invenzioni linguistiche, vere *kenning*, ricche di onomatopee, generano una serie di associazioni: sono le ondulazioni di un'anguilla adulta e di una familiare, mitica sirena; sono le mosse sinuose e sensuali di una giovane donna che si sfila la sottoveste cui il poeta Walter de la Mare paragona un albero scortecciato dal fulmine, mosse che nella sesta parte diventano i gesti esperti dei pescatori che spellano le anguille. Quest'ondata

d’immagini, ricordi, sensazioni si chiude in questa ultima breve sezione con il ritorno sulle sponde del Lough Neagh, alla Cooperativa di pescatori del Lough Neagh, a Ardboe, alla realtà, ora più che mai familiare—davvero conosciuta di prima mano e davvero di famiglia—degli *Eelworks*. Le *selkie* (IV, v. 18) sono creature del folklore scozzese e irlandese che in acqua sono foche, ma che possono venire a terra spogliandosi dell’aspetto animale e assumendo quello umano, maschile o femminile (gli umani cedono facilmente al fascino di una *selkie* e si tratta quasi semopre di storie d’amore con una fine tragica o comunque infelice).

Per chiudere il passo finale del discorso pronunciato da Heaney a Stoccolma in occasione del conferimento del Premio Nobel per la Letteratura: di matrice letteraria, riassume accoratamente e lucidamente la portata estetica ed etica della sua poesia.

da *Crediting Poetry* (*Sia dato credito alla poesia*, 1995):

Quando il poeta W.B. Yeats salì su questo podio più di settant’anni fa, l’Irlanda usciva dagli spasmi di una traumatica guerra civile scoppiata all’indomani di una guerra di indipendenza contro gli inglesi. Lo scontro non durò a lungo: di fatto, ebbe fine nel maggio 1923, circa sette mesi prima che Yeats s’imbarcasse alla volta di Stoccolma. Fu però sanguinoso, spietato e profondamente sofferto e destinato a dettare, per generazioni a venire, i termini della politica all’interno delle ventisei contee indipendenti dell’Irlanda, quella parte dell’isola all’inizio conosciuta come Stato Libero d’Irlanda e successivamente come Repubblica d’Irlanda.

Nel suo discorso per il Nobel, Yeats alluse appena alla guerra civile e alla guerra d’indipendenza. Nessuno meglio di lui capiva il legame tra costruzione o distruzione di un ordine politico e tra fondazione o fallimento di una vita culturale, ma in quell’occasione scelse invece di parlare del Movimento Drammatico Irlandese. Incentrò il suo discorso sulle finalità creative di quel movimento e sulla sua fortuna storica di avere il supporto non solo del proprio genio, ma anche di quello dei suoi amici John Millington Synge e Lady Augusta Gregory. Venne in

Svezia per dire al mondo che il lavoro sul posto di poeti e drammaturghi aveva svolto un ruolo non meno importante nella trasformazione del suo paese natale e dei suoi tempi di quello degli agguati delle fazioni in lotta; il proclama orgoglioso fatto in prosa solenne in quell'occasione fu sostanzialmente lo stesso di quello da lui enunciato in versi pi. di un decennio dopo in *The Municipal Gallery Revisited* [La Municipal Gallery rivisitata]. In questa poesia Yeats si presenta in mezzo ai ritratti e ai dipinti eroico-narrativi che celebrano gli eventi e le personalit. della storia recente e tutto a un tratto si rende conto che . avvenuto qualcosa di veramente epocale: «Mi dico: "Questa non è / l'Irlanda morta della mia giovinezza, ma un'Irlanda / immaginata dai poeti, terribile e allegra".» E la poesia si conclude con due tra i versi più citati della sua intera opera:

Pensate dove soprattutto inizia la gloria umana e finisce,

e dite che tutta la mia gloria fu avere simili amici.

Tuttavia questi versi, pur con tutta la loro vibrante esuberanza, sono un esempio di poesia che si mette in mostra piuttosto che alla prova: sono il giro d'onore del poeta, e sotto questo aspetto, se non per altro, assomigliano a ciò che sto facendo io in questo discorso. In realtà a questo punto dovrei anche citare a mio favore qualche altro verso di quella poesia: «Voi che vorreste giudicarmi, non giudicate soltanto / questo o quel libro.» Vi chiedo invece di fare quello che Yeats chiese al suo pubblico e di pensare a quanto hanno prodotto negli ultimi quarant'anni i poeti, i drammaturghi e i romanzieri irlandesi, tra i quali sono orgoglioso di annoverare dei grandi amici. Ezra Pound consigliava di non accettare, in materia di letteratura, le opinioni di «chi non ha personalmente prodotto opere significative», consiglio che ho avuto il privilegio di seguire poiché è stato il giudizio positivo di illustri colleghi, e non solo nel mio Paese, a farmi perseverare fin da quando, più di trent'anni orsono, a Belfast, ho cominciato a scrivere.

Yeats, a ogni modo, non era certo solo un esibizionista. A credito della poesia del nostro secolo vanno sicuramente incluse, in qualsiasi computo, le sue due grandi sequenze poetiche, *Nineteen Hundred and Nineteen* [Millenovecentodiciannove] e *Meditations in Time of Civil War* [Riflessioni in tempo di guerra civile], di cui la seconda contiene la famosa lirica sul nido accanto alla sua finestra, costruito da

uno storno in una crepa del vecchio muro. A quel tempo il poeta viveva in una torre normanna che secoli prima aveva avuto un ruolo molto importante nella storia militare del paese e nel riflettere sull’ironia del fatto che le civiltà sono consolidate da conquistatori violenti e potenti che finiscono con il commissionare opere illustri ad artisti e architetti, cominciò ad associare la vista di una madre uccello che imbocca i suoi piccoli all’immagine dell’ape, immagine profondamente radicata nella tradizione poetica e richiamo permanente all’ideale di una comunità operosa, armoniosa, fruttuosa:

Le api fanno il nido nelle crepe

dei muri smossi, e lì le madri degli uccelli

portano vermi e insetti.

Il mio muro si smuove: api operaie,

venite a costruire nella casa deserta dello storno.

Siamo rinchiusi dentro e la chiave è girata

sulla nostra incertezza. In qualche luogo

un uomo è ucciso, o una casa è bruciata,

non s’intravede chiarezza:

venite a costruire nella casa deserta dello storno.

Una barricata di pietra o di legna;

quasi due settimane di guerra civile;

stanotte lungo la strada hanno portato

quel giovane soldato nel suo sangue:

venite a costruire nella casa deserta dello storno.

Nutrimmo il cuore di fantasie, con quel cibo

il cuore è crèsciuto brutale;

c’è più sostanza nei nostri rancori

che dentro il nostro amore: api operaie,

venite a costruire nella casa deserta dello storno.

Durante l’ultimo quarto di secolo, ho sentito spesso questa poesia ripetuta, tutta o in parte, da irlandesi, e non c’è da meravigliarsene, perché rivela una tenerezza nei confronti della vita pari a quella di san Kevin e una visione realistica di quanto succede nella vita e alla vita pari a quella di Omero. Essa sa bene che ci sarà un altro massacro sul ciglio della strada, che gli operai sul pullmino di ritorno dal lavoro saranno di nuovo messi in fila e fucilati, ma dà anche credito di realtà alla stretta di mano, ai gesti di solidarietà e protettività tra creature viventi. Soddisfa due esigenze contraddittorie che la coscienza prova in momenti di estrema crisi: il bisogno, da un lato, di dire verità che saranno dure e punitive e quello, dall’altro, di non indurire la mente al punto da farle rinnegare il proprio desiderio di dolcezza e di fiducia. È una prova che la poesia può essere “pari a” e allo stesso tempo vera, un esempio di quella poesia perfettamente pari all’altezza della realtà che la donna russa chiedeva ad Anna Achmatova e che William Wordsworth seppe esprimere, quasi due secoli esatti orsono, in un analogo momento di crisi storica e di smarrimento personale.

Quando il bardo Demodoco canta la caduta di Troia e la strage che ne seguì, Odisseo piange e Omero dice che le sue lacrime erano simili a quelle di una moglie che sul campo di battaglia piange la morte del marito ucciso. La similitudine epica così prosegue:

Alla vista dell’uomo che là rantolava e moriva,

lei si butta a terra per abbracciarlo, gridando;

poi sente sulla schiena la punta delle lance,

e se ne va in catene verso la schiavitù e il dolore.

Lacrime pietose consumano le sue guance:

ma non più pietose di quelle di Odisseo,

che il mantello ora celava ai presenti.

Ancora oggi, tremila anni dopo, quando passando da un canale televisivo all'altro veniamo brevemente esposti alla crudeltà contemporanea in diretta, informatissimi come siamo eppure a rischio di diventare indifferenti, fin troppo abituati ai vecchi documentari sui campi di concentramento e sui gulag, la similitudine di Omero ha ancora la forza di farci tornare in noi. La spietata durezza di quelle lance sulla schiena della donna sopravvive al tempo e alla traduzione. L'immagine possiede quella pienezza documentaria che è in grado di rispondere a tutto ciò che sappiamo dell'intollerabile.

Ma c'è un altro tipo di pienezza, che è propria della poesia lirica. Essa ha a che fare con il «tempio nel nostro udito» creato da quei versi. È una pienezza che nasce da ciò che Mandel'štam definì «la durezza di pietra del discorso articolato», dalla risolutezza e dall'indipendenza di cui si fa garante un componimento poetico pienamente compiuto. Essa ha a che fare, oltre che con i temi della poesia o con l'aderenza al vero del poeta, anche con l'energia liberata da una fissione e fusione linguistica, con la vivacità generata dalla cadenza, dal tono, dalla rima e dalla strofa. Nella poesia lirica, anzi, l'aderenza al vero diventa riconoscibile come accento di veritè intrinseco al mezzo stesso. Ed è la ricerca implacabile di questa nota – che ha l'intonazione più alta in Emily Dickinson e in Paul Celan, ed è orchestrata fino alla sua massima opulenza in John Keats – che mantiene l'orecchio del poeta in ascolto per cogliere la voce totalmente persuasiva dietro al coro delle altre voci informatrici. Il che equivale a dire che non sono mai sceso dal bracciolo di quel famoso sofà. Sono forse diventato pi. attento alle notizie e pi. reattivo alla storia del mondo e ai dolori che vi stanno dietro. Ma le parole dello speaker verso cui tendo l'orecchio non sono ancora esattamente la verità di ciò che accade; è qualcosa di più riflessivo che cerco, perché, come poeta, tutti i miei sforzi sono in realtà tesi verso una musica, verso l'armonia nella stabilità conferita da un ordinamento di suoni musicalmente appagante. Come se al massimo della sua ampiezza il cerchio nell'acqua desiderasse verificare se stesso ricostituendosi, desiderasse essere riattirato e rigenerato attraverso il proprio punto d'origine.

Tendo alla stessa cosa anche nella poesia che leggo. E la trovo, ad esempio, nella ripetizione di quel ritornello della poesia di Yeats, «Venite a costruire nella casa deserta dello storno», con il suo tono di supplica, il suo incentrarsi con forza sulle

parole *build*, “costruire”, e *house*, “casa”, e il suo riconoscimento dello sfacelo nella parola *empty*, “vuota”. La trovo anche nel triangolo di forze tenute in equilibrio dalla triplice rima di *fantasies*, “fantasie”, *enmities*, “rancori”, e *honey-bees*, “api”, e nella stessa collocazione dell’intera poesia all’interno della lingua come forma data. La forma poetica è insieme la nave e l’ancora. È a un tempo vivacità e controllo, fonte di gratificazione simultanea di tutto ciò che è centrifugo e centripeto nella mente e nel corpo. Ed è in virtù di tale mezzo che l’opera di Yeats fa quello che la poesia necessaria fa sempre, cioè toccare il fondamento della nostra natura partecipe prendendo contemporaneamente atto della realtà indifferente del mondo cui quella natura viene esposta di continuo. La forma poetica, in altre parole, è ingrediente cruciale del potere che la poesia ha di fare quello per cui le si dà e sempre le si darà credito: il potere di persuadere quella parte vulnerabile della nostra coscienza di essere nel giusto a dispetto di tutte le manifeste ingiustizie che le sono intorno, il potere di ricordarci che siamo cacciatori e raccoglitori di valori, e che anche le nostre solitudini e angosce sono degne di credito, in quanto anch’esse testimonianza della nostra autentica umanità.

Traduzione di Marco Sonzogni.

img_20160804_195215.jpg

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto. Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO