

# SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE,  
TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO

Vol. 2/2018  
ISSN 2611-3309

DEBORA BIANCHERI

*Ai lati della cronaca: il conflitto nordirlandese  
nella poesia di Seamus Heaney*

*To the side of historical turmoil: Northern Irish conflict  
in the poetry of Seamus Heaney*

**SOMMARIO | ABSTRACT**

Il saggio mira ad analizzare la rielaborazione della realtà in letteratura a partire dall'interpretazione poetica dei tumultuosi anni della storia nordirlandese, noti come *Troubles*, proposta nell'opera di Seamus Heaney. Concentrandosi in particolare sulla raccolta *Nord* (*North*, 1975), che in modo più emblematico si rapporta alle contingenze storico-sociali del territorio, l'analisi illustrerà come la forma più pura ed essenziale degli eventi venga raggiunta nel momento in cui questi trascendono le ridondanze dei propri *realia*.

The essay investigates the literary re-elaboration of reality starting from the poetic representations of the Northern Irish conflict in the work of Nobel Laureate Seamus Heaney. With a particular focus on the collection *North* (1975), the one more emblematically addressing the historical and social contingency linked to the territorial specificity of Ulster, the analysis will show how facts and events can reach their purest, most essential form in the moment they are exposed as deprived of the redundancy of their own *realia*.

**PAROLE CHIAVE | KEYWORDS**

Heaney, *Troubles*, *North*, traduzione poetica, *poetry translation*



DEBORA BIANCHERI

*Ai lati della cronaca: il conflitto nordirlandese  
nella poesia di Seamus Heaney*

A partire dal Novecento, in ambito irlandese, i casi di rappresentazione della cronaca nell'arte sono stati sia numerosi che importanti, con l'esempio di W. B. Yeats – che nei suoi versi trasforma l'insurrezione di Pasqua del 1916 in una “terribile bellezza” (1921, ed. 2012: 53) senza tempo – che risalta su tutti per longevità e lascito culturale. Seamus Heaney è senza dubbio l'erede più diretto di questo illustre predecessore, non solo nel leggere la storia attraverso la lente del mito, ma soprattutto per quanto riguarda l'incredibile impatto dei suoi scritti su intere generazioni. Nonostante l'ispirazione poetica di Heaney sia più fortemente radicata nell'essenzialità degli elementi di quanto non lo siano gli artifici alchemici di Yeats, da molti critici è condivisa l'opinione che “le umili pale del mulino di Heaney non sono poi così diverse dalle complesse strutture circolari yeatsiane (*gyres*)” (Parker 1993: 131). *North*, su cui questo saggio si incentrerà, è la raccolta in cui questa convergenza è stata più ampiamente riscontrata dalla critica<sup>1</sup>. Gli aspetti che verranno principalmente toccati sono quelli della componente

intellettuale ed emotiva del testo poetico, che spesso determinano la sua valenza in termini universali, cioè che trascendono specifiche coordinate spazio-temporali, destabilizzando così il principio di consequenzialità degli eventi, caratteristico delle modalità discorsive della cronaca.

In Heaney la perdita di una precisa traiettoria è un tratto insito alla poesia, tanto che nell'ambito della critica anglosassone è stato notoriamente definito *a poet of contrary progressions*, capace di intavolare "un poliedrico confronto con se stesso, con gli altri, con il settarismo del Nord Irlanda, con il canone poetico anglo-irlandese, e con la sua educazione cattolica e nazionalista ricevuta da una famiglia contadina nella contea di Derry" (Hart 1993: 2). Tuttavia, in questa sede, l'interesse per l'opera di Heaney e *North* è dettato anche dal fatto che più di ogni altro poeta contemporaneo irlandese ha aperto la discussione del rapporto tra arte e realtà ad arene più diversificate di quelle convenzionalmente impegnate in questo dibattito. Nel 2011, un paio di anni prima della scomparsa del poeta, la nota giornalista e scrittrice Olivia O'Leary, che ha operato per anni come news reporter dall'Irlanda del Nord, filtrava la lezione di Heaney interrogandosi sul rapporto tra giornalismo e poesia sull'*Irish Times*. Pubblicate sul principale quotidiano irlandese, le parole della O'Leary sono uno dei molti esempi che rivelano come l'opera di Heaney si sia spesso prestata a un apprezzamento volto ad approfondire le multiformi dinamiche esistenti tra l'evento storico – o il resoconto di cronaca, se lo si vuole riportare a tempistiche di simultaneità dell'atto narrativo – e l'atto di creazione artistica, o più precisamente poetica: "Un'altra cosa che la poesia di Heaney mi ha insegnato per il mio lavoro di giornalista è stata il bisogno di continuare a ripercorrere ciò che accade. Tornare continuamente indietro. Non si finisce mai di scrivere una storia. In un reportage, così come in una poesia, si catturano le cose soltanto fino a quello specifico momento in cui le si sta scri-

vendo” (O’Leary 2011). In questa dichiarazione, O’Leary, alla luce della lezione di Heaney, mette in discussione l’oggettività del resoconto cronachistico, accostandolo in termini di rappresentazione alla materia poetica. Questo tipo di considerazioni può apparire semplificato rispetto al rigore scientifico con cui il tema è stato tradizionalmente trattato in ambito accademico<sup>2</sup>, tuttavia questo saggio si propone di adottare un approccio critico che, nel rivisitare i temi portanti della raccolta *North* – quali la memoria, la storia, il dramma e il ruolo del poeta – in relazione a come si pongono rispetto alla cronaca e alla ri-elaborazione che l’arte fa di essa, sveli nel contempo le modalità, i toni ed i contenuti con cui Heaney è riuscito a consegnare importanti riflessioni su questa delicata questione al grande pubblico.

### *1. “Exposure”: riflessioni sul ruolo della poesia in momenti di sollevazioni politiche e scontri sociali*

Pochi ricordano oggi che la forza della sua poesia è consistita nel suo parlare a voce bassa senza enfasi di nessun tipo, con un tono dimesso e dubbioso. Proprio per questa via egli si è fatto ascoltare da molti e la sua presenza ha avuto un forte impatto su tre generazioni di lettori (Calvino 1980, ed. 2017: 352).

Con queste parole, pronunciate per la prima volta nel 1976, nel rivolgersi al pubblico americano, Italo Calvino commentava il conferimento del Nobel del collega Eugenio Montale, la cui umiltà del lavoro artistico era un noto attributo. La terza via dell’incertezza come lecito strumento epistemologico è sicuramente stata visitata da innumerevoli autori e poeti in particolare, nel tentativo di rendere la sfaccettata e contraddittoria complessità del reale attraverso toni sommessi e conciliatori. Tuttavia, il commento di Calvino perspicacemente evidenzia una qualità che il poeta ligure ha in comune con il successo-

re irlandese, a cui lo stesso Nobel verrà assegnato esattamente vent'anni dopo: il sapersi fare ascoltare da molti. Questa caratteristica è sorprendente rispetto a due poeti che hanno fatto della funzione sociale della poesia un importante punto di interesse, articolandone spesso in toni cupi e complessi un'analogia crisi di valore rappresentativo derivante da momenti storici drammatici quali l'ascesa del fascismo e i *Troubles* in Irlanda del Nord. Sebbene Heaney non abbia mai omaggiato il predecessore italiano con traduzioni o citazioni dirette, più di un accenno a elementi di continuità tra i due autori è riscontrabile proprio nei loro discorsi di accettazione al Nobel. Mentre Montale, parlando in un momento storico posteriore alla prepotente destabilizzazione della modernità dovuta al susseguirsi di due guerre mondiali, si chiedeva se fosse ancora possibile la poesia, nel 1995 Heaney offre una risposta quasi diretta al quesito con il suo *Sia dato credito alla poesia* (Heaney 1995), in cui riprende l'argomento già affrontato con *North*, di cui reciterà il componimento che chiude la raccolta:

Rain comes down through the alders,  
 Its low conductive voices  
 Mutter about let-downs and erosions  
 And yet each drop recalls

The diamond absolutes.  
 I am neither interneer nor informer;  
 An inner émigré, grown long-haired  
 And thoughtful; a wood-kerne

Escaped from the massacre,  
 Taking protective colouring  
 From bole and bark, feeling  
 Every wind that blows (Heaney 1975, ed. 1998: 134).

Questa poesia, di cui si riporta solo un estratto, anche secondo l'indicazione del titolo, "Exposure", difficilmente tradu-

cibile per il suo carattere polisemico<sup>3</sup>, contiene una rivelazione che quasi nasconde uno “smascheramento”: quello del poeta in tutta la sua umana debolezza, un’ammissione che riprende e allo stesso tempo trascende un verso chiave di una poesia precedente, “Whatever You Say, Say Nothing”: “for all this art and sedentary trade I am incapable” (106). *North* è indubbiamente la raccolta dove emergono in maniera più evidente quegli umori della poesia montaliana così brillantemente riassunti dalla chiusura di “Non chiederci la parola”: “Codesto solo oggi possiamo dirti / ciò che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo” (Montale 1923, ed. 2007: 124). Eppure, per entrambi i poeti l’apparente sconfitta dell’atto del poetare ne nasconde una celebrazione proprio come antitesi ad ogni qualsivoglia ambizione cronachistica. In “Exposure”, il momento stesso in cui il poeta si arrende all’evidenza di non avere i mezzi per decifrare in modo inequivocabile la realtà diventa il motivo stesso del poetare, che porta a sorpassare definitivamente un livello di significazione meramente descrittivo e dunque ogni aspettativa nei confronti di *North* come valutazione di una lotta settaria, o addirittura della lotta nordirlandese. Il fatto che si generi così, in modo impalpabile eppur concreto, la possibilità di riconfigurare la tematica generale della raccolta rappresenta una sfida allo sviluppo rettilineo del percorso epistemologico tracciato per i lettori, poiché non solo il significato della poesia prende corpo grazie ai versi che lo precedono, ma investe quegli stessi versi di una nuova luce. Benché una poesia come “Exposure” possa essere solo superficialmente scalfita da un’analisi concisa ed estemporanea come quella qui necessariamente condotta, si può notare dai versi riportati come la pioggia attui metaforicamente un processo di livellamento e riconciliazione, tramite l’azione di frane ed erosioni che però esistono o addirittura sono determinate dagli “adamantini assoluti” di ogni goccia. Questa importante analogia con la friabilità della roccia sembra volutamente

attestare la legittimità di posizioni fragili e fundamentalmente incerte. Questa sorta di aporia semantica viene risolta nel verso seguente attraverso un altro artificio linguistico, il *neither* disgiuntivo che introduce i noti versi che chiudono la raccolta, “non sono né internato né spia”, dove il poeta rivela, o forse smaschera, l’assenza di un’identità univoca fondata su verità assolute come parte integrante della sua condizione umana e, di conseguenza, della sua vocazione artistica. Tale prospettiva, che prende come punto di riferimento non solo la critica specialistica, ma anche la comprovata ammirazione popolare del poeta in Irlanda e Irlanda del Nord<sup>4</sup>, si pone come la colonna portante dell’analisi che questo articolo si propone di condurre. O meglio, come filo conduttore per esaminare in che modo, attraverso la realtà testuale di *North*, venga rifratta un’immagine delle lotte intestine nordirlandesi che allo stesso tempo ne amplifica il raggio narrativo, attraendo potenzialmente una parte di pubblico non necessariamente legato ad esse o comunque esperto di quell’ambito.

In primo luogo, in *North* vengono a mancare causalità e consequenzialità, non solo tra gli eventi narrati, ma anche nel tipo d’interazione implicitamente costruita tra funzione testuale e lettore implicito<sup>5</sup>. In vista di alcune nozioni di estetica della ricezione, è possibile postulare che l’opera di Heaney superi una staticità di lettura destinata a perire con gli eventi stessi: cosa che spesso accade con narrazioni di cronaca, scevre di quelle caratteristiche retoriche che permettono alla valenza del messaggio di estendersi oltre la portata contestuale degli eventi che sono oggetti del resoconto. L’analisi seguente si concentrerà sul dislocamento dei contenuti operato un sofisticato uso del linguaggio, che allo stesso tempo favorisce una dislocazione spazio-temporale nonché continui momenti di ri-significazione dei versi stessi. Ovviamente i molteplici livelli di lettura legati all’ambiguità sintattica e semantica deliberatamente usati dal

poeta come artifici testuali non impediscono la possibilità di percepire uno solo dei livelli di significazione, portando ad una comprensione forse semplificata ma certamente non scorretta dei testi. Questa concezione del componimento artistico come sorgente di opzioni interpretative potenzialmente infinite, solo parzialmente delimitate da nessi semantici e qualità estetiche, è una caratteristica della poesia heaneyana che la pone quasi in aperto antagonismo con le finalità della cronaca.

Secondo queste premesse, l'attenzione del saggio verterà sull'inscindibilità dell'assenza di una prospettiva univoca della parola artistica – e a sua volta del protrarsi nel tempo e dell'applicarsi a contesti altri del suo messaggio – dal suo implicito distacco o quantomeno il suo eccedere *l'hic et nunc* del fatto contingente. Tutto ciò trova compimento nella natura liminale dei versi, fortemente radicata nella sensibilità di un autore che ha fatto dell'esplorazione dell'interstiziale una vocazione. In *North*, che articola una scelta consapevole di voler dar voce a dilemmi insolubili piuttosto che dogmatiche asserzioni, queste caratteristiche emergono più spiccatamente che in altre raccolte. Per certi versi in maniera paradossale, dunque, è nell'opera più vicina ai *Troubles*, sia cronologicamente che nei contenuti – e ritenuta da molti la più politica di Heaney – che si raggiungono le più alte vette di ambiguità poetica. Il principale interesse del poeta sembra trovare un linguaggio che possa finemente articolare concetti quali stallo, impasse, circolo vizioso.

È forse proprio per questo motivo che *North*, soprattutto in contesto internazionale, è recepita in maniera spesso slegata dal conflitto nordirlandese. Una divergenza per certi versi acuita dal fatto che la realtà del territorio è spesso costruita agli occhi di un pubblico esterno in prevalenza proprio tramite il reportage di episodi di violenza settaria. In Italia ad esempio anche le rappresentazioni di stampo giornalistico hanno lungamente contribuito a creare un *frame* molto specifico di ricezione<sup>6</sup>: dagli anni

Ottanta in poi molte delle pubblicazioni italiane sull'argomento sono state orientate verso uno specifico *imprint*, che tende ad assimilare la lotta repubblicana ad una più generale nozione di resistenza fautrice di diritti umani contro forme di imperialismo e tutti i relativi retaggi di oppressione e discriminazioni<sup>7</sup>. Heaney, dal canto suo, pur non essendo totalmente estraneo all'aspetto politico, sicuramente destabilizza una visione troppo dicotomica del conflitto: sfumando i contorni di una lettura della causa repubblicana come lotta per la libertà contro l'invasore britannico. È interessante notare come il traduttore di *North* Roberto Mussapi (1998), forse in parte per il fatto che l'edizione italiana vede la luce anni dopo quella originale e proprio in concomitanza con il culmine del processo di pace raggiunto con il *Friday Agreement* del 1998, sembra deliberatamente evitare il programma politico a favore di quello letterario, non rifacendosi a schemi ideologici prestabiliti nella sua introduzione alla questione nordirlandese. Il suo apparato paratestuale preferisce indugiare sulla figura di Ulisse che sulle fazioni paramilitari, enfatizzando come il rifuggire e il superare etichettature semplicistiche messi in atto dalla poesia di Heaney corrisponda per certi versi a "una condizione ulissica di smarrimento". Tale prospettiva a sua volta permette ulteriori riferimenti a premi Nobel quali Derek Walcott e Wole Soyinka. Secondo Mussapi, il legame risiede nel fatto che "l'enigma che si profila ad Ulisse non segna l'indecifrabilità crudele del mondo ma ne celebra la magica inafferrabilità finale, la natura perennemente fuggitiva nell'ubriacante epifania delle immagini e nella consustanziata convivenza di sogno e stoffa del vivere quotidiano" (Mussapi 1998: XIII). Questo scorgere nell'opera di Heaney un "innominato ma onnipresente Ulisse" di stampo dantesco, colui che per sete del sapere sfida le colonne d'Ercole, permette al traduttore un metaforico atterraggio ad Itaca, che si lascia parzialmente alle spalle l'altra isola, l'Irlanda, e le specificità socioculturali della contea di Derry, suolo natio del poeta.

In questo quadro, la precisa volontà di seguire un filone interpretativo che enfatizzi l'aspetto liminale della raccolta delineando il poeta come un "ulissico scrutatore dei fossati e delle anguille" risulta forse consona a introdurre Heaney in un contesto ricettivo in cui l'insistenza su tematiche storico-politiche avrebbe potuto comprometterne la lettura, o quantomeno incanalarla lungo coordinate interpretative non necessariamente esaustive della materia poetica. Prosegue Mussapi: "Impossibile, in Heaney, distinguere l'interno dall'esterno, poiché l'equilibrio, il bilanciamento, la coincidentia oppositorum [...] sono mete desunte dai sintomi della realtà" (XIV). Questa poetica dell'ambivalenza, visibile già dal titolo della raccolta, genera volontariamente confusione semantica, suggerendo una vaga, eppur simbolicamente pregnante, equivalenza tra il Nord, come componente della denominazione politica ufficiale dell'Ulster, e il più vasto Nord come indicazione geografica della distesa composta dalle terre scandinave. Proiettando verso le distanze remote dello Jutland l'essenza primigenia del conflitto, Heaney suggerisce enigmaticamente un legame tra terra natia e terra straniera. Alle difficoltà interpretative che possono derivare da questa suggestiva sovrapposizione di piani del reale va sommato un utilizzo della lingua che la pone come oggetto stesso dell'interrogazione messa in atto dalla poesia. Ad esempio, nomi quali Mossbawn e Wicklow, emblematici di un senso di casa per molti nordirlandesi (cfr. Heaney 1977, ed. 1980: 131-49), vengono dissezionati per svelarne le radici norrene, così che l'etimologia diventa strumentale nel contrassegnare l'evoluzione della lingua come indicatore di incontri e scontri delle popolazioni attraverso i secoli. Questa dimensione, che sembra articolare miti di un antico passato, è precisamente ciò che permette al discorso poetico di *North* di generare un interesse che rimanga attuale oltre il momento storico che l'ha ispirato. Nelle parole di Mussapi, *North* invita a una lettura che favorisca

l'esplorazione di una "sedimentata, fossile realtà dell'uomo e della civiltà" (Mussapi 1998: XXVII), piuttosto che coltivare un preciso impegno civile nei confronti della politica contemporanea, poiché questa è destinata a mutare col passare del tempo. Questa natura obliqua della poesia di Heaney si manifesta anche nell'enfatizzare riferimenti letterari di carattere universale, che favoriscono il coinvolgimento di un'ampia gamma di lettori, non necessariamente coinvolti a livello emotivo con gli eventi in Irlanda del Nord. I versi di Heaney contengono tracce più e meno evidenti non solo di Dante e dei miti greci e latini, ma anche di classici della letteratura mondiale quali Novalis, Eliot, Joyce, Shakespeare, Schopenhauer e Melville. Sebbene questa prospettiva non cancelli la sottostante dimensione storica della raccolta, ne enfatizza una struttura simbolica che si innesta sull'*opus* di Heaney, che può, e forse per certi versi deve, considerarsi come un *unicum*. La complessità che si evince da un simile percorso intertestuale, marcato da forti elementi di auto-referenzialità, vede incastrarsi perfettamente, anche se talvolta impercettibilmente, sottotesti di singole poesie appartenenti a raccolte diverse. In quest'ottica intratestuale e metanarrativa, *North* si presenta come l'evoluzione di un viaggio cominciato con "The Tollund Man", che non solo anticipa una fascinazione verso corpi riesumati dalla torba, ma si chiude con i versi "Out here in Jutland/ In the old man-killing parishes/ I will feel lost,/ Unhappy and at home" (Heaney 1972, ed. 2011: 42), che per inciso anticipano la condizione di smarrimento evidenziata da Mussapi e si prestano all'ulteriore parallelismo tra il famoso smarrimento dantesco nella sua condizione di pellegrino e la ricerca della propria identità in terra straniera perseguita da Heaney. Tuttavia, i *topoi* su cui si incentra *North*, o meglio l'integrità di Heaney come poeta tellurico, si possono far risalire agli albori della sua carriera, di cui "Digging" pone le fondamenta. In questo senso si può rinvenire nello scavo un vero e

proprio strumento poetico, seppur alla vanga, eccezionalmente maneggiata dai suoi antenati, Heaney preferisca la penna, che coraggiosamente contrappone le armi dell'educazione e la ricerca intellettuale non solo alla forza fisica del lavoro nei campi, ma anche all'inasprirsi delle violenze, caratteristica dal clima politico di quegli anni. Per quanto la scrittura in parte sublimi lo scavo del poeta, lo sguardo di Heaney è costantemente rivolto alla componente elementare della terra, non solo nelle prima raccolte (che hanno titoli emblematici quali *Death of a Naturalist*, *Door into the Dark* e *Wintering Out*) e poi con vere e proprie esumazioni di cadaveri di *North*, ma anche nella fase successiva della carriera, dove i toni si fanno più rarefatti con le raccolte *Station Island* (1984) e *Seeing Things* (1991).

Secondo un movimento simbolico coerentemente contrario all'evoluzione prettamente cronologica dei fatti, su cui fa normalmente perno la cronaca, innumerevoli sono gli esempi nell'opera di Heaney che alimentano la fascinazione per ciò che sta sotto la superficie, quasi ad indicare che le radici del reale si possono raggiungere solo penetrandovi all'interno. Adottando una prospettiva intratestuale che abbraccia l'*opus* dell'autore, dunque, si rafforzano ulteriormente complessi legami di reciprocità che prevalgono sul progresso lineare, principalmente perché l'interesse primario non è rivolto agli eventi in sé ma a concetti cui questi diversamente afferiscono. Ad esempio, è facile individuare connessioni tra memoria del remoto ed esplorazione del paesaggio preistorico operata in *North* e quella del passato storico di *Station Island*. Ugualmente, è possibile notare la ricorrenza di figure mitiche, quali Anteo, che ritroviamo esplicitamente in apertura a *North* con una poesia a lui dedicata, ma che – per via del suo rapporto preferenziale con la Terra – permea l'opera del poeta fin dalla primissima raccolta. Diventa dunque proverbiale che in *North* l'integrità di Anteo, a cui Heaney ha ripetutamente alluso e a cui ancora presta voce,

venga intaccata dalla premonizione di sconfitta per mano di Ercole che si trova alla fine del componimento "Anteus": "But let him not plan, lifting me off the earth/ My elevation, my fall" (Heaney 1972, ed. 2011: 12). Tale premonizione si avvererà in "Hercules and Antaeus", che chiude la prima parte della raccolta precisamente con la vittoria dell'eroe *sky-born and royal*, considerato da alcuni critici il simbolo di una presunta superiorità tecnica e intellettuale dell'Inghilterra rispetto all'Irlanda, conquistata precisamente separando Anteo dalla terra, e perciò dall'azione curativa e rigenerante che su di lui esercitava. Nella seconda parte di *North*, infatti, il ruolo predominante dalla terra si tingerà di sfumature cupe e verrà gradualmente a mancare la funzione benevola e confortante che le verità custodite dal suolo esercitavano sul poeta.

Il *leitmotiv* mitico, tuttavia, non preclude un'ossatura biografica e storica. In "Bog Queen", ad esempio, il rapporto sacrale tra elemento umano e terra è espresso attraverso il nome dato a una mummia ritrovata in County Down, identificata come regina d'alto rango dei Vichinghi danesi secondo le informazioni fornite da *The Bog People*, celebre testo di Glob (1965, ed. 2010: 103-04) che Heaney ha indicato come determinante per la composizione di *North*. L'immagine, inequivocabilmente generata dalle spoglie tangibili di una donna di stirpe norrena sepolte in Irlanda del Nord, assume nel contesto della poesia una significazione autonoma che mira ad enfatizzare la trasformazione del corpo umano: il suo mutare fino ad assumere una composizione fisiologica dalle caratteristiche tipiche del paesaggio stesso che lo ospita. "Bog Queen" descrive essenzialmente la torba che, nella sua vece di custode di resti, finisce per tramutarli in fenomeni geologici; centrale nell'opera di Heaney, la torba ha però una significazione instabile: dal *bottomless centre* di "Bogland" a depositaria di memoria culturale, da palude in cui cose e persone possono affondare per non riaffiorare più, a terreno

agricolo composto da strati sedimentari alla base delle attività contadine della famiglia Heaney. Sebbene in *North* sembri essere predominante l'elemento di commistione con la componente umana, meno chiara è l'effettiva relazione tra rituali preistorici in Jutland e odierni scontri tra fazioni nell'Ulster. Non solo è poco chiara la natura di questa relazione, ma la sua intensità. Tale ambivalenza è nuovamente e lucidamente catturata da Mussapi, che nella sua introduzione a *North* descrive l'opera dell'irlandese come una delle "più molecolarmente metafisiche, nel senso moderno e eliotiano del termine, dopo quella di Eliot stesso". È forse interessante notare come in questa descrizione dai toni quasi ossimorici Mussapi non solo riproduca un linguaggio heanyano, ma sembri dare incarnazione metatestuale alla sua arte nell'atto stesso di commentarla. Per questo motivo fornisce un importante punto di vista sul rapporto tra il detto poetico e la realtà, o meglio su come la poesia di *North* non sia cronaca, ma senza i fatti cosiddetti di cronaca sul conflitto nordirlandese non esisterebbe: "Scrive della materia e dei luoghi [...] senza eludere l'ineludibile conoscenza, filiata dalla lezione del grande simbolismo, che la lingua poetica ha in sé l'energia di cui parla, che genera ciò che la genera" (Mussapi 1998: XIII). È emblematica di una tale complessità la differenza tra come *North* è stata accolta a caldo dai critici locali e la risposta critica internazionale che l'ha assunta a classico della poesia contemporanea.

Come dimostra la traduzione italiana, il rifiuto di ogni militanza è interpretato come caratteristica essenziale di una raffinata arte dell'equilibrio. Secondo le parole di Mussapi: "Comprensibile la sua difficoltà a spiegarsi verso coloro che lo volevano vassallo di una terra o una fazione. L'amore non è volontà di identificazione, ma apertura al movimento" (XVI). Il rifiutare con risolutezza una precisa affiliazione, il sapersi muovere *on both sides of the border*, come ha spesso affermato Heaney

stesso, è stato a volte aspramente criticato in Nord Irlanda. Il rifiuto indiscutibile di assumere il ruolo del poeta vate, portatore di valori sociali e verità assolute, ha deluso una parte di pubblico che sembrava ritenere un atto dovuto il praticare una poesia militante, soprattutto in luce della crescente fama internazionale del poeta di Derry. Al contrario, la caratteristica principale della poesia di Heaney è proprio il saper intrattenere diversi angoli di lettura simultaneamente, presentando elementi contrapposti che invece di escludersi a vicenda si alternano in posizioni predominanti, variando, di volta in volta, il significato latente che emergerà con più chiarezza. Laddove la propaganda, per definizione, tenta di asservire i fatti a finalità politiche, *North* mette in discussione l'essenza stessa di fattualità, ne nega ogni valenza ontologica e invita a pensare che ogni narrativizzazione dei fatti implica, obbligatoriamente, una prospettiva di lettura. In questo senso rifugge la cronaca proprio poiché avviene un'articolazione quasi metatestuale di storiografia intesa come antidoto alla rigidità della Storia.

## 2. *Approccio testuale a North "Part I": "go back – one said – try to touch the people"*

Una delle tecniche con cui il rigore della struttura storica e certe narrativizzazioni a essa legate vengono meticolosamente smantellate in *North* si basa sulla proposta di un concetto fluido d'identità, che all'inizio della raccolta viene accennato perseguendo qualità quasi polifoniche della voce poetica. O meglio, il poeta si fa latore di una collettività incarnata dal pronome "we", come in "The Seed Cutters", che esprime la determinazione di attribuire visibilità simbolica a una categoria i cui membri, nella loro autonoma singolarità, sono stati inghiottiti muti dalla storia. Tuttavia, l'atto di rimembranza poetica opera una minuziosa ricostruzione di queste figure anonime: il loro valore è compreso dal poeta solo nell'atto di diventare parte

integrante del gruppo, così da poter non solo descrivere, ma quasi assumere i tratti identitari che caratterizzavano una certa estrazione sociale come unico modo per poterli a sua volta trasmettere al lettore: "You'll know them if I get them true" (Heaney 1975, ed. 1998: 6)<sup>8</sup>. Un linguaggio asservito a promuovere una qualche forma di riconciliazione è riscontrabile in diversi momenti di *North*; c'è un punto di svolta però in cui la materia poetica sembra voler articolare in termini più concreti la dicotomia tra "us and them" che caratterizza in maniera preponderante il contesto nordirlandese. Se nella prima parte della raccolta Heaney rifugge dall'affrontare apertamente un discorso sociale sulle condizioni della sua terra, la seconda parte sembra incarnare lo sforzo consapevole del non rifuggirle. "A Constable Calls", ad esempio, può essere letto come illustrazione di una contrapposizione tra l'identità cattolica del piccolo Heaney e l'agente delle imposte, di lignaggio protestante come tutti gli agenti del tempo, che fa visita alla fattoria del padre. L'alterità della presenza dell'agente è sottolineata dall'uso esasperato di pronomi personali e possessivi, in parte dovuto a norme sintattiche caratteristiche dell'inglese rispetto all'italiano, ma in parte indicativo di un'intenzione enfatica inscritta consapevolmente dal poeta. A ritmo serrato troviamo: "his bicycle", "his cap", "he had unstrapped", "his slightly sweating hair", "his belt", "his cap", "he was snapping the carrier string", "his boot". La pervasività della presenza estranea a casa Heaney sembra trascinare nel ricordo del bimbo: lo denota un uso esagerato e quasi opprimente dei pronomi, in cui il livello fonetico sembra far eco a quello semantico in maniera consapevole, come nel verso "heating in sunlight", in cui l'alterità dell'agente ("he") sembra venir assimilata all'ambiente circostante. Tale raffronto diretto tra agente e bambino è ulteriormente sorretto da uno schema ritmico irregolare in cui i due pronomi "he" e "I" sono portatori di accento, o meglio hanno una sonorità lunga, secondo i

parametri della poesia anglofona, che dà loro maggiore visibilità all'interno del verso. Questo crea una giustapposizione ulteriormente rafforzata dalla posizione predominante di "stood up", riferito all'agente, e "sat", al bambino:

"Any other root crops?  
Mangolds? Marrowstems? Anything like that?"  
"No." But was there not a line  
Of turnips where the seed ran out  
  
In the potato field? I assumed  
Small guilts and sat  
Imagining the black hole in the barracks.  
He stood up (Heaney 1975, ed. 1998: 122).

Il verso finale, "And looked at me as he said goodbye", sembra confermare grammaticalmente l'impressione di subordinazione, poiché mentre il soggetto "he" riferito all'agente viene espresso in forma nominativa, il "me" che si riferisce al bambino è accusativo: cioè lo denota come oggetto dello sguardo dell'agente. La massiccia presenza dell'agente, inoltre, fa da controparte anche al padre, con una relazione definita dalla totale assenza di pronomi riferiti al contadino cattolico, la cui figura emerge flebile con l'indefinito pronunciarsi di un "no". Sembra dunque lecito individuare in questa ponderata configurazione il riflesso dell'esistente squilibrio di potere che regolava gli scambi tra i due gruppi sociali nel Nord. In questo caso l'utilizzo della lingua sembra funzionale ad articolare l'esperienza nordirlandese dal punto di vista cattolico, adombrando la costante, ancora talvolta impercettibile, oppressione da parte dell'egemonia protestante. In questo ricordo ancora antecedente agli sviluppi più brutali del conflitto, Heaney integra il sentore di un destino avverso nella prospettiva innocente del bimbo. Parole come "black hole in the barracks" o "baton-case" assumono connotazioni sinistre se lette a posteriori, dato

che nei decenni a venire i manganelli e le prigioni diventeranno simboli tristemente famosi di sommosse e internamento di Repubblicani su basi politiche. È una strategia consona alla poetica di Heaney nei termini fin qui definiti, con una preferenza per il suggerire piuttosto che l'asserire e con la tendenza a creare sottotesti che travalicano i confini del singolo componimento. Alla fine di "A Constable Calls" la bicicletta dell'agente "ticked, ticked, ticked" nell'allontanarsi: un suono che porta con sé il nefasto presentimento delle bombe che flagelleranno il Nord Irlanda negli anni successivi, durante i quali l'indistinto senso di minaccia si concretizzerà in qualcosa di molto più spaventoso. Questo diventa ancora più evidente proseguendo la lettura con la poesia successiva, "Orange Drums, Tyrone, 1966", e mantenendo al contempo la stessa impostazione tematica della poesia precedente. Anche qui il suono ha una presenza predominante, ma i toni intimidatori si fanno più forti rispetto all'allusivo ticchettio della bici: il 1966 è infatti un anno prossimo a quello che diverrà il climax del conflitto, e la poesia descrive una parata orangista – aggettivo legato al colore degli unionisti – con il rumore assordante dei suoi tamburi, ponendo nuovamente un'enfasi sull'alterità del soggetto descritto tramite l'uso ripetuto di pronomi personali e possessivi.

The lambeg balloons at his belly  
weighs him back on his hunches, lodging thunder  
grossly there between his chin and his knees.  
He is raised up by what he buckles under  
(Heaney 1975, ed. 1998: 70).

Anche in questa parte della raccolta così radicata nell'atmosfera e nelle tradizioni natie, però, il raggio visivo del poeta non smette di spaziare. La poesia successiva, "Summer 1969", ambientata in concomitanza ai picchi di violenza della Battaglia del Bogside, presenta ricordi di quando il giovane poeta si

trovava in Spagna: “While the Constabulary covered the mob/  
Firing into the Falls, I was suffering/ Only the bullying sun of  
Madrid” (Heaney 1975, ed. 1998: 126). Questa improvvisa sovrapposizione di scenari così apparentemente stridenti, ovvero la capitale spagnola e il quartiere cattolico di Belfast che è stato teatro degli scontri più violenti durante i Troubles, trova riconciliazione tramite la lente unificatrice dell’esperienza personale del poeta.

È ancora una volta esempio di come la poesia sposi apertamente la funzione artistica rispetto a quella cronachistica, operando una dislocazione questa volta spaziale piuttosto che temporale, come invece avviene con “The Seed Cutters”, ricordata come articolazione della memoria storica. In “Summer 1969”, il palese recupero di una dimensione che sfida vincoli spaziali in questa parte della raccolta dove precise coordinate storico-geografiche sono altresì evidenti, funge da potenziale monito per il lettore, allertato che la sua veste non è quella di testimone di fatti, ma piuttosto di recettore di percezioni filtrate dall’esperienza e sensibilità della voce poetante, che in quanto tali rifuggono l’univocità di definizione da cui la cronaca è, o dovrebbe essere caratterizzata.

### 3. North “Part I”: “*exhaustions nominated peace/ memory incubating the spilled blood*”

L’uso della giustapposizione non pervade solo la seconda parte di *North*, ma forse ancor più la prima, con una funzione però completamente diversa, che riguarda principalmente la contrapposizione dell’io poetico ai diversi corpi esumati dalla torba. Nei *bog poems* è ugualmente riscontrabile la massiccia presenza di pronomi personali, ma qui è atta a sostenere, anziché la demarcazione tra due affiliazioni ideologiche alternative, un concetto fluido di identità che riprende e allo stesso tempo travalica la ricerca di radici collettive all’interno della propria

comunità già indicata con “The Seed Cutters”. Questo è dovuto in parte alla natura deittica dei pronomi, che coinvolge la sensibilità individuale del lettore nell’atto interpretativo, soprattutto in un contesto in cui i versi tentano attivamente di stabilire un dialogo privato, quasi intimo con i propri interlocutori.

Ci sono altri espedienti linguistici che Heaney utilizza per creare una commistione di punti di vista che nella propria duttilità coinvolga in maniera implicita il lettore. La combinazione *artful voyeur* in “Punishment”, ad esempio, suggerisce tramite l’etimologia dell’aggettivo scelto una sottile corrispondenza tra lo sguardo dell’artista e quello del lettore, che è invitato a identificarsi con l’io parlante. Questo noto componimento, che si presenta come un delicato equilibrio tra immagini statiche e ispirazione poetica, è forse il miglior attuamento di quella ambivalenza testuale che si profila allo stesso tempo come premessa ed esito di un impegno artistico che ambisce a celebrare la destabilizzazione dei punti di vista e di conseguenza la natura non-interventista del poetare.

her shaved head  
like a stubble of black corn,  
her blindfold a soiled bandage,  
her noose a ring

to store  
the memories of love.

[...] you were flaxen-haired,  
undernourished, and your  
tar-black face was beautiful.  
My poor scapegoat,

I almost love you  
but would have cast, I know,  
the stones of silence.  
I am the artful voyeur

of your brain's exposed  
and darkened combs,  
your muscles' webbing  
and all your numbered bones:

I who have stood dumb  
when your betraying sisters,  
cauled in tar,  
wept by the railings,

who would connive  
in civilized outrage  
yet understand the exact  
and tribal, intimate revenge  
(Heaney 1975, ed. 1998: 66).

In "Punishment", la descrizione del corpo ha un che di oggettivo che crea un senso di assolutezza e sembra erigerlo a emblema della violenza come atto universale, senza tempo. Heaney utilizza la materialità del suolo, del corpo e degli oggetti che lo circondano come simbolo di una forma di ricordo che non è soggetta alla trasmutazione insita nella memoria umana, specialmente in contrasto alla poesia come momento di rimembranza. In questo senso, la testa rasata ed il viso ricoperto di pece divengono simboli dell'ineluttabilità della violenza, della sua natura innata alle interazioni umane attraverso i secoli: un'asserzione che ha causato reazione sdegnate da parte di alcuni critici nordirlandesi, tra cui nomi di un certo rilievo quali Ciaran Carson ed Edna Longley. Nondimeno, "Punishment", in quanto testimonianza di una realtà a cui si nega la possibilità d'intervento, è alla base del dilemma morale del poeta, incapace di trovare una posizione giustificabile. È una convinzione a cui Heaney stesso ha dato chiaramente voce durante un'intervista in cui gli è stato chiesto di approfondire il significato di "Punishment":

It's a poem about standing by as the IRA tar and feather these young women in Ulster. But it's also about standing by as the British torture people in barracks and interrogation centers in Belfast. About standing between those two forms of affront. So there's that element of self-accusation, which makes the poem personal in a fairly acute way. Its concerns are immediate and contemporary, but for some reason I couldn't bring army barracks or police barracks or Bogside street life into the language and topography of the poem. I found it more convincing to write about the bodies in the bog and the vision of Iron Age punishment. Pressure seemed to drain away from the writing if I shifted my focus from those images [...] (Cole 1997).

In questa dichiarazione, Heaney cattura eloquentemente una delle principali colonne tematiche di *North*, affrontando direttamente un punto di cruciale interesse per questo saggio: la difficoltà epistemologica del capire e rappresentare la violenza. Si è già visto in precedenza come la dislocazione sia alla base dell'"arte dell'equilibrio"<sup>9</sup> praticata da Heaney, e *Part I* di *North* non fa eccezione: le mummie dello Jutland, "hung in the scales/ with beauty and atrocity" ("The Grauballe Man"), diventano veicolo della sospensione di giudizio del poeta.

"Punishment" rielabora in forma particolarmente sofisticata le delicate interdipendenze tra memoria, rappresentazione e materialità, e nuovamente lo si può riscontrare nell'utilizzo dei pronomi finalizzato a promuovere fluidità di significati. Nella prima parte della poesia, come si intuisce dal breve estratto riportato sopra, si ritrova lo stratagemma retorico dell'ossessiva ripetizione dei possessivi in terza persona, ma verso la metà del componimento c'è una svolta, e l'io poetico comincia a rivolgersi direttamente alla "piccola adultera", che da quel momento diventa "tu", un interlocutore più diretto. Ma il movimento di avvicinamento è ulteriormente rafforzato dal verso "mio povero capro espiatorio", dove il possessivo sembra vo-

ler incarnare il tentativo di riappropriarsi dell'identità di quella vittima, o di prendere atto in prima persona delle sofferenze di quel soggetto inizialmente presentato in termini di alterità. Ma è un tentativo dal compimento quantomeno incerto, visto che l'identità dell'*artful voyeur* sembra riconquistare una proprio definita individualità, seppure colpevolmente, verso la fine della poesia, dove il pronome personale "I" non solo appare ripetutamente in posizione predominante, ma è accentuato dalla costruzione sintattica "I who have stood dumb", che invita a una lettura che enfatizzi in isolamento quella prima persona. Eppure, tale costruzione ha anche un altro esito in inglese: il permettere alla strofa successiva di cominciare con il generico "who", pronome relativo che in parte sfuma i contorni dell'io narrante in quelli della collettività, unitamente colpevole nell'omertà. Anche in questo è evidente come l'equilibrio è determinato da sottigliezze linguistiche, che acutamente pongono l'io narrante come voce che simultaneamente appartiene e si distingue dalla folla. Emblematico è il plurale riferito a "pietre del silenzio", che sembra sfumare la complicità della vendetta nell'anonimato, riassorbendo la responsabilità individuale nella pluralità del gesto, negandone l'intenzionalità. L'inazione del poeta si pone come eco del suo sospetto verso un'affiliazione diretta, precisamente perché, come ricorda nell'intervista, comprende sia la "civile indignazione" seguita a quelle orrende punizioni che i motivi tribali di ritorsione alla base di quell'"intima vendetta". E nuovamente, l'uso della lingua magistralmente cattura lo stallo espresso da questa poesia tramite l'impiego di una delle poche preposizioni in inglese che hanno valenza semantica coordinativa e disgiuntiva allo stesso tempo: "yet". E Heaney, promuovendo una totale identificazione con l'*artful voyeur*, chiede ai lettori di fare lo stesso: esperire la conflittualità di sentimenti che condonare quel silenzio comporta.

Decifrare la prima parte della raccolta in questi termini è es-

senziale alla valutazione complessiva di *North*, poiché muove una sostanziale critica alla dualità che sancisce la frammentarietà del tessuto sociale nordirlandese. Un'altra poesia che emblematicamente mina alla base la legittimità di ogni progresso ermeneutico sostenuto da letture settarie è "Bone Dreams", che come anticipa il titolo vira decisamente verso un linguaggio che richiama l'elusività astratta dei sogni. Nella prima parte della poesia si nota che il cadavere a cui la voce narrante si riferisce come "my lady" acquisisce gradualmente una fisicità propria, seppur in opposizione al soggetto che la osserva, la cui autonoma presenza è ripetutamente reiterata: "I touch it again, / I wind it in, I pushed back, I found ban-hus, I hold my lady's head, I found a dead mole, I had thought, I was told", ecc. Eppure, ci sono indizi di una parziale sovrapposizione, o quantomeno intersezione delle due identità: "[I] ossify myself/by gazing: I am screes/on her escarpments". Vi è dunque una graduale preparazione al culmine della quinta strofa:

And we end up  
cradling each other  
between the lips  
of an earthwork (Heaney 1975, ed. 1998: 46).

In questo caso la fluidità si riferisce soprattutto alla coincidenza delle due identità inizialmente avvertite come indipendenti. Se da una parte l'io narrante può essere percepito come contenitore di diverse sensibilità che reagiranno e scolpiranno in maniera autonoma questa singolare interazione quasi di possesso con il corpo mummificato, la deliberata vaghezza dell'incontro descritto e la presunta fusione finale sembra quasi alludere a nozioni di logica simmetrica che secondo Matte Blanco (1975) regolano la realtà onirica. Il significato primario, perciò, sembrerebbe quello di affermare l'assenza di stabilità, dell'identità come del significato stesso che va ad innestarsi su di essa. Se

assumiamo questa chiave di lettura come colonna portante della raccolta, proiettando la logica simmetrica del sogno come realtà ideale, è possibile estendere tale superamento dell'apparente aporia alla seconda parte, in cui il poeta riflette sul suo ruolo in relazione più diretta con lo specifico e doloroso contesto storico fornito dall'Ulster. Questa prospettiva critica trova effettivo riscontro in diversi momenti di riflessione più diretta, che sembrano quasi dettati da un'improvvisa esasperazione che intacca temporaneamente la flemma che caratterizza i versi di Heaney.

Ne è un esempio lampante "Whatever You Say, Say Nothing", che contiene un verso emblematico di come attraverso una carica linguistica contemporaneamente disgiuntiva e cumulativa, grazie all'uso dell'espressione avverbiale "at once" insieme a "both" in funzione congiuntiva, il poeta stia rincorrendo un riconciliamento che continua a sfuggirgli: "while I sit here with a pestering / Drouth for words at once both gaff and bait". Il titolo stesso fa riferimento a questo fallimento delle parole nel loro compito di catturare la sfaccettata complessità del reale. Al contempo, tramite i contenuti della poesia, che rivolge il suo sguardo alla lotta quotidiana della gente comune più che a quella armata dei militanti, Heaney si riappropria in modo figurato della formula "whatever you say, say nothing", quasi in contrattacco ai tentativi dei gruppi paramilitari di impiegare quelle stesse parole in funzione intimidatoria. Il poeta preferisce concentrarsi su come in Nord Irlanda il linguaggio sia spesso una trappola: sia per la sua propensione ad esprimersi tramite abusati cliché, sia perché l'intera popolazione si è assuefatta a un uso cauto delle parole, che non riveli, che non offenda. E questa *famous Northern reticence*, ugualmente citata nella poesia, diviene in *North* causa di un timore diverso per il poeta: quello di averla interiorizzata, questa reticenza, fino al punto di essere stato incapace di esercitare un ruolo sociale con la sua poesia, come si è visto con l'accento al componimento

finale, "Exposure". L'integrare il testo poetico stesso, in quanto mezzo di rappresentazione, nell'oggetto stesso del disquisire, interrogandosi con insistenza sulla sua efficacia nel carpire l'essenza del contingente, è uno degli elementi di modernità della poesia di Heaney. *North*, in particolare, rappresenta l'apoteosi del rifiuto a rapportarsi all'avvenimento storico *in fieri* in termini di portavoce di una precisa fazione.

#### 4. *Conclusion*

I versi di Heaney, quasi un'antitesi alla militanza senza essere una celebrazione del disimpegno, sembrano perseguire una concezione della poesia che pone una vera e propria alternativa alla velleità assiomatica della propaganda. Ne consegue che la formula testuale assunta dai fatti in *North* non è mai riconducibile a mero resoconto cronachistico, poiché registra dati non solo di fronte all'evento ma, come suggerito da Heaney stesso nel commentare il suo ruolo bardico nei confronti dello scontro fratricida in Ulster, rimanendone "a lato". Ciò, come illustrato nel saggio, presume una rielaborazione artistica multifocale che incorpora parimenti l'individualità del soggetto poetante nell'oggetto stesso del poetare. *North* è pertanto un caso esemplare di poesia incentrata sulla risposta emotiva privata a un evento di pubblico dominio, poiché a venire narrato non è il conflitto, ma la reazione del poeta ai sentimenti suscitati dal peso, anche pubblico, che comporta l'averlo vissuto in prima persona e dall'essere a volte accusato di indifferenza, soprattutto professionale, verso di esso. In questo senso, *North* diventa emblematica manifestazione di un aspetto del pensiero critico di Shklovsky che si pone come una delle fondamenta della declinazione teorica della valenza dell'opera artistica:

Lo scopo dell'arte è di impartire una sensazione di come le cose vengono recepite, e non di come vengono conosciute.

La tecnica dell'arte consiste nel rendere gli oggetti inconsueti (*unfamiliar*), renderne le forme difficili, accrescerne la difficoltà e durata della percezione, poiché il processo di percezione diventa un obbiettivo estetico per sé e deve essere prolungato. L'arte è il modo di esperire le qualità artistiche di un oggetto, e non l'oggetto in sé (Shklovsky 1917, ed. 1997: 2).

Se questa tecnica di "straniamento" può ritenersi valida per la gran parte della produzione poetica di Heaney, è nella sua rappresentazione del conflitto nordirlandese che raggiunge più chiaramente lo scopo del rimuovere il velo di familiarità dagli accadimenti quotidiani per restituire un tipo di risposta emotiva più forte, che la situazione richiede. Il poeta evidentemente non può sfuggire al fatto che in Nord Irlanda l'atto del ricordare è ineluttabilmente legato alla violenza: "the cud of memory", nominato in "Funeral Rites", raramente si può placare. Eppure, fedele alla dottrina della dualità, Heaney propone un manifesto poetico di Heaney che si differenzia nettamente dagli umori montaliani con cui si è impostato un iniziale raffronto, soprattutto quando si prende in considerazione la totalità del suo contributo artistico. Per anni, Heaney ha fornito assidua testimonianza di come il versificare possa esercitare un'azione potenzialmente lenitiva, e nella fase più matura del suo poetare questo afflato di ottimismo ha assunto una crescente visibilità. La sua opera, seppur a tratti tormentata, si è posta spesso come porto sicuro, soprattutto in un periodo storico e sociale di lotta, martirio e segregazione quale quello dei *Troubles* e dei retaggi che si è lasciato alle spalle. I versi forse più famosi in questo senso sono quelli del coro da *The Cure at Troy*, versione ispirata al *Filottete* di Sofocle:

History says, *Don't hope*  
*On this side of the grave.*

But then, once in a lifetime  
The longed-for tidal wave  
Of justice can rise up,  
And hope and history rhyme (Heaney 1991: 2).

Anche grazie a citazioni illustri, come Bill Clinton e Gerry Adams, che ha pubblicato un libro dal titolo *Hope and History* (Adams 2003), l'ultimo verso, forse indipendentemente dalla volontà dell'autore che ha accuratamente evitato la chiara teorizzazione di una poesia politicamente impegnata, sembra aver assunto una funzione comunicativa in cui si condensa la prospettiva di un'ispirazione artistica fondata sulla spinta a contrapporre a una realtà violenta e interventista versi che evocano la proiezione di una dimensione utopica – forse *in fieri* ma certamente non ancora attualizzata – di rappacificamento. O meglio, per parafrasare Heaney stesso, la poesia diventa luogo eletto di assonanza tra “storia e speranza”, un verso che succintamente racchiude l'essenza stessa del rapporto quasi antagonista che lega cronaca e creazione artistica secondo l'autore. È un verso che metatestualmente descrive perché il *Filottete*, in traduzione di Heaney o meno, si legge ancora dopo che le popolazioni di cui narra le vicissitudini sono scomparse; il segreto più ovvio e dibattuto di sempre, che solo la poesia può ancora permettersi il lusso di ricordarci senza scadere nella banalità: che le storie sopravvivono alla storia.

## NOTE

<sup>1</sup> Tra gli altri numerosi numerosi esempi ricordiamo Moloney 2007.

<sup>2</sup> Rispetto all'arte poetica in particolare se ne fanno cenni importanti in Mazzoni 2005.

<sup>3</sup> In italiano non esiste una traduzione univoca di *exposure*, la cui matrice semantica oscilla tra un disvelamento/rivelazione e lo smascheramento di

qualcosa che è stato tenuto nascosto. *Smascheramento* tuttavia assume spesso connotazioni negative in italiano, quali lo smascherare una truffa; al contrario, *rivelazione* assumerebbe toni troppo ottimistici in relazione alla poesia di Heaney. A parte queste accezioni di carattere più generale, il termine *exposure* ha anche denotazioni più specifiche quali *photographic exposure*, *media exposure* o l'esposizione a radiazioni o altri fattori dannosi, nonché l'esposizione ad agenti climatici avversi, in questo caso resa famosa in ambito poetico dall'omonima "Exposure" (1917) di Wilfred Owen.

<sup>4</sup> Non potendo in questa sede addentrarci in uno studio approfondito della ricezione del poeta cfr. Vendler 1997.

<sup>5</sup> Tra i testi che offrono spunti di riflessione teorica cfr. Iser 1980, Jauß 1982, Holub 1984.

<sup>6</sup> Per interessanti riflessioni su come rappresentazioni discorsive possano contribuire a costruire immagini eterologhe di una nazione cfr. Beller, Leerssen 2007.

<sup>7</sup> Tra i testi più influenti si possono ricordare le diverse traduzioni dei *Diari di Bobby Sands* o gli scritti di Gerry Adams, storico leader del partito repubblicano *Sinn Féin*, nonché cfr. Calamati, Funnemark, Harvey 1994.

<sup>8</sup> Su "You'll Know Them If I Get Them True" cfr. Karp 2013.

<sup>9</sup> Questa espressione è utilizzata in particolare da uno dei primi traduttori italiani di Heaney, Erminia Passannanti (2013).

## BIBLIOGRAFIA CITATA

Adams, Gerry (2003), *Hope and History*, Dublin, Brandon.

Beller, Manfred; Leerssen, Joep, eds. (2007), *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Character: A Critical Survey*, Amsterdam-New York, Rodopi.

Calamati, Silvia; Funnemark, Bjorn Cato; Harvey, Richard, eds. (1994), *Irlanda del Nord: Una Colonia in Europa*, Roma, Edizioni associate.

Calvino, Italo (1980), "Usi politici giusti e sbagliati della letteratura", *Una pietra sopra*, Milano, Mondadori, 2017: 347-56.

Cole, Henri (1997), "Seamus Heaney in Conversation with Henry Cole", *The Paris Review*, 144, <<https://www.theparisreview.org/interviews/1217/seamus-heaney-the-art-of-poetry-no-75-seamus-heaney>> [30/09/2018].

- Glob, Peter (1965), *The Bog People: Iron-Age Man Preserved*, London, Faber, 2010.
- Hart, Henry (1993), *Seamus Heaney: Poet of Contrary Progressions*, Syracuse, Syracuse University Press.
- Heaney, Seamus (1972), *Wintering Out*, London, Faber, 2011.
- (1975), *North*, trad. it a cura di Roberto Mussapi, Milano, Mondadori, 1998.
- (1977), “The Sense of Place”, *Preoccupations*, London, Faber, 1980: 131-49.
- (1991), *The Cure at Troy*, NY, Farrar, Straus and Giroux.
- (1995), *Crediting Poetry*, trad. it. a cura di Marco Sonzogni, *Sia dato credito alla poesia*, Milano, Archinto, 1997.
- Holub, Robert (1984), *Reception Theory: A Critical Introduction*, London, Methuen.
- Iser, Wolfgang (1980), *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Jauß, Hans Robert (1982), *Toward an Aesthetic of Reception*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Karp, Marcia (2013), “You’ll Know Them If I Get Them True”, *The Arts Fuse*, 30 novembre, <<http://artsfuse.org/96202/fuse-appreciation-seamus-heaney-youll-know-them-if-i-can-get-them-true/>> [30/09/2018].
- Matte Blanco, Ignacio (1975), *The Unconscious as Infinite Sets: An Essay in Bi-Logic*, London, Karnac Books, 1998.
- Mazzoni, Guido (2005), *Sulla Poesia Moderna*, Bologna, il Mulino.
- Moloney, Karen Marguerite (2007), *Seamus Heaney and the Emblems of Hope*, Missouri, University of Missouri Press.
- Montale, Eugenio (1923), “Non chiederci la parola”, *Twentieth-Century Italian Poetry: A Critical Anthology (1900 to the Neo-Avantgarde)*, ed. a cura di Éanna Ó Ceallacháin, Leicester, Troubador, 2007.
- Mussapi, Roberto (1998), “Introduzione”, *North*, Milano, Mondadori.
- O’Leary, Olivia (2011), “What I’ve learned from Seamus Heaney”, *The Irish Times*, 26 marzo, <<https://www.irishtimes.com/cul->

[ture/books/what-i-ve-learned-from-seamus-heaney-1.583725>](#)  
[30/09/2018].

- Parker, Michael (1993), *Seamus Heaney: The Making of the Poet*, Basingstoke, Macmillan.
- Passannanti, Erminia (2013), *Seamus Heaney. Terra di Palude. Poesie: Bogland Poems*, Createspace Independent Pub.
- Shklovsky, Victor (1917), "Art as Technique", *Twentieth-Century Literary Theory: A Reader*, ed. Ken Newton, London, McMillian 1997: 2-5.
- Vendler, Helen (1998), *Seamus Heaney*, Harvard, Harvard University Press.
- Yeats, William Butler (1921), *"Easter 1916" and Other Poems*, New York, Dover Publications, 2012.