

ATTUALIZZAZIONI NOVECENTESCHE DEL GENERE BUCOLICO

I CASI DI ZANZOTTO E HEANEY*

◊ Credo che tra le innumerevoli forme di emergenza, fortuna, riuso e trasformazione dell'eredità classica nella poesia contemporanea, sotto la specie di rivisitazioni e suggestioni tematiche e formali, quella di cui ci stiamo per occupare sia, a tutta prima almeno, la più sorprendente ed imprevedibile. Il genere bucolico - qui inteso nel senso specifico di *ecloga bucolica* - da una specola puntata sulla galassia delle scritture poetiche novecentesche appare, a non dir altro, desueto, una cometa individuabile ormai soltanto per il brulichio di faville e frammenti luminosi disseminati lungo la propria coda.

Le squisite rivisitazioni dell'antico, ivi inclusa una esotica e trasfigurata nel segno dell'incorruibilità Arcadia poetica, d'impronta parnassiano-decadente e la metapoetica "feinte des déesses" del Fauno di Mallarmé¹, riaffiorano variamente nelle distillazioni poetiche inscrivibili nell'area dell'ermetismo, negli anni Trenta e Quaranta. Le può esemplificare un protocollo della nuova poesia quale la celebre *Isola* di Ungaretti:

A una proda ove sera era perenne
Di anziane selve assorte, scese,
E s'inoltrò
E lo richiamò rumore di penne
Ch'erasi sciolto dallo stridulo
Batticuore dell'acqua torrida,
E una larva (languiva
E rifioriva) vide;
Ritornato a salire vide
Ch'era una ninfa e dormiva
Ritta abbracciata a un olmo.

In sé da simulacro a fiamma vera
Errando giunse a un prato ove
L'ombra negli occhi s'addensava
Delle vergini come

* Pubblico qui senza ritocchi il testo esposto all'incontro "Antichi/Moderni" organizzato nella primavera del 2003 a Vicenza a cura della "Scuola sulla fortuna dei classici" e col patrocinio del Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca. Pochi mesi dopo la raccolta *Electric Light*, cui si fa riferimento nella seconda parte dell'intervento, è apparsa in traduzione italiana a cura di Luca Guerneri. Seamus Heaney, *Electric Light*, Mondadori, Milano, 2003.

¹ L'*Apres-midi d'un faune* del 1876 reca il sottotitolo *Eglogue*.

Sera appiè degli ulivi;
Distillavano i rami
Una pioggia pigra di dardi,
Qua pecore s'erano appisolate
Sotto il liscio tepore,
Altre brucavano
La coltre luminosa;
Le mani del pastore erano un vetro
Levigato da fioca febbre”

Montale nella sua *Egloga*, inclusa negli *Ossi di seppia*, sembra voler alludere attraverso la spia del titolo alla presenza di taluni motivi tipici della tradizione pastorale: una quiete naturale minacciata da intrusioni dall'esterno (“un rombo di treno”, “uno sparo”, “una canea”), il senso di sconvolgimento presente rispetto al “tempo andato”, in un componimento di carattere decisamente lirico che quei motivi vira in senso esistenziale.

allo stesso modo l'impressionismo di *Myricae* e l'agglutinato di lingua strumentale e “lessico vernacolare configurato metricamente in una un po’ cascante terza rima d’ambiente paesano e campestre”² ci porta alla “poesia media dialettale del primo Novecento!” fino alla progressiva liquidazione dell'idillio campestre di marca pascoliana operata dal primo Guerra (il quale, secondo l'aneddoto, nell'inferno del lager per “tener compagnia” agli altri prigionieri romagnoli, intona il suo canto in dialetto romagnolo per quanto, come già sapevano i pastori virgiliani, “carmina tantum / nostra valent, Lycida, tela inter Martia, quantum / Chaonias dicunt aquila veniente columbas” (*Ecloga IX*, 11-13).

In tutti questi casi per la verità siamo già di fronte ai corpuscoli che la cometa lascia dietro di sé nel suo percorso di allontanamento e la fortuna del genere pastorale per la verità era da tempo già segnata: alfine esso evapora nelle ultime distillazioni ermetiche lasciando il posto al realismo del dopoguerra o confluiscendo nella vaga, spesso anacronistica e attardata ispirazione agreste di tanto bozzettismo macchiaiolo e dialettale.

Se l'identità del genere pastorale è data dalla “stretta correlazione fra determinati temi (ad esempio la vita campestre, il *locus amoenus* ecc.) e specifiche scelte formali (ad esempio, uso di una forma metrica come l'egloga e di un certo registro linguistico medio)”³ appare particolarmente interessante l'opzione pascoliana – nei poemetti esclusiva – per la terza rima che ci riporta alle origini italiane del genere, quando, in epoca umanistica, fu trapiantato per lo più nel capitolo ternario, specie a rime sdrucciole, e, successivamente, in lasse di endecasillabi sciolti fino al prosimetro e alle polimetrie del Sannazaro.

Perduta ogni traccia di correlazione tematico-formale e la stessa organicità tematica (la compattezza e coerenza dell'ambientazione pastorale con i suoi protagonisti dediti ai lavori manuali, all'ozio, al canto) e, ciò che mi sembra essenziale, la *modalità enunciativa tendenzialmente drammatica* (dialogica o monologica, in cui il regista lirico-narrante si eclissa dopo aver collocato la scena o presta la voce all'istanza oggettiva degli attanti), l'etichetta stessa di *genere bucolico* sembra impropria, meglio sarebbe parlare allora di

2 Pier Paolo Pasolini, *Pascoli*, in *Passione e Ideologia*, Garzanti, Milano, 1960, pp. 270-271.

3 Angelo Marchese, *Dizionario di retorica e stilistica*, Mondadori, Milano 1978, p. 113.

presenze o lacerti bucolici, o, più genericamente agresti, nella poesia dei moderni, come accade ad esempio in Bertolucci.

La considerazione non riguarda solo la letteratura italiana, naturalmente, ma è estensibile a quella di buona parte di quell'Occidente tecnologicizzato in cui, assieme alla sua rilevanza e familiarità sociale, si è consumato lo spessore antropologico della figura del pastore o del contadino dell'era preindustriale⁴.

Così nel suo libro *Pastoral forms and Attitudes*, Harold Toliver annovera sì accanto a Spencer, Shakespeare, Marvell e Milton autori come Stevens o Bellow, ma lo può fare a patto di centrare la sua analisi sulle *attitudes*, più che sulle forme ed è costretto a premettere che “Whether or not the texts examined here need all be considered ‘pastorals’ is not as important finally as our discovering something in them through this lens that would be less noticeable through another”⁵.

E dunque, vien fatto di chiedersi, per lo studioso di letteratura contemporanea non è forse il genere bucolico quello che il panda o meglio l'asinello dell'Amiata sarebbero per un ambientalista o uno zoologo, ovvero una specie, (per noi un genere!) in via d'estinzione, se non già spacciata? Forse.

Scostandomi dalle posizioni del Toliver e di altri studiosi e dalla ormai usuale considerazione ‘debole’ del bucolico (inteso esclusivamente come ‘motivo’ e non più come genere), in questo intervento vorrei piuttosto andare, per così dire, a caccia di sopravvivenze ‘forti’ o, per continuare la metafora, di asinelli amiatesi inaspettatamente vivi sani e sgambettanti.

E una sopravvivenza forte (da intendersi non soltanto come vita residuale ma anche come continuità foriera di nuova vitalità) è sempre accompagnata da una precisa intenzione autoriale.

In questo caso il poeta che scrive una poesia o un libro di poesia si pone in cosciente rapporto dialettico con quanti prima di lui hanno informato la propria attività artistica nelle forme codificate ma storicamente flessibili e in trasformazione dei generi letterari. Per un genere come quello bucolico oggi questa intenzionalità pare fondamentale, così come appare indispensabile il concorso della volontà umana per impedire la scomparsa di una specie animale riottosa alla logica produttiva e commerciale caratteristica del nostro presente.

◊ È opportuno pertanto, sia pure a volo d'uccello, spendere qualche parola sull'origine e sull'evoluzione del genere bucolico, solo soffermandoci un poco su Virgilio, referente primario dei due autori qui considerati.

Senza trascurare l'importanza e l'originalità dell'*inventio* teocritea la fortuna del genere nelle letterature antiche e moderne appare legata a doppio refe alle ecloghe virgiliane, modello indiscusso della “stretta correlazione fra determinati temi e specifiche scelte formali” che, come si è detto sopra, è condizione necessaria per parlare propriamente

4 Se l'immaginario della poesia bucolica nei secoli si è conformato – idealizzandola – su una materia prima ormai esaurita, non va dimenticato, naturalmente, che essa è comunque il frutto di un ambiente culto e cittadino, fin dalla sua nascita nell'ambito dell'urbana civiltà alessandrina.

5 Harold Toliver, *Pastorals forms and Attitudes*, University of California Press, Berkeley, 1984, p. vii. Al termine ‘attitudine’ era già ricorso in vari luoghi Paul Zumthor a proposito ad es. della trasformazione in epoca medievale dell'elegia classica in attitudine lirica. Cfr. P. Zumthor, *Langue, texte, énigme*, Seuil, Paris, 1975 e *Idem, Introduction à la poésie orale*, Seuil, Paris, 1983

di genere bucolico. Forse, come ci dice Servio Danielino, proprio grazie a Virgilio “Prima Syracosio dignata est ludere versu / nostra neque erubuit silvas habitare Thalea”, certo è che il vero primato delle Bucoliche non è di carattere temporale ma estetico: esse costituiscono, dalla loro apparizione, un paradigma di stile, struttura e contenuti. Un policodice insomma che, per dirla con Segre, cristallizza “l’inscindibilità dell’*elocutio* dall’insieme della tematica”, sancisce “la connessione tra genere, tipi umani, onomastica, stile”⁶, cara soprattutto alle epoche di gusto classicistico.

Ricorderò solo alcuni tra i caratteri qualificanti e più gravidi di futuro dell’ecloga virgiliana, come l’idealizzazione dell’Arcadia, che “da regione geograficamente determinata diventa [...] paesaggio ideale di pastori cantori”⁷ (paesaggio ideale munifico di *loci amoeni* ma anche di *loci horridi* e alpestri) mentre “arcas” diventa appellativo di ogni pastore valente nel canto quand’anche questo canto risuoni sulle rive del Mincio. Non va dimenticato infatti che l’impulso idealizzante non impedisce al poeta latino di rendere in alcuni passi riconoscibile lo scenario della pianura mantovana addolcito dalle lente sinuosità del Mincio che “tenera praetexit arundine ripas” (Bucoliche, VII, 12), per quella inclinazione non realistica ma allusivo-attualizzante in virtù della quale ad esempio i pastori (Titiro, Menalca) possono diventare *personae* di Virgilio stesso e il dramma degli agricoltori espropriati delle proprie terre a favore dei veterani di Cesare riflettersi nell’estromissione coatta dal microcosmo pastorale di alcuni tra i suoi incolpevoli protagonisti. Così la poesia bucolica metabolizza nel proprio universo poetico anche la propria negazione e “il reame della [sua] forma” (Adorno) si carica dell’alto voltaggio di una corrente di protesta verso il mondo reale. Non a caso, sotto l’occupazione nazista, Valéry scriveva nelle sue *variations* premesse alla traduzione delle Bucoliche: “Ici se placerait assez bien une petite considération des rapports du poète avec le pouvoir. Vaste sujet, question qui est de tous le temps”⁸. E nonostante la riconosciuta impotenza del canto e della poesia di fronte alla ragion di stato e ai dardi di Marte, “solo Virgilio, non Teocrito, conosce un culto del canto come valore supremo della vita, quasi una religione dell’arte consolatrice e liberatrice”⁹, dagli affanni quotidiani e, in qualche misura, dalla frecce di ferro di Marte e da quelle dorate ma non meno insidiose di Eros (anche se, ancora con le parole di La Penna, “l’amore è invincibile in Arcadia come in qualunque altra parte del mondo”¹⁰). La gioia, o la “serena disperazione” del canto si manifesta negli agoni o in effusioni solitarie, sempre nel privilegio di un paesaggio simpatetico alle gioie o ai dolori dell’uomo.

Nella sua fortuna latina e mediolatina il genere bucolico sviluppa e disambigua gli spunti allegorici virgiliani (Calpurnio), tenta qualche spunto tematico originale (Nemesiano), si apre a toni e significati apologetico-encomiastici (Endelechio) quindi, innestando i testi sacri alle fonti pagane, si irrigidisce in canti amebei condizionati dai sovransensi allegorici (Alcuino)¹¹.

6 Cesare Segre, *Avviamento all’analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino, 1985, p. 311.

7 Antonio La Penna, *Il canto, il lavoro, il potere; Introduzione alle Bucoliche*, Rizzoli, Milano, 1978, p. XIII.

8 Paul Valéry, *Oeuvres*, Gallimard, Paris, I, 1957, p. 220.

9 Antonio La Penna, op. cit., p. XXXI.

10 Ivi, p. XL.

11 La nuova egloga degli autori cristiani doveva essere spesso, in origine, un centone virgiliano, come il *Tityrus* di Pomponio (IV sec.). Il rapporto tra cultura pagana e cultura cristiana e la trasformazione dei pastori in tenzone in figure allegoriche (Pseustis, “Mentitrice” e Alithia “Verità”) è caratteristico della cosiddetta *Ecloga Theoduli*, del IX o X secolo. In essa Pseustis, di origine Ateniese, canta episodi della

Poi è il tempo dei volgari, ma per molto tempo ancora, e fin da Dante, Petrarca, Boccaccio che scrivono egloghe allegoriche in lingua latina di modello virgiliano, il genere bucolico, in esametri virgiliani o in terza rima, in lasse di endecasillabi o polimetriche, testimonia il bilinguismo che per tutto l'Umanesimo e il Rinascimento caratterizza la nostra letteratura.

Il primo importante modello di poesia bucolica nel Quattrocento è la raccolta delle *Bucoliche elegantissimamente composte* allestita nel 1482 da poeti fiorentini e senesi (Arsochi, Benivieni, Boninsegni). Negli anni immediatamente successivi il Boiardo come il Sannazaro scrivono ecloghe in latino e in volgare e la priorità del modello d'ispirazione e normativo è segnalata anche dal fatto che, tendenzialmente, dieci è il numero di ecloghe che costituiscono i libelli di recente fattura: dieci ecloghe allegoriche latine costituiscono i *Pastoralia* di Boiardo, altrettante la volgare *Pastorale* e dieci erano le ecloghe del *Libro pastorale nominato Archadio* di Sannazaro, poi accresciute di due unità nella definitiva *Arcadia*. La quale, nella sua struttura di proemio + dodici unità prosa-ecloga + congedo, assorbe e intreccia a quella poetica l'eredità prosastica di Boccaccio (*Il Ninfale d'Ameto* soprattutto ma anche la cornice del *Decameron*).

Sul valore sempre più marcatamente simbolico-allegorico dell'ecloga umanistico-rinascimentale, adatta ad esprimere i messaggi segreti ed allusivi della vita di corte, travestendo da pastori i personaggi protagonisti delle vicende politiche del tempo, e ad esprimere le frustrazioni e le aspirazioni degli intellettuali sempre più insoddisfatti del loro ruolo sociale e confinati allo spazio ristretto della corte o dell'Accademia ha scritto pagine importanti Maria Corti. E non sarà del tutto ozioso ricordare il senso di affinità biografica ed epocale che alcuni di questi poeti percepiscono nei confronti di Virgilio e dei tempi tormentati della sua giovinezza sicché, ha scritto recentemente Marina Riccucci, “come per De Jennaro, anche per Sannazaro, alla base della scelta di scrivere poesia bucolica fu il fatto biografico, il bisogno di rispondere, sotto rustico velame, alla fiscalità regia”¹² (il riferimento è agli espropri perpetrati dagli Aragonesi ai danni delle nobili famiglie dei due poeti)¹³. Vero è che a questa altezza disambiguare strettamente il genere bucolico può spesso risultare arduo se non impossibile mescidandosi nel capitolo ternario in dosaggi differenti generi e sottogeneri: la bucolica, l'elegia, l'epistola, l'epicedio (di estrazione classica), la *primavera*, la *disperata*, la *dipartita* ecc. (di estrazione romanza)¹⁴. Così nel canzoniere di Niccolò da Correggio

mitologia mentre Alithia, della stirpe di Davide, risponde con esempi dell'Antico Testamento, fino a quando Phronesis (“Sapienza”) incorona Alithia. Ma l'accostamento delle due voci anziché polarizzare la contrapposizione (del resto a quest'altezza, nell'Europa cristiana, l'istanza apologetica non avrebbe senso) non fa che evidenziare le consonanze tra le due culture e il carattere distorto ma ‘prefiguratorio’ del paganesimo rispetto alla Verità biblico-cristiana.

12 Marina Riccucci, *Il neghittoso e il fier connubio. Storia e filologia nell'Arcadia di Jacopo Sannazaro*, Liguori, Napoli, 2001, p. 15.

13 A questo punto, la tradizione italiana dell'ecloga e delle sue trasformazioni si affianca al modello virgiliano e accanto a quello viene esportata in gran parte d'Europa: nella cultura anglosassone dalle dodici ecloghe dello “Sheperd's Calendar” di Spenser il genere conosce sviluppi e originali innesti con Drayton, Marlowe, Herrick, Milton... e resiste, irrigidendosi alfine nelle marmoree idealizzazioni di Pope e dei neoclassicisti, per decadere velocemente di fronte all'ormai predominante aspirazione a una pittura realistica e a una più schietta e simpatetica adesione alle condizioni sociali dei lavoratori della campagna. Aspirazione che, se rivendicata da poeti irlandesi, facilmente si colora di dissidenza irredentista e cattolica.

14 Cfr. A. Tassoni Benvenuti, *La tradizione della terza rima e l'Ariosto*, in *Ludovico Ariosto: lingua, stile e tradizione*, a cura di C. Segre, Feltrinelli, Milano, 1976, pp. 303-313.

che include ben 40 capitoli ternari Dionisotti ritiene che “tre sono le egloghe vere e proprie”¹⁵.

Nel Cinquecento l’ecloga si sviluppa progressivamente nel dramma pastorale secondo un ideale itinerario che dalla *Tirsi* di Castiglione (rappresentata a Urbino nel 1506) porterà al *Pastor Fido* del Guarini e all’*Aminta* del Tasso. Ma in questa ulteriore evoluzione è chiaro che siamo passati, di gradazione in gradazione, ad un’altra banda cromatica dello spettro: lo stesso Guarini definiva la sua opera tragicommedia anziché pastorale, un genere nuovo che avrebbe avuto inizio col *Sacrificio* del Beccari, che si colloca a metà tra tragedia e commedia e che approderà nel XVII secolo alle rappresentazioni teatrali per musica quali l’*Euridice*, la *Dafne*, l’*Arianna* e il *Narciso* del Rinuccini.

E in un campo vicino, ma distinto dello spettro, si colloca pure tanta parte della melica arcadica settecentesca, nella quale lo slittamento è invece verso l’effusione lirica e il quadretto campestre, a scapito dell’elemento drammatico e/o monologico, che, significativamente persiste piuttosto nell’aristocratica *naïveté* de *La bucolica* di Giovanni Mieli ‘musicata’ dal siciliano, la ‘vera’ sonante lingua delle *Sicelides Musae*.

Tutte queste forme, con l’aggiunta delle numerosissime e variegate manifestazioni europee del cosiddetto ‘romanzo pastorale’, potrebbero essere inglobate nella più elastica categoria dei *modi* letterari, intesi come “procedimenti organizzativi dell’immaginario letterario che si concretizzano storicamente nei singoli generi”¹⁶. Categorie estetiche e inventive che fungono “da istanza mediatrice fra l’individuazione di un mondo possibile (realistico, fantastico, fiabesco ecc.), la scelta di un modo di enunciazione linguistico-pragmatico (narrazione pura, narrazione mista, imitazione drammatica) e i concreti, storici, ben definiti generi che il sistema predispone e presenta alla competenza letteraria dell’autore”¹⁷. In questo senso, esemplifica Ceserani, anche “quando alcuni dei movimenti giovanili odierni si presentano sulla scena sociale e politica con immagini, slogan e discorsi sull’ambiente naturale, sui rapporti fra natura e industria, natura e vita sociale moderna, molto spesso per esprimere le loro posizioni ideali che in parte sono nutriti di motivi di tradizione e conservazione in parte esprimono uno slancio utopico verso un futuro migliore e più vivibile del passato e del presente consegnatici dalle vecchie generazioni, si esprimono attraverso il modo allegorico-pastorale.”¹⁸

◊ Il Novecento, per riprendere il filo principale del nostro discorso, sembra sancire la fine del genere bucolico, almeno nel senso ‘forte’ di ecloga bucolica in cui abbiamo affermato di volerlo intendere.

Finché – le comete, si sa, non seguono una tangente ma compiono una rivoluzione – finché non arriva il 1962. È l’anno della pubblicazione, nella nuova collana *Il Tornasole*

15 C. Dionisotti, *Nuove rime di Niccolò da Correggio*, “Studi di Filologia Italiana”, 1959, pp. 185,186. Per il *corpus* poetico di Niccolò da Correggio il riferimento è N. da Correggio, *Opere*, a cura di Tissoni Benvenuti, Laterza, Bari, 1969.

16 Questa e la più estesa citazione successiva da Remo Ceserani, *Raccontare la letteratura*, Bollati Boringhieri, Torino, 1990, p. 117 e p. 113 rispettivamente.

17 Angelo Marchese, *L’officina della poesia*, Mondadori, Milano, 1997, p. 259.

18 Sulle dibattutissime questioni del “genere” e del “modo” rinvio solamente alle classiche pagine di Mario Fubini, *Critica e poesia*, Laterza, Bari, 1956, pp. 143-274, e alla panoramica e sistemazione concettuale di Cesare Segre, *Avviamento all’analisi del testo letterario*, cit., pp. 234-263.

delle edizioni Mondadori, delle *IX Ecloghe* di Andrea Zanzotto. La raccolta si presenta suddivisa in tre ante: nove poesie intitolate *Ecloga* sono affiancate da un altro componimento più breve di varia forma e corredata di titolo e a metà libro, tra la IV e la V coppia, s'innesta la sezione *Intermezzo* composta di sette poesie. Al tutto si aggiunge una poesia introduttiva, *Un libro di ecloghe*, un componimento intitolato *Epilogo, appunti per un'ecloga* (il che le porterebbe a dieci o quasi proprio come nel *libellus* virgiliano) anch'esso seguito da una poesia più breve, ma in francese.

IX Ecloghe è la quarta raccolta di Zanzotto. Partito dall'insistita letterarietà di *Dietro il paesaggio*, in cui alla nobiltà ostentata del dettato e alle citazioni di *auctoritates* è affidato l'alto sentire di un io desideroso di autenticità e pronto a “resistere alla storia”¹⁹ rifugiandosi appunto dietro un paesaggio percepito come un caldo abito, una protezione dietro cui ripararsi (dagli attacchi della Storia, da false religioni o ideologie, dalla corrosione dei valori; come ha osservato Mengaldo, un *dietro* che è anche un dentro, dentro il suo “avvolgimento materno”) Zanzotto prende poi coscienza, nella raccolta *Elegia e altri versi*, che quello da lui difeso è celebrato è ormai un paradosso perduto e se l'io di *Dietro il paesaggio* tendeva ad avvolgersi del paesaggio-natura, alla fusione (“in ogni tua forma giaccio sepolto”), il rapporto nella raccolta *Vocativo* diviene assai più problematico.

L'io non può conoscere che attraverso la mediazione del pensiero-linguaggio, ma è proprio l’“assolutezza del linguaggio” che ora “viene messa in crisi” (Mengaldo) (“Io parlo in una lingua che passerà”)²⁰. Come in una risalita verso la fonte, la scaturigine del senso, in questa raccolta l'io “si trova ad enunciare le prime, trepidanti sillabazioni grammaticali del suo stesso nome, cui sembra ormai ridursi la propria consistenza”²¹, la sua “miseria di fatto grammaticale”²². L'origine del senso si rivela dunque prossima al non senso.

Questo è l'io che incontriamo fin nella prima pagina delle *Ecloghe*:

UN LIBRO DI ECLOGHE

Non di dei non di principi e non di cose somme,
non di te né di alcuno, ipotesi leggente,
né certo di me stesso (chi crederebbe?) parlo.
Né indovino che voglia tanta menzogna, forte
come il vero ed il santo, questo canto che stona
ma commemora norme s'avvince a ritmi a stimoli:
questo che ad altro modo non sa ancora fidarsi.
Un diagramma dell’“anima”? Un paese che sempre
piumifica e vaneggia di verde e primavere?
Giocolieri ed astrologi all'evasione intenti,

19 Cfr. Stefano Agosti, *Introduzione a: Andrea Zanzotto, Poesie*, Mondadori, Milano, 1993, p. 10.

20 Nella raccolta, la cui prima sezione si intitola “Come una bucolica”, è esplicitamente dichiarata la crisi del genere e dei motivi bucolici. Basti questa citazione da “Fuisse”: Ed ah, ah soltanto nei modi / obsoleti di umili / virgili, di pastori castamente / avvizziti nei libri, nella conscia / terrena polvere / ah ripeto io...” (e la poesia che precede “Fuisse” si intitola “Bucolica” ed è una sorta di atto di fede nell'innocenza, un “ambiguo / fondersi del respiro nel passato”, in un orizzonte “corrotto” e in “vuoti boschi” fino alla chiusa virgiliana nell'imminenza dell'ombra e delle pioggie ma moderna e zanzottiana nella percezione angosciosa di un tempo dissanguatore “dove in un altro vero affonda il nostro”).

21 Stefano Agosti, *L'esperienza di linguaggio di A. Zanzotto*, in: Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte* (a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta), Mondadori, Milano, 1999, p. XII.

22 Così nel risvolto di copertina dell'edizione Mondadori del '57, di mano dell'autore.

a liberar farfalle tra le rote superne?
Trecentomila parti congiunte a fil di lama,
l'acre tricosa macchina che il futuro disquama?

Faticosa parentesi che questo isoli e reggi
come rovente ganglio che induri nell'uranico
vacuo soma, parentesi tra parentesi innumeri,
pronome che da sempre a farsi nome attende,
mozza scala di Jacob, “io”: l'ultimo reso unico:
e dunque dei e principi e cose somme in te,
in te potenze, cose d'ecloga degne chiudi;
in te rantolo e fimo si fanno umani studi.

Come l'io del poeta è ridotto a “ganglio” a “parentesi tra parentesi innumeri”, “pronome che da sempre a farsi nome attende / mozza scala di Jacob”, così il tu del lettore svapora nell’“ipotesi leggente”. Le *Ecloghe* sono le poesie di una crisi che sembra irreversibile. Di un io cui sfugge la propria identità e il proprio fondamento e che non è più in grado di parlar di dei, di principi o cose somme. Ma sono anche le poesie di un atto di coraggio supremo come è quello di colui che vuole vivere e attraversare questa crisi fino in fondo aggrappandosi all'unica fede rimasta, la fede nella poesia che è tutt'uno con la fede nell'amore. Nonostante tutto. Nonostante le parole siano “rantolo e fimo” e le incantatorie tenzoni dei poeti-pastori echeggino appena in un “canto che stona”.

Ed io credo che anche per non soccombere ai borborighi dell'animo e quindi all'afasia e alla disperazione il poeta abbia scelto di “commemorare norme, avvincersi a ritmi a stimoli”. La forma e un'antichissima tradizione esile scudo contro la dissolvenza. Così, il genere bucolico, da obsoleta pratica poetica diventa in una mossa ricettacolo e sostegno di una grandiosa prova etica e linguistica. La lingua della poesia si dilata “a zone che prima Zanzotto si precludeva”²³ e “l'istanza di espressività” è sostituita da “un'istanza metalinguistica”²⁴. L'io, non più ritenuto depositario di verità alcuna, è con ciò posto all'interno dell'universo poetico (stonato e caotico), oggetto, anziché soggetto, di discorso, assieme alle presenze del paesaggio, ai segni della Storia, alle chiacchiere della quotidianità²⁵.

23 Fernando Bandini, *Zanzotto dalla Heimat al mondo*, in: Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, cit., p. LXIX

24 Stefano Agosti, *Introduzione*, cit., p.15.

25 Ricordando la distinzione che Proust aveva pensato nel 1913 per la *Recherche*: l'età dei nomi, l'età delle parole, l'età delle cose, si potrebbe affermare che con le Ecloghe Zanzotto entra, e per molti aspetti definitivamente, nell'età delle parole. “L'età dei nomi è l’“età in cui si crede di creare ciò che si nomina”. [...] È questa lingua dei nomi che entra in tensione irridimibile con la “caducità” storica [...]. In questa caducità la lingua si riduce a “ciarla”, “il parlare che manifesta menzogna, precarietà, incertezza: i segni della caduta dei nomi della lingua pura. [...]. Ma, scrive F. Rella, Proust e Benjamin, e direi, anche Zanzotto, si prodigano per “trovare, proprio in questo linguaggio imperfetto, in questa età delle parole che si oppongono ai grandi nomi del passato [nomi di dei, di principi, di cose somme], un nuovo sapere. Le parole, i gesti, il corpo, tradiscono infatti qualcosa che non è immediatamente percepibile. Ma proprio per questo contengono le tracce di una ricchezza che deve essere conquistata. Questa lotta per conquistare ciò che le parole tradiscono, ma non offrono spontaneamente, ha conseguenze incalcolabili. È in effetti ciò che conduce, anche se attraverso il rischio di perdersi in esse, all'età delle cose, vale a dire ad una riappropriazione del mondo.” Franco Rella, *Il silenzio e le parole*, Feltrinelli, Milano, 2001, pp. 150-151. Zanzotto, cosciente del rischio di perdersi, e senza approdare alla riva sicura delle cose, inizia la sua “traversata” proprio con le egloghe.

Le nove ecloghe²⁶ (ma nel computo potremmo annoverare anche la decima, nonostante il suo *status* di abbozzo, non finito), come tradizione vuole, sono in parte amebee o comunque dialogate, in parte affidate ad una sola voce, che tuttavia si rivolge sempre ad un ‘tu’. Le didascalie che nei manoscritti antichi o nei libri a stampa indicavano i nomi dei pastori, Titiro, Menalca, Coridone.., sono rimpiazzate da anonime “persone” segnalate, scorie minime della semanticità del nome (ma nello stesso tempo suscettibili di più ampi e ambigui investimenti semantici), dalle lettere dell’alfabeto: *a*, *b* (e anche *c,d,e* nella decima). Se in *a* si intravede una proiezione oggettivante dell’io lirico lo statuto di *b* (e del “tu”) è meno univoco: “l’identificazione di *b* con la poesia stessa (donna=*domina*) è [...] chiara fin dall’*Ecloga I*, ma si profila in disparte una figura femminile concreta. L’ambivalenza del personaggio *b* si mantiene inalterata per tutta la silloge, ribadendo l’alleanza Eros-poesia”²⁷. L’amore e l’amore del canto poetico, per quanto strozzato e stonato, due tra i motivi principali dell’ecloga fin dall’archetipo virgiliano, trovano confermata la loro centralità nell’avventura etica e linguistica del poeta bucolico moderno.

Oltre all’alleanza Eros-poesia, o Urania, è evidente, e non meno ricca di implicazioni fin dalla prima ecloga, quella tra la poesia e la selva (dunque in una potente *coincidentia oppositorum* la poesia assorbe il polo ‘alto’ del cielo, del diafano, delle *bleuïtés* per dirla con un termine caro a Rimbaud²⁸ e quello della terrestrità, del buio e dell’‘ima terra’²⁹). La selva, il bosco del Montello, è uno dei principali scenari dei vagabondaggi dell’io (poi c’è la campagna trevigiana, e qualche *excursus* oltreconfine, a Jesolo, Ravenna..). Termine del suo dire e oggetto del suo amore. Come la poesia la selva è oggi “molto umiliata”, “quasi viva, più che viva, quasi viva”. Incristallita ormai negli “Alberi, cespi, erbe, quasi / veri, quasi all’orlo del vero” delle “oniriche antologie” dei poeti, quelle stesse antologie che racchiudono “cadaveri com’elitre” e quel che resta dell’“amata/ l’iddio, la pia vittima”: la poesia, alla cui consolazione tuttavia, come i poeti pastori, il poeta ancora vuole abbandonarsi:

“Ma io non sono nulla
nulla più che il tuo fragile annuire.
Chiuso in te vivrò come la goccia
che brilla nella rosa e si disperde
prima che l’ombra dei giardini sfiori
troppo lunga, la terra.”

Così si chiude la prima ecloga con una delicatissima movenza virgiliana³⁰.

Nelle ecloghe del poeta moderno la dialettica io-paesaggio (la selva-poesia) risulta esattamente invertita rispetto alla tradizione bucolica: non tanto la natura è interprete e

26 Ognuna reca un sottotitolo, nell’ordine: *I lamenti dei poeti lirici*; *La vita silenziosa*; *La vendemmia*; *Polifemo*; *Bolla fenomenica*, *Primavera*; *Lorna*, *Gemma delle colline*; *Ravenna*, *Macromolecola*, *Ideologie*; *Sul primato della poesia*; *Passaggio per l’informità*; *La voce e la sua ombra*; *Non temere*; *Scolastica*.

27 S. Dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie* in: Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 1464.

28 E non a caso l’ultima poesia della raccolta, in francese, si intitola ed è dedicata al “Bleu”.

29 In ciò prefigurando la futura polarizzazione della scrittura poetica di Zanzotto con “Galateo in bosco” e con “Fosfeni”.

30 In particolare si ricordi l’ultimo verso della prima ecloga: “maioresque cadunt altis de montibus umbrae” (ma si cfr. anche la chiusa della sesta e della decima).

“partecipe attiva dei dolori e delle gioie dell'uomo”³¹ bensì l'io “è vissuto”, per così dire, e “parlato” dalla natura:

accosteremo i capelli e le fronti
a vivere
foglie, nuvole, nevi. (da *Ecloga II*)

E fronde cupe cupo nel fondo
del bosco, dell'unico bosco,
del bosco eterno mi fanno mi vivono
mi stormiscono in mille
diversi cupi cuori. (da *Sylva*)

Per quanto essa rechi le tracce della violenza perpetrata dal progresso e dalla Storia non è del tutto muta anzi, ad essa, al suo “lamento mite” e “accorato / ostinato non utile dire” (*Ecloga I*), al suo “inarticolato / cuore” (*Ecloga III*) e finanche al suo “immacolato tacere” (*L'attimo fuggente*) o “semanticamente silenzio” (*Riflesso*) che si oppone alla natura convenzionale e sociale della *langue*³² è ancorata la possibilità per l'io di tamponare le proprie ferite (“Ora: «io-sono» è questa emorragia...”, *Con quel cuore che basta*), ricomporre la propria manchevolezza e scissione originaria inesorabilmente legata al fatto che la mediazione linguistico-simbolica attraverso la quale solo può conoscere e conoscersi è costruita su opposizioni binarie e non tocca la sostanza delle cose, quindi altro non fa che allontanarlo dall'indistinto, dalla pienezza confusiva della sua fonte psichica.

Il tema della menzogna implicita nella lingua e nella cultura che essa veicola è fondamentale nel libro e vi ritorneremo al termine del nostro discorso sulle *Ecloghe* ma è bene sottolineare che la consapevolezza della scollatura tra significati e significanti non porta a forme di scrittura automatica o “all'affermarsi del significante come gestore primario del senso”³³. Quella di Zanzotto non è applicazione nella pratica versificatoria di dotte teorie psicanalitiche, linguistiche, antropologiche³⁴ bensì un'esperienza tessuta su “un massimo di vigilanza e tensione mentale, all'interno di un contesto storico-culturale che non viene mai accantonato”³⁵. Non solo, ma questa stessa tensione mentale, volendo rispondere ad “una crisi che è insieme, in quegli anni, crisi della poesia e dell'umano”³⁶ è scaldata e vivificata da un impulso d'amore che nelle *Ecloghe*, in ogni pagina, è tutt'uno con la parola poetica:

vinco tremori, raggiro
ostacoli esili e inumani,
e amore
tutto il mio amore
è me, profondo e spesso

31 A. La Penna, cit. p. XIX.

32 Ché dire, emergere / [...] sovrana / convenzione.”

33 Fernando Bandini, cit., pp. LXXII-LXXIII.

34 Proprio negli anni di composizione delle *Ecloghe* Zanzotto, che già da anni aveva “avuto a che fare con la realtà psicanalitica e psichiatrica perché “desideravo guarire” di alcuni gravi disturbi che mi affliggevano” comincia a leggere, parzialmente, non ancora pubblicati gli *Écrits*, Lacan, cogliendo affinità e suggestioni nella sua strutturazione linguistica dell'inconscio. Cfr. “Nei paraggi di Lacan” in: Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, cit., pp. 1211 sgg.

35 Stefano Agosti, *Introduzione a: Andrea Zanzotto, Poesie*, cit., p. 20.

36 Fernando Bandini, cit., p. LXXVI.

me [...] (da *Ecloga VII*)

e poco più sotto, nella stessa *Ecloga VII*, rivolgendosi alla poesia:

so che a te paragono
e ritesso e riporto ogni linea
amando e parlando in un atto
come perché tu sia.

Il *Passaggio per l'informità* (dal sottotitolo dell'*Ecloga VIII*) è patito dall'io (“non sognerò l'informe”) che ha cominciato a conoscerlo e a temerlo già da *Vocativo* e ora la persona *b*, voce della poesia stessa, quasi a ristorarlo prima della più perigiosa traversata che inizierà con *La Beltà*, lo consola del pericolo scampato instillandogli una rinnovata speranza di comporsi nelle armonie vagheggiate in *Notificazione di presenza sui Colli Euganei*, la poesia che fa coppia proprio con l'*Ecloga VIII*:

b - [...]

E ora tutto questo non è più
non più di quanto cova
forse nel profondo della valle
e, benché sia meriggio, ingombro in sé
giace, e nei suoi misteri
muscosi. Ma tu
non cadrai, tu fiorirai per sempre
del tuo vero. Egitando e vagando
inabile, cedendo
facendoti
sanie informale, nigredo, liquame,
fimo implorante, fimo
muto, vincesti.

Qui il *sermo humilis* che le poetiche classicistiche assegnavano all'ecloga è letteralmente *sermo dell'humus!* (quasi un antropo dell'esperienza del *Galateo in bosco*).

Nelle *Ecloghe* Zanzotto attua la definitiva rottura di gerarchie e confini stilistici e linguistici in una mescidanza che di fatto fa convivere tasselli di lessico scientifico, medico, psicanalitico, stilemi e movenze letterari, ritmi e automatismi logori di canzonette³⁷ ecc. “Così, la visione del mondo che il Soggetto si offre, finisce per manifestarsi secondo aspetti magmatici, eterogenei, non riconducibili alle figure codificate del sapere e dell'esperienza. La bella, ordinata, regolata compartimentazione del mondo tende a precipitare in conglomerati informi, che si rivelano, però, tutti intrisi di una potente, nativa vitalità”. Così, benissimo, Agosti, il quale aggiunge opportunamente: “ma si dà anche [...] un'escursione lessicale non più di tipo estensivo ma di tipo, per così dire, verticale [...]. A una geografia della lingua, si assocerebbe così una archeologia della lingua. Senonché [...] si tratta di un'archeologia volta non tanto a recuperare il tempo bensì a estromettere il tempo. Le stesse procedure di simultaneità

37 Nell'*Ecloga IV* la “persona” *b*, la poesia insomma, è chiamata (non senza ironia) Polifemo avviando l'isotopia dello sguardo, della vista, dell'occhio che tanta parte ha nella raccolta. Ma Polifemo, come nota opportunamente Stefano Dal Bianco, etimologicamente significa “dalle molte voci” il che potrà certo “far rientrare anche la coscienza nell'ambito effimero della «chiacchiera»” (Stefano Dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie*, cit., p. 1470) ma esprime pure l'attuale assetto tonale e linguistico della poesia di Zanzotto.

nell'assunzione delle scelte lessicali, vigono anche per quest'altro aspetto dell'esperienza. Così gli indici della distanza temporale, affidati alle citazioni latine, greche, o della tradizione italiana più illustre, o agli arcaismi e ai latinismi, convivono con i termini tecnico-scientifici, trattati come cascami dedotti dalla più spiccata modernità, indici stravolti del più aggiornato presente. Gli effetti - con evidente incremento dell'ironia - saranno quelli di una inibizione del "sentimento del tempo" [...] La storia [...] si configura come immobile, e addirittura pietrificata.”³⁸ Ora se questo incristallirsi della storia trova nella riesumazione di un genere fantasma, antistorico, o meglio, atemporale per eccellenza, inscenante uno “stato di natura” e magari ammiccante ad un'età dell'oro, primigenia o proiettata nell'utopia, un ricettacolo ideale è pure probabile – per riprendere e sviluppare quanto anticipato già sopra - che la scelta così ostentata e *outré* del bucolico sia dettata anche da necessità difensive: di fronte alla crisi insieme personale, storico-sociale, il genere bucolico codificato da lunghissima tradizione si presenterà all'io come una sorta di *Heimat* letteraria, in qualche modo un equivalente formale di quella *Heimat* o ‘Matria’ reale costituita da Pieve, il paese natale, e dal territorio circostante, cuore di memoria e di valori, fonte di salute-salvezza. Come la ‘Matria’ antropologico-territoriale l'ecloga è depositaria di un sapere e di una lingua salvifici, tras-temporali e condivisi, rappresentati sul versante della scrittura dall'armamentario più spiccatamente letterario, in particolare dalle movenze di timbro pastorale (“Tenere fronde dalle tempie scostiamo”) e dall'attivissima memoria poetica persino - quasi si trattasse eliotianamente di puntelli chiamati a reggere un edificio in rovina - “esposta” come nella citazione leopardiana “Or volge l'anno, sovra questo colle” o “le mie labbra non freno”, dai salmi, e spesso piegata ad effetti antifrastici: così l’“*Omnia vincit Amor*” della decima ecloga virgiliana nella seconda ecloga di Zanzotto diventa il buio “qui omnia vincit”. Come nel paese e nelle colline che lo cingono a sud si deposita la verità, così nell'ancoraggio alla tradizione si ripone la speranza che la donna-poesia si manifesti in sprazzi di un “azzurro di ierofanìa” (*Ecloga III*). Ma fin dai tempi di Virgilio il mondo trans-temporale dei poeti-pastori è un microcosmo sotto assedio: ai suoi ravvicinati e fragili confini preme la Storia, avida di terre e di conquista, che anzi arriva con le sue avanguardie di giannizzieri a spianare l'esile diaframma dei recinti di giunco e a sconvolgere dentro la quiete pastorale e la felicità del canto. Nell'*Ecloga V*, che prende il sottotitolo da un'epigrafe rurale: *Lorna, Gemma delle colline* ed è introdotta da un *exergo* dalle *Bucoliche* (“Formosam resonare doces Amaryllida silvas”, dove è da sottolineare la messa in rilievo del “*doces*”, quindi del valore pedagogico e sapienziale associato al mondo rurale) la constatazione di questo assedio assume un carattere memoriale:

e tu, gemma, l'arida e pura morte
 - la favolosa vita -
 a me davanti stendevi, a fuoco, a punto,
 così che non la miseria, non l'odio
 mi distraeva, né i maligni messeri
 i siri i golem i tarocchi,
 non il Baffetto non il Baffone non il Caprone
 non il Re dei Petroli o dei Rosoli

38 Stefano Agosti, *L'esperienza di linguaggio di A. Zanzotto*, in: Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte* cit., pp. XVI-XVII.

non il Re dei Turiboli,
“non avea catenella, non corona”:
minimi, in te Lorna, si spetralizzavano, minime
erano le loro frasi, le loro stragi,
minima la strage di me ch’essi facevano.

Dunque a Lorna (*senhal* per Arfanta, località nei pressi di Pieve) le sirene arroganti e foriere di tempesta della Storia entrano appena (il Baffetto il Baffone il Caprone sono Hitler, Stalin e Mussolini). Altre voci, e su tutte quelle della bella donna-poesia, risuonano in questo Graal dell’anima agli orecchi dell’io discente, che, come il fauno di Mallarmé, “nel battagliante meriggio” vede col mirifico occhio interiore ma, all’opposto di quello, non sfuggendo, bensì abbracciando la visività e consistenza del reale:

Gemma delle colline
mio mirifico occhio di mosca, icosaedro,
arnia porosa d’umana sostanza,³⁹
frutto tu stessa, nel battagliante meriggio
nella linfata sera:
la bevanda da te scaturisce e la bella,
da te ogni storia trae la sua fresca interezza,
le avene hanno corde vocali e
pensieri e ali senz’ombra,
per te della bella risuona l'estate
sempre discente
sempre affollata di brezze; (da *Ecloga V*)

L’ecloga moderna, lungi dal configurarsi come evasione dalla Storia, attiva al massimo grado quel principio di resistenza (alla Storia, agli affanni della vita, alla politica, alla crisi dell’umano) già in nuce nelle sue più significative manifestazioni, da Virgilio al Sannazaro.

Ed è significativo, nel *libellus* zanzottiano, che se le ecloghe vere e proprie manifestano una condizione di assedio, registrata soprattutto dai cascami linguistici di cui s’è detto, l’assedio comincia a registrare segnali di invasione piuttosto in alcune delle altre poesie che alle ecloghe si accompagnano o che costituiscono la sezione *Intermezzo* (*Settembre 1959, Miracolo a Milano, Sul Piave, Eatherly* ecc.).

Vorrei concludere questa prima portata ammannendo alcuni scampoli dell’*Ecloga IX, Scolastica*, accorato dialogo tra le due attanti *a* e *b*, tra l’io e la poesia, sulla scuola e la pedagogia, sul nodo di verità e menzogna che costringe il dire dell’uomo.

“Nella scuola povera e nuova” non lontana dal greto del fiume, laddove è tutto un parlare “di funghi multicolori, di prati, / di querce clamorose / per uccelli e per venti” (si noti la rivitalizzazione etimologica del “clamorose”) i bimbi, in uno stupore di innocenza curiosa, sanno ciò che vivono e vivono ciò che sanno, in perfetta sintesi, prodigo dell’infanzia (ciò che ricorda la visione romantica dell’infanzia specie negli

39 L’ecloga è abbondantemente intessuta di citazioni e allusioni dantesche. Credo che il Dante paradisiaco, quello della preghiera alla Vergine in particolare, sia sotteso a tutta l’apostrofe a Lorna, assorbito al punto da creare momenti di immacolata fusione, come nella solennità dattilica di quel “arnia porosa d’umana sostanza” per me indubbiamente meravigliosamente consustanziale al “termine fisso d’eterno consiglio” con cui Dante, per bocca di S. Bernardo, si appella alla Vergine.

anglosassoni, Blake, Wordsworth ecc.), “tutto / gioca con loro” (non il contrario si badi) “o pioggia o sole / o ramo o nano o vetro”, a loro è dischiuso l’ineffabile poetico (simboleggiato dall’azzurro del fiume; e il fiume canta nella prima lassa la poesia) e anche il loro sorgere “da lane e stupori / d’autunno” li lega inequivocabilmente al “sonno delle foschie, come di sogni / popolato” che il fiume attraversa fino ai piedi della *Heimat*-poesia. Ma cosa dire, cosa insegnare mai alle loro “anime di brina”?

Vengono i bimbi, ma nessuna parola
troveranno, nessun segno del vero.
Mentiremo. Mentirà il mondo in noi,
anche in te, pura

In una antitesi radicale e quasi blakiana tra *Innocence* and *Experience* i bimbi appartengono al polo della poesia, del fiume, della terra mentre “necessità e finzione” s’invischiano nella cultura degli adulti che, ricordando Blake, hanno costruito una cappella nel giardino dell’amore⁴⁰.

La risposta della poesia (*b*) è una scintilla lanciata nel cupo di chi non crede nell’arrivo di nessun maestro dal cielo e sa che “nessun giusto rito / comincerà domani sulla terra”, quando i bambini “tra gialle effusioni autunnali” cominceranno la scuola.

Io forse inseguo a tollerare, a chiedere
ciò che illumina
più nel chiederlo che nella risposta.

e a chi, come fa il centurione con Gesù, Parola di vita eterna, la invoca “sed tantum verbo”, addita la possibilità di rovesciare l’*impasse*, di recuperare una conoscenza albale, primigenia o ultima⁴¹ che persino dal vuoto della morte trae, nel nome del padre, il respiro e il senso del proprio fondamento:

A lui, tuo padre. Senti che da sotto
di tutto se stesso ti regge; sentine tutto il respiro:
non è, nemmeno nella morte,
ancora non è faticoso⁴²

E l’io, nella sua cecità conoscitiva (nell’“immenso scotoma”), nella menzogna della vita, sull’orlo di confondersi e perdersi nell’indicibile, ritrova, e proprio nella sfera protettiva della *Heimat*, del *locus amoenus* fuori della Storia, “verso la brughiera / che è eletta dalla lepre / e che il pioppo circonda e vuole a / ombroso letto ai riposi / della sua corona”, ritrova dunque, forse anche per subito perderlo nel “confuso plasma” della lingua, un indizio della propria individualità, del proprio distinguersi dalle “mille onde incomposte” del fiume che, come recitava *a* nell’*Ecloga VIII*, “non afferra / non cura se non il suo stesso fluire”. E sia pure poco più di un nulla, una morula imprecisa, questo io (ma anche la poesia è “poco / un suono solo, una vocale, un nài”) pure è verità e soffio quell’ostinazione che lo fa tremare, quella gratuità, il sentirsi “dono tuo,

40 Do la prima strofa della poesia cui mi riferisco: “I went to the Garden of Love / and saw what I never had seen: / a Chapel was built in the midst, / where I used to play on the green”.

41 Cfr. più sotto l’*Ecloga di Bann Valley* di Heaney.

42 La fatica del necessario atto di fede, più che “di sentire” è quella espressa nella chiusa di *Così siamo*, nella sezione *Intermezzo*: “E così sia: ma io / credo con altrettanta / forza in tutto il mio nulla, / perciò non ti ho perduto / o, più ti perdo e più ti perdi, / più mi sei simile, più m’avvicini.”

agli altri donato". Anche se torbido e imperfetto, cogliendosi alfine sguardo l'io si riconosce all'apice di un rizoma che affonda nella sacralità inesprimibile che tutto regge (l'occhio, lo sguardo, come ho già osservato, alludono in tutta la raccolta alla "visione poetica"⁴³)

[Io]
Primo elemento, stacco
d'invischiato volo, soffio
sugli occhi – anche dei bimbi – rischio
di chi fu piaga e piaga
è ancora, ma più
scopre nel suo tremare
l'ostinazione, la brace,
l'ala di mosca superstite; e guarda,
tondo, torpido scrigno di sguardi,
anche se ancora non sa
né amore né insegnamento.

◊ 2001. Esce per i tipi Faber and Faber di Londra *Electric light* di Seamus Heaney. Una raccolta che, all'opposto di *IX Ecloghe* per Zanzotto, si colloca al culmine della produzione poetica di Heaney, già insignito del nobel sei anni prima e con una decina di raccolte poetiche alle spalle. È un altro ritorno in grande stile dell'ecloga.

L'iter poetico di Heaney del resto, per varie e sorprendenti ragioni, si prospetta come speculare, uguale ed opposto a quello del nostro Zanzotto. Non è questa la sede per scandagliarle e farle aggallare in una anamnesi organica ma credo, volendo condensare al massimo la questione, che si potrebbe dire questo: Heaney come e più di Zanzotto ha avvertito precocemente (ma i due sono anche divisi da diciott'anni, essendo del Ventuno Zanzotto e del Trentanove Heaney) l'ambigua attrazione-repulsione dell'informale, ma mentre l'italiano ne tenta, come controvoglia e di necessità, una prima parziale ricognizione già con *Vocativo* e ne progetta l'affondo - certo sperando nell'attraversamento - all'altezza, almeno, di *La Beltà*, il poeta irlandese lo esorcizza con vigore e vira in direzione di una poesia dal potere di Medusa, che solidifichi le tracce magmatiche della visione poetica in contorni netti e irremovibili.

La poesia eponima di *Death of a naturalist*, la prima raccolta del 1966, quattro anni dopo le *IX Ecloghe*, inscena proprio questa presa di coscienza. La curiosità del bambino per le "macchie gelatinose" ("jellied specks"), le "calde e dense / sbavature di uova di rana [che] crescevano / come acqua aggrumata all'ombra delle rive" si tramuta in terrore nella seconda parte della poesia: "Mi sentii male, mi voltai e fuggii. I grandi re della melma / si erano lì raccolti per vendetta e seppi / che se vi avessi ficcato una mano / quella viscida massa di uova l'avrebbe afferrata". Il termine chiave "frogspawn" e il semplice "spawn", (che torna più volte in Heaney anche nelle raccolte successive) andrebbe a mio avviso con profitto comparato con alcune parole chiave di certo

43 A togliere il sospetto di troppo facili, manichee contrapposizioni, ricordo che la poesia stessa è presentata nell'egloga come invischiata nella menzogna. Ma il poeta crede che essa sia in grado di generare una risposta in sé: allora quella stessa menzogna che la intacca, la lingua, i segni della cultura, possono diventare il nitido segno sul foglio, "taglio, estinzione / del troppo e del vano". La luce della poesia farà "verità della nostra menzogna".

Zanzotto (lappole, spore, brodaglia, lattiginoso) e lo *spawn*, ad esempio, in cui si oscura il cervello della “Bog Queen” (in *North*, 1975) - così come, più in esteso, i *bogs*, le torbiere, l’oscuro da cui risorge (“and I rose from the dark”, aggettivo sostantivato ad alta frequenza soprattutto nella raccolta *North*) - ha più di un’esteriore analogia con l’oscuro del *Galateo in Bosco* e con il concretissimo humus del Montello in cui “giacciono in oscuro fermento i sedimenti organici e inorganici del processo naturale, i resti dei picnic dei villeggianti e, assieme alle ossa dei soldati della Grande Guerra, il cumulo delle tracce lasciate dall’uomo nei secoli, ivi compresa la scrittura di coloro che elessero il bosco a sede di elaborazione letteraria”⁴⁴.

Come il primo Zanzotto, Heaney è stato qualificato spesso, e soprattutto dai detrattori, come poeta bucolico, quasi a rimproverargli un certo provincialismo e una poetica attardata appena sfiorata dai turbamenti conoscitivi e formali di tutto un filone della poesia moderna in lingua inglese (che farebbe capo certo a Eliot), e quindi, sul piano etico, una mancanza di coraggio: “non sfida alcun presupposto, non disturba e non spaventa”, ha scritto di lui Alvarez nel 1980⁴⁵. Ma anche chi quell’etichetta ha impugnato per mostrarne invece la grandezza e l’implicita polemica contro taluni aspetti della modernità politica e culturale non sempre ne ha fatto buon uso. Così Sidney Burris, un professore dell’università dell’Arkansas, nel suo studio del 1990, *The poetry of resistance*, ad Heaney dedicato, mescola talune interessanti analisi e osservazioni in un impasto piuttosto confuso dovuto ad una mancata delimitazione di campo, alla affrettata accettazione dell’affermazione del Toliver, citata anche all’inizio di questo intervento, che l’importante non è tanto sapere se dei testi sono o meno *pastorals* bensì scoprire in essi, attraverso la lente del pastorale (che a questo punto rimane una galassia informe atta più ad appannare le lenti che a potenziarne le virtù ottiche) qualcosa che altrimenti rimarrebbe nascosto. Dovuto anche a una semplicistica e addirittura manichea contrapposizione tra *pastoral* e *antipastoral*. Con questi presupposti basta che una poesia o una sua parte ricrei un contesto agreste o ‘naturalistico’ in toni di felicità idillica o alludendo alle sue virtù di “*paysage moralisé*”, cosa del resto frequentissima in tutta la produzione di Heaney, perché scatti la qualifica di poesia pastorale.

Ma per venire senz’altro ad *Electric Light* è in questo volumetto che, come ho detto, il genere pastorale – l’ecloga pastorale – celebra un ritorno in grande stile. La presenza di reminescenze e anche di paesaggi classici è folta nel libro, che si presenta strutturato in due sezioni asimmetriche. Nella serie dei *Sonnets from Hellas*⁴⁶ l’Io, giunto in Arcadia,

44 Stefano Dal Bianco, cit., p. 1575. Mi limito a due soli altri esempi figuranti la timorosa attrazione-repulsione di Heaney. In *Personal Helicon (Death of a Naturalist)* l’incanto per il precipizio buio (*dark drop*) del pozzo si muta in terrore per l’oscuro perché “uscito da felci e digitali / un topo aveva infranto il mio riflesso”. E la poesia è invocata proprio quale surrogato del “maneggiar la melma”, lampada conoscitiva: “Adesso rovistare le radici, / maneggiare la melma, guardar fisso / come un Narciso ad occhi dilatati / dentro una fonte è al di sotto di ogni / dignità adulta. Per veder me stesso, / perché il buio riecheggi, faccio versi.” In *Nesting-ground (Stations)* “i nidi delle rondini riparie” nei quali il braccio può “penetrare fino all’ascella” sono solo guardati perché una volta la mano aveva sentito “la fredda puntura dell’artiglio di un pettirosso morto” e “una volta gli uomini gli avevano mostrato un nido di topi in un pagliaio dove pula e steli di granoturco aderivano a schiene e colli umidicci”.

45 A. Alvarez, *A Fine Way with Language*, “The New York Review of Books”, March 6, 1980, p.16 (traduzione di Gilberto Sacerdoti).

46 Quello del sonetto è un metro cui Heaney ricorre spesso nell’arco della sua produzione poetica, anche nella forma della “corona di sonetti” (dai *Glanmore Sonnets* al gruppo-poemetto di *Clearances* a quelli che

incontra in una stazione di servizio un pastore, un vero pastore col suo gregge “subsisting beyond eclogue and traslation”. L’Arcadia, divenuta mito grazie a Virgilio, ritorna realtà con Heaney. Ciò non significa semplicemente spogliarla delle sue connotazioni utopiche, ma trovare, con tutto lo stupore di un incontro inaspettato, barbagli di utopia nell’impasto del mondo.

La serie dei *Sonetti dall’Ellade* è seguita da un altro sonetto, stavolta all’italiana (così come i due tipi, inglese e italiano, si mescolavano nella serie *Clearances – Radure* – nella raccolta *The Haw Lantern*, 1987), dal titolo *The Gaeltacht*. Il termine indica la zona nord occidentale dell’Irlanda, laddove ancora sopravvive la lingua gaelica e con più forza resiste il sostrato culturale preanglosassone e, in una ‘parodia’ o ‘rifacimento’ del dantesco “Guido i’vorrei che tu e Lapo ed io”, il poeta esprime il desiderio (“I wish, mon vieux, that you and Barlo and I”) di ritornare negli anni Sessanta “on the Atlantic Drive” con gli amici di un tempo, molti dei quali scomparsi, a parlar gaelico. Anzi, il desiderio si sdoppia nel finale metapoetico in cui l’auspicio include che lo stesso sonetto possa essere il metronomo dei discorsi di allora “above the sea” sentiti dalle “persone che siamo ora”, con una mossa “straniante” tipica di Heaney, almeno da *Station Island*, in virtù della quale i protagonisti della reminescenza nuovamente riuniti possano vedere e sentire i se stessi di allora.

Dall’Ellade alla *Gaeltacht* il passo non è mai stato lungo per Heaney e meno di sempre lo è nell’ultimo suo libro. In *Known World*, una delle numerose poesie dedicate alla memoria di amici scomparsi e in cui ritrovano voce soprattutto i poeti, compagni nel viaggio dell’esistenza, Dane “of the avant-garde” dagli occhi chiari come l’acqua e il fondo corallo del lago Ohrid così ammicca a Heaney: “Is this not you, these mosaics and madonnas? / You are a south. Your bogs were summer bogs.” Detta da un poeta dell’avanguardia l’espressione può assumere un accento ironico ma centra perfettamente il bersaglio. Virgilio bucolico per ritrovare la gioia del canto senza tema di facili evasioni non aveva forse altra possibilità ai nostri giorni che trasferirsi da Mantova a Glanmore o a Bann Valley.

“And we are borne – sweet diction – south and south”, l’ultimo verso di “Red, White and Blue”, quattordicesima poesia della raccolta, ci porta dritti dritti dall’Irlanda al mantovano, alla dolce dizione dei pastori cantori e alla dura realtà dell’esproprio delle terre. La quindicesima poesia è infatti la traduzione della nona ecloga virgiliana. Non a caso la scelta è caduta sulla nona.

Nel 1972 Heaney abbandona l’Irlanda del Nord per trasferirsi nella contea di Wicklow, nel cottage di Glanmore presso Dublino. L’anno precedente, parlando della sua vita a Belfast, così si era espresso: “I’ve found myself saying that things aren’t too bad in our part of the town: a throwaway consolation meaning that we don’t expect to be caught in a crossfire if we step into the street”⁴⁷. “Heaney si sente moralmente coinvolto nella spirale d’odio che distrugge da sempre la sua terra e un profondo senso di colpa lo spinge a confessare il pericoloso atteggiamento di connivenza e l’inutilità della «sua

strutturano alcune sezioni della serie *Station Island* ai *Sonnets from Hellas* appunto) esaltandone la valenza ‘musicale’ e riconoscendovi il luogo di un luminoso incontro tra presente e passato. In Zanzotto il ruolo del sonetto è non meno rilevante ma nell’iperletterarietà anche lessicale e sintattica dei suoi sonetti (già nel cuore delle *Ecloghe*, con la *Notificazione di presenza sui colli euganei* e l’inceppata “Prova di sonetto”, quindi nella corona dell’*Ipersonetto del Galateo in Bosco*) si registra un tentativo amorevole e parodico insieme di impossibile recupero di forme e voci morte. Questa specularità tra l’italiano e l’irlandese la ritroviamo, come vedremo, anche nei confronti dell’ecloga.

47 Seamus Heaney, “Belfast”, in *Preoccupations*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1980, p. 30.

muta rabbia civilizzata»⁴⁸. Nella poesia *Exposure (North)* si dice “inner émigré escaped from the massacre”, ma continuerà a soffrire di un senso di colpa per il suo “timid, circumspect involvement”, per aver confuso “evasion and artistic tact”, come gli rimproverano nei poemetti di *Station Island* (permettendogli così, in questi stessi quadri, imbrattati a tratti di un fin macabro realismo, di farne ammenda) l’amico d’infanzia William Strathern e il cugino Colum McCartney, entrambi uccisi a tradimento ad opera di protestanti settari. Se in Zanzotto l’io attraversa una crisi diciamo storico-antropologica in Heaney soffre di una “bilocazione”⁴⁹ di natura piuttosto storico-politica. Una identità culturale non pacificata polarizzata su binomi in tensione: le radici irlandesi e cattoliche vs il dominio anglo-protestante, il sostrato linguistico e culturale gaelico vs l’*usus* (anche letterario) della lingua dei conquistatori. *Irishness* e *Englishness*, Hibernia e Albione lottano nel singolo individuo come Anteo ed Ercole fino all’esito già suggellato dalla storia⁵⁰.

Nella nona ecloga i pastori sono senza più costretti, come Heaney da Mossbawn, ad emigrare abbandonando le loro terre e i loro greggi all’alterigia di nuovi padroni: la Storia, con il suo carico di odi e la ferrea logica della ragion di stato, devasta il senza tempo dell’Arcadia poetica come, nello stupro perpetrato dall’Inghilterra, si è perduta l’innocenza d’Irlanda:

“Speaking broad Devonshire
Ralegh has backed the maid to a tree
as Ireland is backed to England”⁵¹

L’ecloga nona è una delicatissima espressione poetica della domanda che Heaney si pone nei ‘pastorali’ *Glanmore sonnets*, oltre che una sua implicita risposta: “What is my apology for poetry?”; una messa in scena suoi risorgenti sensi di colpa e timori di evasione idillica rispetto a una realtà intrisa di sangue e di *scelera*, così come nel XVI epodo oraziano la navigazione verso le Isole Fortunate sembra l’unico gesto possibile di fronte all’infuriare delle guerre civili.

Tra le ecloghe di Virgilio la nona, si ricordi la citazione di Valéry, è infatti quella che più d’ogni altra tocca il nervo del rapporto tra il poeta e il potere (lo stesso potere che, magari, gli ha in altra occasione concesso un trattamento di favore). È l’ammissione dell’impotenza della poesia a influire sul corso degli eventi

[...] carmina tantum
nostra valent, Lycida, tela inter Martia, quantum
Chaonias dicunt aquila veniente columbas

nella versione di Heaney

48 Gabriella Morisco, *Una terra straniante*, introduzione a: Seamus Heaney, *Station Island*, (a cura di G. Morisco) Mondadori, Milano, 1995, p. XI.

49 Cfr. S. Heaney, *Frontiers of Writing*, in: *Idem, The Redress of Poetry*, Faber and Faber, London, 1996, p. 189.

50 Per l’identificazione nei contendenti Ercole e Anteo dell’Inghilterra e dell’Irlanda rispettivamente si veda in part., nella raccolta *North*, le liriche “*Antaeus*” e *Hercules and Antaeus*. Sotto l’aspetto linguistico (e poetico) la contesa è tra la musa gutturale e quella alliterativa: “Our guttural muse / Was bulled long ago / By the alliterative tradition” (*Tradition*, in *Wintering out*).

51 *Ocean’s Love to Ireland (North)*.

[...] songs and tunes
can no more hold out against brute force than doves
when eagles swoop [...]

Ma è anche, nonostante lo stesso eccelso tra i rustici cantori Menalca abbia visto in faccia la morte e sia salvo per miracolo, un atto di fede nell'umanità del canto, ricchezza inespropriabile cui comunque – nella chiusa dell'ecloga – è affidata l'ultima parola

carmina tum, melius, cum venerit ipse, canemus.

E, a confermare la specifica centralità di questa fede inalienabile in Heaney, basterà osservare che uno dei rari, e tra questi il più vistoso, luoghi in cui la rimodulazione dell'irlandese si distende nell'*amplificatio*⁵² è l'*incipit* del terzo intervento di Lycidas. In Virgilio reagisce d'impulso alla notizia che lo stesso Menalca ha rischiato la vita, abbandonandosi a un'esclamazione di stupito dolore e a un incalzare di domande che l'animo vorrebbe, ma la realtà non concede, retoriche:

Heu, cadit in quemquam tantum scelus? heu, tua nobis
pene simul tecum solacia rapta, Menalca?
Quis caneret Nymphas? [...]

In Heaney la reazione del pastore è improntata a una più desolata rassegnazione. La scelleratezza dei tempi è accolta come dato di fatto e ineluttabile cui tutto cede tranne la consolazione del canto:

Shocking times. Our very music, our one consolation,
confiscated, all but. And Menalcas himself
nearly one of the missing. Who would there be to sing
praise songs to the nymphs? [...]

Mai come in quest'ecloga, in cui i pastori, in tanta tristezza, pure ripescano nella memoria l'armoniosa dolcezza dei canti più vari, per dirla con un'espressione cara a Heaney, “the imagination presses back against the pressure of reality”⁵³. L'ecloga anzi dialettizza al suo interno, come in una vivacissima *mise en abyme*, questa suprema funzione della poesia che la rende “veicolo dell'armonia del mondo” come sosteneva Nadezhda Mandelstam in un passo citato dallo stesso Heaney⁵⁴ e che vale la pena riportare per intero:

The work of the poet, as a vehicle of world harmony, has a social character – that is, it is

52 All'inverso è costante la soppressione degli epitetti preziosi, eziologici, e dei riferimenti celebrativi. Così, per fare un solo esempio dell'uno e dell'altro caso, si noti che, nei versi sopra citati, le “Chaonias columbas” virgiliane diventano semplicemente “doves”; l'apostrofe celebrativa a Varo intonata da Moeris è declinata nella versione inglese in un discorso riportato, mentre è Mantova la destinataria dell'invocazione diretta e la sua sopravvivenza l'oggetto della speranza del pastore. Le mucche, poi, si cibano dell'irlandese “clover” (trifoglio) anziché dell'esotico (ma ugualmente trifogliato) “cytisum”!

53 Cfr. S. Heaney, *The Redress of poetry* e *Frontiers of Writings* in: S. Heaney, *The Redress of poetry*, cit., p. 1 e p. 190 rispettiv. L'espressione è debitrice a Wallace Stevens secondo il quale la nobiltà della poesia consiste in “a violence from within that protect us from a violence without”.

54 S. Heaney, *Frontiers of writing* cit., p.193.

concerned with the doings of the poet's fellow men, among whom he lives and whose fate he stares. He does not speak "for them", but with them, nor does he set himself apart from them: otherwise he would not be a source of truth.

Queste considerazioni dovrebbero farci più circospetti anche rispetto alla felicità melica ed 'evasiva' in cui pare risolversi la successiva *Ecloga di Glanmore* e ai troppo facili steccati che sovente vengono innalzati a distinguere la presunta poesia d'evasione o lirica dalla poesia impegnata, a carattere sociale. Sia Zanzotto che Heaney in alcuni momenti del loro cammino poetico o alla pubblicazione di certe raccolte sono stati accusati di provincialismo o di essere poeti bucolici (leggi di debole tempra, disimpegnati) proprio sulla base di troppo nette distinzioni ad *usum iudicium scriptorum*. Essendo ancora inedita in Italia *Electric Light*, propongo di seguito una mia traduzione dell'*ecloga di Glanmore*

MYLES

Una casa, una terra. Un alloro personale perfino.
E tempo per te. Nato con la camicia che sei.
Se non puoi adesso, quando mai scriverai?

POETA

Una donna mi ha cambiato la vita. Chiamala Augusta
perché siamo arrivati in agosto e d'ora innanzi
balle di fieno more mietitrebbia agostani
Segno saranno della sua munificenza.

MYLES

Oggi la terra ce l'hanno i forestieri, ma tu
sei ospite di Augusta e mi basta. Non ce l'ho con te.
Lei ha ogni diritto, forse più di ogni altro,
sul suo quarto di acro. Conosce palmo a palmo
la grande valle, e quel che Melibeo su di lei ha scritto,
i vagabondi che ha incontrato girovagando per le strade
e tutti quelli che raccoglieva, ascoltando da un sottotetto
le domestiche che si fanno confidenze in cucina.
Parlo di altre vite! Quelli erano tempi –
Le Commissioni per le terre che fanno i mezzadri proprietari,
l'impero che se ne avvisa quando è tardi...
Ma ora con tutti questi soldi che arrivano
e questo sbandierar di pace, la scarpa è sul piede sbagliato.
Prima era la gente di Melibeo che veniva
messa al muro, ora tocca a noi. Il mercato
li strozza i piccoli agricoltori di qui.

POETA

Spalle al muro e tasche vuote: Melibeo
non fu mai più felice di quando vagava

Con i poveri diavoli. Solitudine
era il suo passaporto per il mondo.
Angeli-moscerino a pelo d'acqua,
la prima goccia avanti il tuono, uno straniero
in una notte selvaggia, *fuori alla pioggia che scroscia*.
In queste cose ritrovo il suo spirito.

MYLES

Poter studiare, questo è il punto. Sei un uomo fortunato.
Niente bestie da nutrire, niente tempi di mungitura o di aratura,
niente calli sulle mani o preoccupazioni per le bizze del tempo.

POETA

Melibeo mi avrebbe soprannominato “Signor Dolcezza”.

MYLES

Il nostro vecchio parlare che Melibeo ha imparato
ha belle canzoni. Perché non metterci in una parola,
parole che tutti possiamo capire, e cantarla qui ora?

POETA

Ho questa canzone, per voi e per la valle:

Estate recente, canta il cucùlo,
Salute, estate dice il suo canto.
In molli cuscini palustri respira
L'erica e al vento s'inchina il cotone.

Il cuore del cervo ribatte. Trasale.
La marea si stende, poi corre, si posa.
Stagione d'oceano assonato.
Ciuffi di giallo ginestre fiorite.

Come ali di corvo lucenti palude e le rive.
Il cucùlo non cessa il suo canto: *Salute..*
Guizza e si tuffa il pesce screziato;
E il forte guerriero è già in piedi che corre.

Una piccola lesta gioviale compagna
Tocca la nota più alta che c'è;
l'allodola strilla brillii di notizie.
Estate di luce gloria dei giorni.

L'ecloga è senz'altro un *lusus* letterario, ma non un puro *divertissement*. La traduzione della nona ecloga di Virgilio ne costituisce il termine dialettico non solo per la (parziale) opposizione tematico-tonale, ma anche perché, prima anta del dittico,

avverte di una condizione di disarmonia sociale all'interno della quale soltanto si colloca lo stesso *locus amoenus* del fortunato redivivo Titiro-Poet.

Il modello è soprattutto l'ecloga prima delle Bucoliche. Lì Titiro, grazie alla munificenza di un *iuvensis* dai tratti divini, ha mantenuto il possesso della terra e del gregge e può ancora, colmo di gratitudine, dedicarsi agli *otia* “patulae recubans sub tegmine fagi”- l'inizio è nell'orecchio di tutti - e modulando su un esile flauto una canzone silvestre. Melibeo, al contrario, è costretto a cedere i propri campi ad un “impius miles” e a emigrare lontano. Qui, il dialogo è tra il Poet e Myles, un contadino di Glanmore: Come Titiro il poeta è baciato dalla sorte⁵⁵: bontà di Augusta (*sehal* di Ann Saddlemeyer) ora possiede a Glanmore (nel County Wicklow, Repubblica d'Irlanda) una casa con tanto di alloro all'ingresso, un terreno e tempo libero da dedicare alla scrittura. Come già per il Melibeo virgiliano più duro è il destino del piccolo coltivatore rotto alla fatica ed estromesso dal mercato dei grandi numeri. Il riferimento di costui alle “Land Commissions making tenants owners” pare proprio la constatazione rassegnata dell'ineluttabile riproporsi di un'antica ingiustizia in tempi e luoghi nuovi. La pace, gli investimenti imprenditoriali (a quanto pare “stranieri”, anche se “straniero” per il contadino legato a un contesto paesano e regionale, è in fondo lo stesso poeta che arriva da nord, pur ben accolto per rispetto alla sua alta protettrice) il conseguente afflusso di ricchezze nell'EIRE pacificato non ha provocato la fine delle sperequazioni sociali. L'ecloga non si esaurisce affatto in una contrapposizione tra tempi moderni e “laudata tempora acta” (“Talk about changed lives! Those were the days –”). L'esplicito riferimento a Melibeo, un Melibeo-vagabondo incarnante, si direbbe, l'anima gaelica sopravvivente nell'Irlandese d'oggi, ma anche nome-cifra, *sehal* dell'autore di teatro John Millington Synge, un tempo proprietario del *cottage* di Glanmore e infaticabile “tramp”, girovago, per le vie di Germania, Francia, Italia e finalmente, dopo l'incontro con Yeats, d'Irlanda, smanioso di conoscerne la gente i costumi la letteratura⁵⁶, include da un lato il ricordo che “la gente di Melibeo” fu infine “messa al muro”, dall'altro la possibilità, auspice la parola poetica, di ridar voce ai ritmi e all'*animus* di quell’“old language”, o “guttural muse” (cfr. *Traditions*, in *Wintering out*), che “è stato conquistato molto tempo fa dalla tradizione alliterativa della letteratura inglese, una assimilazione linguistica analoga alle più ampie assimilazioni culturali imposte dalla mano del conquistatore”⁵⁷.

La canzone che il Poet dedica alla valle e ai suoi abitanti è un inno festante a un paesaggio irlandese pressoché senza tempo. Le cadenze pentametriche ed esametriche della prima parte dell'ecloga lasciano il posto a un tetrametro (o *octosyllable*) dal fitto impasto fonico, in stretto intreccio di ritmi trocaici e giambici⁵⁸: l'opposizione metrica

55 Cfr. per il tema *The Sounds of Rain* in *Seeing Things*: “E le grondaie frangia d'acqua e sferza/ costante nello scroscio estivo: *Immerso/ nella fortuna, sei*, le sento dire,/ *nella fortuna immerso, immerso, immerso*” (traduzione di Gilberto Sacerdoti).

56 La clausola “out in the rain falling” è un frammento dall'inizio del primo atto de *In the Shadow of the Glen*, in cui Nora accoglie in casa un vagabondo che ha bussato alla sua porta: “Good evening, kindly stranger, it's a wild night, God help you, to be *out in the rain falling*”. Si confronti il Melibeo ritratto da Heaney con lo spirito e le parole del giramondo di *Prelude*, dello stesso Synge: Till south I went and west and south again, / through Wicklow from the morning till the night, / And far from cities, and the sights of men, / Lived with the sunshine and the moon's delight. / I knew the stars, the flowers, and the birds, / The gray and wintry sides of many glens, / And did but half remember human words, / In converse with the mountain, moors and fens.

57 Sidney Burris, *The Poetry of Resistance*, Ohio Univ. Press, Athens, 1990, p. 85, traduzione mia

58 Per rendere l'allegria ritmica delle quartine ho optato nella traduzione per lo sviluppo per lo più in quattro tempi del piede trisillabico con ictus centrale di ascendenza palazzeschiana e a ritmicità pascoliane

non è solo un fatto formale ma la manifestazione di una rivincita a una conquista simile a quella operata dalla lingua e cultura anglosassone ai danni della gaelica e a quella degli imperi finanziari sull'azienda agricola a conduzione familiare. Nella sua *History of English Prosody* George Saintsbury scriveva⁵⁹:

The decasyllabe, although, as we have seen, an early if not frequent or regular product of the imposition of foot-scansion on English language, was [...] a very late comer to any considerable extent. [...] The octosyllable, on the other hand, was of the most ancient house of distinctively English – that is Middle English – poetry. It had shown itself, struggling, but holding its own, at the very birth thereof [...].

E l’ottosillabo’ è proprio uno dei versi più usati da Clare, un poeta particolarmente apprezzato da Heaney per la capacità di conciliare convenzione letteraria (d’impronta pastorale) e attenzione ai vivi problemi della comunità sociale del suo tempo, di cui Heaney stesso ebbe a scrivere, confrontando la sua poesia con quella di Duck e Crabbe

It was the unique achievement of John Clare to make vocal the regional and particular⁶⁰, to achieve a buoyant and authentic lyric utterance at the meeting-point between social realism and conventional romanticism.⁶¹

Il peana alla valle d’Irlanda, intessuto della “clicking tongue”⁶² del padre, celebra il ritorno possibile di “ciò che giace al fondo” (della memoria e della storia ai confini col mito) e l’ecloga nel suo complesso è un esempio di un incontro felice di “social realism” e “conventional romanticism”, al quale ultimo, peraltro, si badi, è demandato – perfettamente fuso nei tratti convenzionali – il più forte segnale di identità, visivo e acustico, dell’*Irish Landscape* e per così dire, ricordando Hopkins, dell’*Irish Inscape*.

Del resto l’attenzione e l’amore di Heaney per l’aspetto melico della poesia (una melica anche attraversata da movimenti sincopati e tonalità “gutturali”) è testimoniata da buona parte dei suoi versi. E c’è qualcosa di virgiliano in questo amore, in questa fede che “la melodia sciolga l’ansia” e che “un nuovo ritmo, dopo tutto, sia una nuova vita data al mondo, una resurrezione non solo dell’orecchio ma delle sorgenti dell’essere”⁶³.

All’Irlanda del Nord, alla contea di Derry, terra natale di Heaney, è dedicata l’altra ecloga virgiliana, la quinta poesia della raccolta. Terra incantata e martoriata, punteggiata di luccichii d’infanzia e del sangue della violenza settaria, incristalliti nel “continuous present” del torrente Bann, come ricordava la poesia d’apertura *At Toomebrige* (quasi un’anamnesi e un condensato dei temi poetici di Heaney), in essa il poeta proietta il suo sogno di rigenerazione dell’umanità, di un futuro che si confonde con l’età dell’oro dell’infanzia.

Un’eclissi di sole, l’alba imminente del nuovo millennio, l’annuncio di una nascita

soprattutto dei *Canti di Castelvecchio*.

59 Sidney Burris, *The Poetry of Resistance*, Ohio Univ. Press, Athens, 1990, p. 33.

60 Cfr. sotto “Doni di pioggia”.

61 S. Heaney, *In the Country of Convention: English Pastoral Verse*, in: *Idem, Preoccupations*, NY, Farrar, Straus and Giroux, 1980, pp. 179-180.

62 Cfr. *Follower* in *Death of a Naturalist*.

63 S. Heaney, *The Government of the Tongue: The 1986 T.S. Eliot Memorial Lectures and Other Critical Writings*, Faber and Faber, London, 1988, p. 121.

saranno stati gli stimoli esterni. La quarta ecloga delle Bucoliche, naturalmente, il cui primo verso è citato in *esergo*, il più immediato e autorevole modello.

L'ecloga di Bann Valley

Sicelides Musae, paulo malora canamus. Virgilio, Ecloga IV

POETA

Muse che amate la valle del Bann
dateci un canto un poco più alto,
qualcosa che s'alzi come il sipario
in parole come *E avvenne* o *In principio*,
fate che possa piacere a Virgilio
il mio maestro alla scuola rurale
e alla bimba che ci è data. E si cantino,
lo vogliono i cieli, tempi migliori
per lei e per la sua generazione.

VIRGILIO

Ecco le mie parole, tu trova loro un posto:
carmen, ordo, nascitur, saeculum, gens.
La loro essenza nella tua lingua e provincia
dovrebbe essere chiara anche a questo stadio.
Poesia, ordine, i tempi, la nazione, ingiustizia
e rinnovamento, quindi una nascita
e una piena che spazzi via il vecchio marciume.

Quel che vi marchia ve lo portate dentro,
l'impronta della terra, la voglia della nascita, muffa
come la muffa insanguinata sul fondo della fossa
di Romolo. Ma quando le acque romperanno
il torrente Bann strariperà, i vecchi segni invano
distingueranno la sponda ad est da quella ad ovest.
La valle sarà lavata come la nuova bimba.

POETA

Pacatum orbem: le tue parole sono anche troppo.
Prendi “orbita” o sfera, da sola. Che cosa sulla terra
vi poteva corrispondere? Poi, il mese scorso,
l'eclisse meridiana, s'è zittito il vento. Un gelo millenario,
nero e senza suoni, l'annuncio. Una calma primigenia,
un'ultimità, una sbocciata consapevolezza come
un nome inalbato di conoscenza: ho visto la sfera.

VIRGILIO

Non ci saranno eclissi per questa bimba. Non saprà

che l'ombra del mantice della carrozzina
sopra il tenero capo di vestale, avviluppate
tra i raggi le alte camomille di campo.
Riposerà nelle sere d'estate ascoltando
il trambusto dai locali sonanti della mungitura.
Fate che mai senta vicini scoppi d'armi o esplosioni.

POETA

Perché mi sovengono le mattine di San Patrizio
quando mia madre mi mandava alla ferrovia
per trifoglio, il piccolo, quasi intoccabile, trifoglio
con le sue radici rampicanti, che s'attorciano, si legano,
resistenti e sottili, ovunque intorno, sui sassi fra le traversine.
Scaglie di rugiada scrollate dalle foglie.
Aspersione di dotti lacrimali.

Bimba annunciata e attesa, non ci vorrà molto
che tu scenda tra noi. Tua madre mostra i segni,
mentre passeggià al tramonto tra balle di fieno.
Il pianeta terra come un dentaruolo sospeso
pende alla catenella del mondo. La carrozzina
ti aspetta in un angolo. Le mucche son fatte uscire.
Stanno allagando l'impiantito della stalla.

Contaminando Heaney con Virgilio ho reso “dateci un canto un poco più alto” (“paulo maiora canamus”) ma nel verso inglese leggiamo “give us a song worth singing”, “un canto degno d’essere cantato”. Non si tratta più di cantare “selve degne di un console” e il bambino da cui dipende il rinnovamento del mondo non è “magnum Iovis incrementum” (grande rampollo di Giove) con un eroe per padre. “The child that’s due” (che corrisponde al latino “nascenti puer”) è una bimba nascitura, figlia di agricoltori dell’Ulster⁶⁴, innocente e inerme come tutti i bambini: non le spetta impresa alcuna, dipenderà dal volere dei cieli che la sua generazione sia migliore di quella dei padri. L’ecloga amebea è un canto tra le due voci di Virgilio e il Poeta in arduo ma mai precario equilibrio tra solennità tonale e *sermo humiliis*. Lo stesso Virgilio è introdotto al verso quattro non come vate e poeta laureato bensì nel ruolo di “hedge-schoolmaster”⁶⁵ facendoci riaffiorare per un attimo alla memoria “la scuola povera e nuova tra candore di fogli, / del Montello” nella IX ecloga zanzottiana. Del resto il motivo del valore pedagogico del verbo poetico è centrale anche in questo testo, anche se la suggestione dell’attesa millenaristica rischia di farlo passare inosservato. Il maestro Virgilio affida al *Poet* le parole essenziali (cogliendole tutte dai primi nove versi della propria ecloga quarta) col compito di “trovar loro un posto”. Così come nell’*Ecloga di Glanmore* il *Poet* era chiamato a mettere parole in antiche

64 Nella realtà è una nipote del poeta, ma l’identificazione nuoce al senso poetico, come è del resto per l’ecloga di Virgilio. Solo che qui l’indeterminazione dell’infante più che stimolare nei lettori supposizioni e proposte di illustri bebè gli attribuisce un valore di tipicità, come a dire: uno, uno qualsiasi che potrebbe essere chiunque.

65 Le “hedge-schools” erano scuole sociali cattoliche all’aperto sorte nell’Ottocento quando ai Cattolici non era riconosciuto il diritto all’istruzione. Peraltro Virgilio poeta delle Bucoliche può ben essere considerato “maestro di una scuola all’aperto”. Heaney ha frequentato la scuola elementare di Anahorish. Sull’itinerario formativo di Heaney si veda la poesia *Alfabets in The Haw Lantern*.

melodie “parole che tutti noi / possiamo capire” così ora, con un’operazione speculare, deve intrecciare in un canto le parole ricevute. Ma in realtà deve pure, ancora una volta, coltore il “gist”, il succo, l’essenza, renderle chiare alla sua epoca e alla sua gente, farle, ancora una volta, ‘parlare’.

L’affinità tra le guerre civili nell’agonia della repubblica romana, lo “scelus fraternae necis” (Orazio, Epodo VII, cui forse allude il successivo riferimento alla fossa di Romolo) e le faide tra cattolici e protestanti nell’Ulster è fin troppo evidente: e il sangue versato (“the old miasma”⁶⁶) qualifica senza attenuanti quella trascorsa e viva come una “ferrea gens”⁶⁷. Il rinnovamento – profetizza Virgilio – viene dall’acqua, passa attraverso un piccolo diluvio, di contesto regionale: “when the waters breaks (con allusione forse anche alla ‘rottura delle acque’ della partoriente) / Bann’s stream will overflow [...] / The valley will be washed like the new baby”⁶⁸.

Un altro sintagma virgiliano è ripreso alla lettera e volto in senso antifrastico nell’ecloga moderna. Anzi, è scavato⁶⁹ nel fondo del suo senso etimologico, come per attingervi una verità più segreta e genuina⁷⁰. “Pacatum orbem” non indica ora il mondo pacato dalle virtù dell’enigmatico padre del *puer*; “orbis”, “orb” non trovano affatto rispondenze nel mondo degli uomini, ma nell’armonia delle sfere e nella musica inudibile, coincidente, nel prodigo dell’eclissi, con un silenzio gravido di senso, “semantico”, verrebbe detto con Zanzotto, e “ricchissimo”, “immacolato tacere” (ma qui, finalmente, non sfuggente, afferrabile per quanto inarticolato) come quello che lo stesso Zanzotto ritrova nei volti del paesaggio⁷¹. I versi sono bellissimi

And then, last month, at noon-eclipse, wind dropped.
A millennial chill, birdless and dark, prepared.
A firstness steadied, a lastness, a born awarness
As a name dawned into knowledge: I saw the orb.

Poi, il mese scorso,
l’eclisse meridiana, s’è zittito il vento. Un gelo millenario,
nero e senza suoni, l’ha preparata. Una calma primigenia,
un’ultimità, una sbocciata consapevolezza come

66 Cfr. “Stone from Delphi” (“Station Island”), v. 4: “that I may escape the miasma of spilled blood”.

67 La coppia “wrong and renewal” allude probabilmente, in modo più velato rispetto a “nation”, al latino “gens” che nella quarta ecloga ricorre al v. 9 laddove si annuncia l’avvicendamento di *gens ferrea* (*wrong*) e *gens aurea* (*renewal*).

68 Si noti di passata che l’invocazione all’acqua quale forza distruttrice è un *topos* che dalle *Dirae* pseudovirgiliane approda ai moduli della *disperata* e nelle ecloghe ‘ibridate’ che il rinascimento nostrano diffonde in Europa. Nell’*Ecloga di Bann Valley* questo *topos* appare rovesciato.

69 In *Digging (Death of a naturalist)* la prima dichiarazione della ‘poetica dello scavo’: “Between my finger and my thumb / the squat pen rests. / I’ll dig with it.” L’anamnesi etimologica è un tratto che accomuna i due poeti. Ma solo in Heaney l’etimologia, percepita come affondo nel vero e nell’incorrotto, acquista una valenza di conquista positiva. In Zanzotto nonostante le implicazioni ottative e demistificanti, ha la meglio la sua energia centrifuga e, per dir così, decostruttiva.

70 Per Heaney la poesia non deve muovere *dalle* parole ma *verso* le parole. Verso una “destinazione nella conoscenza” (Cfr. *Dylan the durable?* In *The Redress of Poetry*, cit., p.141). Lo scavo etimologico e la liberazione dei sensi sommersi è da intendersi proprio in quest’ottica.

71 Sembra quasi, questa eclissi, il compimento dell’istante atteso da Zanzotto nella chiusa di *Riflesso (IX Ecloghe)*, e quel “name dawned into knowledge” la manifestazione piena del “nome/ mai saputo abbastanza” così scivoloso ancora sulle labbra del solighese: “O nome / mai saputo abbastanza mai perduto / abbastanza, tenebra / che s’innamora / alapa / che disintegra e aggrega, tu, nell’ora / che tutto sulla fatiscente / anima / tutto sulla bocca inetta / ricadrà e sarò prossimo all’eco: / allora almeno”.

un nome inalbato di conoscenza: ho visto la sfera.

Eppure lo stesso maestro Virgilio avvia un’ulteriore abbassamento di tema e di tono. Neppure le eclissi occorrerà scomodare per la bimba e la nuova generazione: il ristretto cerchio della domesticità contadina, la campagna, non sono favole da età dell’oro, ma intrise del color locale della contea di Derry (anche linguisticamente, in quel “fanked up” appartenente all’inglese regionale dell’Ulster e delle Highlands scozzesi⁷²), e il microcosmo bucolico esiste già sulla terra, solo a voler bandire il linguaggio delle armi.

Gli ideogrammi delle sinuose radici del trifoglio, nel ricordo d’infanzia alla fattoria Mossbawn, la visione della terra quale dentaruolo sospeso alla catenella del mondo, affermano l’avvenuta inversione dei valori, operata dallo sguardo della Poesia⁷³. In questa “glimpsed alternative” alle storture della società sta per Heaney “the redress of poetry”, l’ammenda della poesia e il suo valore pedagogico. E l’ecloga bucolica in particolare, nella sua magari implicita contrapposizione dei valori della campagna e dello stato non di natura ma di armonia con la natura alla prassi dell’“homo hominis lupus” mascherata di urbano vivere civile, è da più di duemila anni una sede fortemente predisposta a questa ammenda, ribadendo nelle sue più alte emergenze, da Virgilio a Sannazaro a Milton a Zanzotto a Heaney, la propria qualità di poesia, nel senso più alto, politica. E un senso della comunità vivo e schietto come quello che si avverte nelle ecloghe dei nostri due poeti – sia pure, nell’italiano, consumato nella tensione ad un recupero impossibile – non è facile a trovarsi nel solipsismo dilagante nella poesia occidentale novecentesca.

◊ Troppo facile sarebbe concludere questo intervento con una citazione da Heaney: “The end of art is peace”. Ne vorremmo invece scegliere un’altra, a stimolo di un’ulteriore riflessione e di un breve finale confronto tra i due poeti:

On an old recording Patrick Kavanagh states
that there’s health and worth in any talk about
the properties of land.[...]
An inner restitution, a purchase come by

72 E pascolianamente Heaney dà sempre il nome esatto e localmente connotato alla flora (e non solo), così qui “dog daisy” è una “falsa camomilla”, un fiore simile alla camomilla comune, comunissimo in Irlanda. Va notato che al capo della bimba è attribuita una qualità altrove assegnata proprio alla “dog daisy” (cfr. ad es. in *Seeing Things* la poesia XIV della serie *settings*: “Dog daisies stood like vestals...”, “Le margherite erano ritte come vestali...” Al polo opposto, ‘da vestale’ può essere lo sguardo di una vecchia: “And so when pain / had haircracked her old constant vestal stare”, “Così quando il dolore / aveva incrinato il suo vecchio e fedele sguardo da vestale” (*Sweetpea*, in *Station Island*).

73 La ‘palingenesi domestica’ prevista nell’ecloga richiama alla memoria e risponde, almeno, alla poesia *Sibyl* (Sibilla) in *Field Work*, più ‘politica’ e rassegnata. La offro nella traduzione di R. Sanesi: La mia lingua si mosse, un cardine che ruota / libero finalmente. Le dissi, “Cosa sarà di noi?”, / e come acqua dimenticata in un pozzo si agita / a un’esplosione al mattino, o una screpolatura // corre filando al culmine del tetto, / lei cominciò a parlare. “Ritengo che la nostra / forma sia destinata al mutamento. Cani assediati. Cose / formicolanti. Ritorni allo stato dei sauri. // Salvo il perdono non trovi nervo e voce, / e l’albero chiomato e sanguinante / inverdisca di nuovo aprendo gemme simili / al pugno di un bambino e il magma infetto / covi splendide ninfe... La mia gente pensa soldi / e discute del tempo che fa. Il suo futuro è cullato / dalle trivelle, sui fusti di petrolio. / Il silenzio si è addensato nell’eco-sonde dei pescherecci. // Il terreno sul quale avevamo appoggiato l’orecchio / è stato depredato o si è indurito, nelle sue viscere / si è stabilito un augure sacrilego. / La nostra isola è piena di suoni desolati.”

by pacing it in words that make you feel
you've found your feet in what "surefooted" means
and in the ground of your own understanding – (da "The Loose Box", E. L.)

L'“inner restitution”, il poggiare sicuri sul terreno della propria comprensione è il sentimento del “nativo e genetico essere-a-casa dell'uomo nel mondo”⁷⁴. Heaney si riappropria per tempo di questo sentimento (si ricordi la “virata” poetica testimoniata da *Death of a Naturalist*) e continuerà ad affabularlo oltre le laceranti smentite della condotta umana in tutta la sua opera. Zanzotto patisce l'impossibilità di quell’“inner restitution” nell’inarrestabile smantellamento e negli sfregi sacrileghi inflitti al volto del paesaggio e quindi, per il nodo che li costringe, alla psiche dell'uomo.

La vicinanza e la distanza tra i due ce la dà nel modo più chiaro il confronto tra la prima lassa della *Ecloga IX* e la quarta parte di *Gifts of Rain (Doni di Pioggia, in Wintering out)*, le due poesie sono state scritte a meno di un decennio l'una dall'altra): un'immagine affine di acqua (il Piave, il Moyola) che scorre tra le foschie..

A)

*b - Per spazi, per gradini
come spazi cadenti
verso i miei piedi dal diffuso
sonno delle foschie, come di sogni
popolato (ed è sale di libere
uve, industrie animali,
programmata efficienza, vittorie),
fiume sempre in dialogato transito
fiume tra poco amazonico,
ora qui ai seni del Montello
verso me vieni leggiero convinto,
né ti rapisce l'orizzonte,
ma a gioire d'autunnali tregue
tra gialle effusioni di foglie
tra dorsi disposti all'oblio
sfumi con le ore, torni con le ore,
amico indifferente
ristoro e distrazione
nell'inizio decisa.*

B)

L'acqua bruna e gutturale
pronuncia se stessa: Moyola
è di se stesso spartito e suonatori,

dando fondamento al locale
nell'atto di espressione
musica di canne, un vecchio cantore

che alita le sue foschie
tra vocali e storia.

⁷⁴ S. Heaney, *The Fully Exposed Poem*, in *The Government of the Tongue*, Faber and Faber, London, 1988, p. 49.

Un fiume gonfio,
un richiamo d'amore sonoro
si leva per compiacere me, Dives,
accaparratore di terreno comune.⁷⁵

Stessa sacrale devozione al fiume che dal “diffuso / sonno delle foschie” dialoga nel suo transito o al torrente che “alita le sue foschie / tra vocali e storia” (e proprio con le *IX ecloghe* comincia a delinearsi in Zanzotto il tema della storia - si pensi alla lirica “Sul Piave” - come “orma impressa nello stesso paesaggio”⁷⁶), ma sentiamo in Heaney una felicità preclusa all’italiano per cui il fiume resta un “amico indifferente / ristoro e distrazione” / nell’inizio decisa”: i termini delle coppie divaricate non si neutralizzano a vicenda, ma i secondi rivelano una frattura tra uomo (psiche) e paesaggio che impedisce di cogliere appieno quel “fondamento al locale” - e all’io che di quel locale pure è parte – il cui riconoscimento soltanto è viatico di appagamento per la mente e il cuore del soggetto (che autoironicamente Heaney chiama *Dives*⁷⁸ e “accaparratore di terreno comune”, non certo “pronomo che da sempre a farsi nome attende”), in “un richiamo d’amore sonoro”, in un sentimento appagante, l’“inner restitution” appunto, la percezione che i piedi del nostro animo poggiano sul solido terreno della conoscenza.

Ma per entrambi l’armonia e la pace si misurano nel rapporto dell’uomo con la terra che ai suoi amorevoli paladini conferisce il dono della saggezza. Come E.G. di *Last Look*, (*Station Island*) o come il Nino zanzottiano (lontano parente dello Zi’ Meo di Castelvecchio, ha opportunamente notato Bandini) che ancora nell’ultima raccolta⁷⁹ interviene *post mortem* ad ammonire gli umani nella lingua della Matria e degli affetti:

“State acortí, no stè pi sgionfar al balón
co tuti sti ferí, ’ste rede, ’ste vi cussí fissee romai,
se no col primo sión
de piova de ’sti tenp
che mi par fortuna no vedarò mai
a bas vien-dó tut a rodolón!
Sul me lógo no posse lagnarme,
ma a tuti quanti ve zhighe “Stè acortil”.

Ma fursi mi qua parle, da mort, a morti.”

Entrambi si trovano irretiti e sconvolti da dualismi che li lacerano dall’interno e dall’esterno: contrada e moderna urbanizzazione, dialetto e italiano, *animus* cattolico irlandese e *animus* angloprotestante, gaelico e inglese, per non dire altro, con un più

75 Traduzione di Francesca Romana Paci.

76 Fernando Bandini, cit., p. LXVII.

77 Ancora nella recente *Ligonas II (Sovrimpressioni)* del paesaggio si dice: “tu dai, distribuisci con dolcezza / e con lene distrazione il bene / dell’identità”. Nella stessa ritornano i “silensi indifferenti”. C’è come una conquistata consapevolezza in questa poesia (“tu non mi hai mai tradito”) ma la chiusa è ancora affidata all’ottativo: “io ti individui per sempre e in te mi assuma”.

78 Cfr. Luca, 16, 19-3. In Zanzotto il “fondamento” (anche in senso lacaniano) rimane avvolto in quel “sonno delle foschie” con richiamo quindi al polo dell’inarticolato, dell’indifferenziato primigenio, o, in termini lacaniani, del *ça parle* e dell’Altro. Si notino anche, nell’ecloga, i segni dell’antropomorfizzazione spinta dell’area solighese: “uve, industrie animali, / programmata efficienza, vittorie”.

79 Andrea Zanzotto, *Sovrimpressioni*, Mondadori, Milano, 2001.

amaro senso di sconfitta nell’italiano, una equilibristica capacità mediatoria nell’irlandese.

Ideale punto di partenza verso il magma linguistico e l’ineffabilità concettuale (ma pur sempre all’interno di una supervisione intellettuale che impedisce la deriva incontrollata del significante) per l’uno e con funzione protettiva nei confronti dell’io; per l’altro punto d’approdo nella concretezza del “talk about / The properties”, le ecloghe di Zanzotto e quelle di Heaney incorniciano gli ultimi quarant’anni di poesia. Forse testimoniano il passaggio dalle poetiche del linguaggio alle poetiche delle cose⁸⁰ e a una riconquistata comunicatività del poeta nella comunità, nella contrada umana. Ma qui davvero rischiamo di dover scomodare qualche sibilla, fada o niamh.

roberto nassi

80 Considerando in tal caso quella di Zanzotto come una poetica del linguaggio *suo malgrado* e quella di Heaney come una poetica già delle cose dalle forti implicazioni linguistiche.