

**LA POMPA DELL'ACQUA COME *OMPHALOS*:
LA POETICA DELLO SCAVO DI SEAMUS HEANEY**

TERESA TRAVAGLIA

ABSTRACT

Seamus Heaney maintained that poetry is a gift that enables the poet to interact with his inner self, the world surrounding and the past in unexpected and profound ways. It comes as no surprise therefore that *digging*, a familiar activity, and the water pump, a familiar object, are ideal metaphors to channel his artistic process in that they connect what is below and what is above the earth. The pump, in particular, acts as the farm's - and Heaney's - *omphalos*: a focal point, a reliable reference, a source of revelation. Encased in images and narratives drawn from Greek and Latin classics, Heaney's pump is a symbol of poetry and the poet, and an emblem of Irish culture too.

1. INTRODUZIONE

Seamus Heaney, nato nell'Ulster nel 1939 e morto a Dublino nel 2013, è stato un poeta, traduttore, critico e accademico nordirlandese, autore di dodici raccolte poetiche, di svariate traduzioni di testi antichi e moderni e di numerosi saggi critici. Nella sua poesia esperienze e sensazioni personali si intrecciano con suggestioni, immagini e suoni della tradizione letteraria, greca e latina in particolare. Tra i numerosi autori con cui Heaney dialoga, Virgilio ricopre un ruolo di primo pia-

no¹.

Nei suoi saggi e nelle sue poesie, Heaney dedica molto spazio alla riflessione sulla natura della poesia e sul ruolo sociale del poeta, specialmente in momenti di grande tensione politica, quali sono stati gli anni dei *Troubles* irlandesi. Nel saggio *Feeling into Words* (1980), ad esempio, Heaney enuncia con grande lucidità cosa sia per lui la poesia²: essa conferisce una capacità divinatoria perché permette di “stabilire un contatto con ciò che giace nascosto”; è “rivelazione dell’io a se stesso” e “restituzione della cultura a se stessa”, poiché permette una libera e autentica espressione, anche laddove essa non è consentita, per motivi psicologici o politici. Ancora, la poesia è “elemento di continuità” perché consente agli eventi e alle persone del passato di continuare a vivere. Infine la poesia è scavo.

Ognuna di queste immagini evidenzia *una* delle proprietà che Heaney attribuisce alla poesia. La definizione che tuttavia le racchiude tutte è l’ultima che il poeta presenta, ovvero quella che assimila la poesia ad uno scavo. Questa idea ha caratterizzato la sua poetica fin dall’inizio. In *Digging*, il testo che apre la sua prima raccolta di versi, Heaney narra come, osservando il padre lavorare nel campo, egli riveda nella sua memoria anche il nonno, impegnato nella medesima occupazione, e si renda conto di non poter ereditare il loro lavoro, ma di essere chiamato a continuarlo in altro modo, con la penna³. Avendo compreso che anche con essa si può scavare nella terra, nel passato e nell’uomo, gli diviene più semplice accettare la differenza tra se stesso e la sua famiglia. In *Digging* vengono dunque tra loro accostate la

¹ Per un approfondimento sul rapporto tra Heaney e Virgilio si vedano Heaney-Hass (2000), Heaney-Homem (2001); Heaney-O’Driscoll (2008) Heaney (2003; 2007; 2011; 2013; 2016b); Andreotti (2009), Bernardi Perini (2012; 2013), Burrell (1990), Fo (2015), Fraccacreta (2015), Nassi (2003), O’Donoghue (2009a; 2009b), Parker (2013), Putnam (2010; 2012); Thomas (2001).

² Heaney (1980b; trad. it. 2004: 42).

³ La poesia *Digging* infatti si conclude con le parole: “But I’ve no spade to follow men like them. // Between my finger and my thumb / the squat pen rests. / I’ll dig with it” (Heaney 2016a: 8).

vanga e la penna, “correlativi oggettivi dei due mondi del poeta – quello agricolo... e quello culturale”⁴: la loro relazione risponde tuttavia non a un bisogno di erudizione ma a una concreta necessità del poeta, il quale, persa la capacità infantile di vivere la natura come una “esperienza panica”⁵, riconosce il suo bisogno intimo di ‘fare poesia’⁶.

Fin da bambino, il poeta era molto attratto da ciò che si trova *sotto* il terreno, dai tesori che vi sono conservati, dalla consistenza della torbiera irlandese e dall’acqua che ne sgorga una volta raggiunta una certa profondità⁷. Lo scavo dunque non è solo una metafora poetica, ma è il modo di Heaney di rapportarsi alla realtà e diviene “quite a natural image for what poetic activity is, because you are in negotiation with the unconscious, with the dream part of yourself, with the under life of the mind”⁸.

2. “AN ORIGINAL DESCENT INTO EARTH”

Se ciò che si trova nascosto, fisicamente sotto il terreno e metaforicamente nell’intimità dell’essere umano, è il centro dell’interesse di Heaney e oggetto della sua ricerca, tutto ciò che gli consente di raggiungere tale tesoro e di *entrare in comunicazione* con esso, esercita sul poeta un grande fascino. Una “originaria discesa nella terra” è rappresentata dalla pompa posta al centro del suo cortile di Mossbawn: infantile “centro di un altro mondo”, nel corso degli anni diviene “asse portante dell’immaginazione poetica” e figura dell’*omphalos* di Delfi, sede della Pizia di Apollo e ancestrale centro del mondo⁹.

⁴ Heaney (2016a: 960).

⁵ *Ivi*: 961.

⁶ I due momenti, la perdita del rapporto intimo con la natura e la consapevolezza dell’esigenza di comporre poesia, sono oggetto di due testi della prima raccolta: *Death of a Naturalist*, che fornisce il titolo alla silloge, e *Personal Helicon*.

⁷ Heaney (1980b; trad. it. 2004: 10).

⁸ Heaney (1996).

⁹ Heaney (1980b; trad. it. 2004: 6).

La pompa diviene correlativo oggettivo del poeta poiché è in grado di mettere in comunicazione la superficie e il sottosuolo. Allo stesso modo infatti il poeta è in grado di far comunicare diversi poli della realtà, il mondo infero con quello supero, il passato con il presente e la ‘conoscenza pratica’ con la ‘conoscenza poetica’ – secondo Heaney i due ordini di conoscenza che caratterizzano l’essere umano¹⁰. Questa prerogativa avvicina inoltre il poeta al raddomante¹¹, la cui arte è modello di quella che Heaney definisce ‘tecnica pura’, ovvero l’attitudine a “stabilire un contatto con ciò che giace nascosto” e a “rendere palpabile ciò che era percepito o evocato”¹².

Tra i due momenti, “stabilire un contatto” e “rendere palpabile”, il primo è, agli occhi di Heaney, il più importante poiché mette in luce la capacità del poeta “to allow the first alertness... to dilate and approach as a thought or a theme or a phrase”¹³. A sostegno di tale idea, nel saggio *Feeling into Words* Heaney, riprendendo e rielaborando un’immagine di Robert Frost, spiega la genesi di un testo poetico come un processo per cui un “grosso alla gola”, “a lump in the throat”, *trova* un pensiero, il quale a sua volta *trova* le parole per esprimersi¹⁴.

Il poeta, come la pompa dell’acqua, è dunque colui che sa attingere a quel tesoro nascosto per portarlo sotto la giurisdizione della lingua. La pompa-*omphalos*, strettamente legata alla figura e al ruolo del poeta, diviene dunque una presenza silenziosa ma costante nell’opera di Heaney, ora come oggetto epifanico rivelatore, ora come simbolo di

¹⁰ Heaney (1995b; trad. it. 2003: 376).

¹¹ Si vedano la poesia *The Diviner*, contenuta nella raccolta *Death of a Naturalist* (1966), e la lettura che il poeta ne propone nel saggio *Feeling into Words* (Heaney 1980b, trad. it. 2004: 42-43).

¹² Heaney (1980b; trad. it. 2004: 42).

¹³ Heaney (1980a: 48).

¹⁴ In *Feeling into Words* leggiamo: “Robert Frost put it this way: ‘a poem begins as a lump in the throat, a homesickness, a lovesickness. It finds the thought and the thought finds the words.’ As far as I am concerned, technique is more vitally and sensitively connected with that first activity where the ‘lump in the throat’ finds ‘the thought’ than with ‘the thought’ finding ‘the words’”. (Heaney 1980a: 48).

un passato mitico vissuto in armonia con la natura, ora infine come simbolo della cultura irlandese rurale perduta, come si potrà vedere nelle poesie *Rite of Spring*, *Toome* e *The Toome Road*, pubblicate nelle raccolte *A Door into the Dark* (1969), *Wintering Out* (1972) e *Field Work* (1979).

2.1. *Rite of Spring*

So winter closed its fist
 And got it stuck in the pump.
 The plunger froze up a lump

 In its throat, ice founding itself
 Upon iron. The handle
 Paralysed at an angle.

 Then the twisting of wheat straw
 into ropes, lapping them tight
 Round stem and snout, then a light

 That sent the pump up in a flame
 It cooled, we lifted her latch,
 Her entrance was wet, and she came¹⁵.

Al centro di questa poesia si trova la pompa dell'acqua bloccata a causa del ghiaccio invernale. In questi casi la prassi era quella di avvolgerla con corde di paglia e dare loro fuoco. Questo procedimento, ben noto al poeta, diviene, ai suoi occhi, metafora dell'atto sessuale e della poesia.

¹⁵ “Così l'inverno chiuse il pugno / e lo ficcò nella pompa. / Lo stantuffo si raggelò in un nodo // alla gola, ghiaccio concreto / sul ferro. La maniglia / paralizzata obliqua. // Poi torcere la paglia di grano / in corde, avvolgendole strette / attorno al fusto e al cannello, poi un lampo // che mandò in fiamme la pompa. / Si raffreddò, alzammo il chiavistello, / l'entrata era umida, e lei venne”. (Heaney 1969; trad. it. di R. Mussapi 1996: 34-35).

Rite of Spring è stata per lo più analizzata in relazione al più ampio tema del rapporto del poeta con le donne¹⁶. Questa lettura è autorizzata da alcune dichiarazioni di Heaney stesso, ma io credo che in *Rite of Spring* vada riconosciuto anche un importante significato di ordine metapoetico.

La scelta di porre al centro dell'attenzione la pompa e di descrivere il blocco di ghiaccio come un "lump // in its throat", con enjambement forte a cavallo di due strofe, invita a leggere questo testo alla luce delle riflessioni di Heaney sul processo creativo. Il 'rito' cui è sottoposta la pompa può essere diviso in tre fasi: il ghiaccio che blocca lo stantuffo, il lampo di luce che infiamma le corde e infine l'acqua che, liberata, fuoriesce. In due interviste, Heaney dichiara che per lui il testo poetico nasce "with an image, a memory or something seen that immediately has irradiance and an invitation"¹⁷; questi 'little bleepers', come egli li denomina¹⁸, accomunati da "some kind of blocked significance"¹⁹, possono suscitare un effetto immediato sul poeta o "rimanere con lui per anni" prima di divenire pensiero e parola. Questo "significato bloccato" sembra essere proprio il 'grosso alla gola' di cui parla Frost, simboleggiato in *Rite of Spring* dal ghiaccio che impedisce il funzionamento della pompa. Dopo che questi stimoli hanno sollecitato i suoi sensi, in maniera inaspettata "they relate to something previous", secondo un processo che Heaney indica con il termine joyceiano *epiphany*, e generano la poesia²⁰. La paglia è stata infiammata, il "grosso alla gola" ha trovato il pensiero.

Che *Rite of Spring* si possa leggere anche come metafora sessuale è confermato dallo stesso poeta, il quale cita questo testo rispondendo a una domanda sulla presenza di tali metafore nella sua poesia²¹. Ciò tuttavia non inficia, ma anzi supporta, la lettura di questa poesia sopra

¹⁶ Batten (2009: 179); Green (1983).

¹⁷ Heaney (1996).

¹⁸ Heaney-O'Driscoll (2003).

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Heaney (1996).

²¹ Heaney-O'Driscoll (2008: 312).

proposta: in *Feeling into Words*, richiamando alla memoria una filastrocca infantile sullo scavo di un campo di patate, Heaney afferma:

“non ero neppure consapevole del fatto che la poesia fosse la trascrizione di un'altra metafora dello scavare che [...] diventa una metafora sessuale, il simbolo di un'iniziazione, come mettere una mano in un cespuglio e spogliare un nido, una delle tante analogie naturali che rappresentano la scoperta e il contatto con ciò che è segreto”²².

Heaney associa lo scavo e l'atto sessuale perché entrambi implicano il contatto con qualcosa di nascosto, prezioso e intimo. E la poesia è *trascrizione* di questa scoperta.

In *Rite of Spring*, l'incontro tra il fuoco e il ghiaccio, metafora dell'incontro tra uomo e donna²³, consente la liberazione dello stantuffo. Il contatto tra i due elementi e la fuoriuscita dell'acqua vengono descritti come un amplesso perché l'*epiphany*, il groppo alla gola che trova il pensiero, è un momento di intensa comunione del poeta con la sua interiorità, un momento di “contatto con ciò che è segreto”, e, come tale, assimilabile all'atto sessuale.

2.2. *Toome*

My mouth holds round
the soft blasting ,
Toome, Toome,
as under the dislodged
slab of the tongue
I push into a souterrain
prospecting what new
in a hundred centuries'

²² Heaney (1980b; trad. it. 2004: 35).

²³ Green (1983: 6).

loam, flints, musket-balls,
 fragmented ware,
 torcs and fish-bones
 till I am sleeved in

alluvial mud that shelves
 suddenly under
 bogwater and tributaries,
 and elvers tail my hair²⁴.

In questa poesia, Heaney svolge un viaggio poetico nella storia irlandese: immaginando di calarsi nella sua terra, vi scopre i resti di un passato dimenticato e subisce egli stesso una trasformazione. Per comprendere appieno questa poesia bisogna tenere conto non solo della poetica dello scavo, ma anche del dialogo di Heaney con Virgilio e con la sua opera: *Toome* va letta infatti alla luce della definizione heaneyana della poesia come scavo – nonostante non vi compaia la pompa-*omphalos* – e soprattutto alla luce di alcuni passi virgiliani, in particolare dalle *Georgiche* e dalle *Bucoliche*.

L'evento centrale per la genesi di questo testo è l'opera di drenaggio del fiume Bann da cui sono emersi molti detriti antichi²⁵. In *Toome*, Heaney immagina di scendere attraverso un passaggio che Daniel Tobin identifica con "a narrow underground chamber of the kind... once used to preserve valuables from invaders"²⁶. Attraverso i tesori che vi trova riposti, il poeta percorre a ritroso la storia e la preistoria irlandesi, risalendo fino alla mitologia celtica e divenendo egli

²⁴ "La mia bocca fa presa intorno / alle morbide esplosioni, / *Toome, Toome,* / mentre sotto la smossa // lastra della lingua / mi spingo in un sottoterrano / esplorando novità possibili / in cento secoli // di argilla, selci, palle di moschetto, / cocci di ceramica, / monili e lisce di pesce, / finché sono inguainato // nel fango alluvionale che digrada / all'improvviso sotto / acqua di palude e affluenti, / e piccole anguille s'accodano ai miei capelli" (Heaney 1972; trad. it. di M. Sonzogni 2019: 48-49).

²⁵ Heaney-O'Driscoll (2008: 135).

²⁶ Tobin (1999: 75).

stesso “a primordial being like that those fascinated the pre-Christian Celts”²⁷.

In questa ricerca Heaney somiglia al contadino prefigurato in *georg.* 1, 493-497, il quale un giorno, scavando, troverà i resti lasciati dalle guerre civili dei tempi del poeta:

*Scilicet et tempus veniet, cum finibus illis
agricola incurvo terram molitus aratro
exesa inveniet scabra robigine pila
aut gravibus rastris galeas pulsabit inanis
grandiaque effossis mirabitur ossa sepulchris*²⁸.

Il contadino e Heaney si imbattono nella storia della loro terra: il primo nella storia della guerra che, ai tempi di Virgilio, ha devastato il mondo e sconvolto i ritmi cosmici, il secondo nella storia della sua Irlanda, la cui lingua e la cui cultura sono state rimosse con la forza, “dislodged”, da una potenza dominatrice straniera, quella inglese. Ciò che Heaney trova dunque non è il ricordo, in un presente pacificato, di un passato di guerra, bensì l’*autentica* cultura irlandese, sostituita da quella inglese.

Tuttavia, dal momento che l’Irlanda e i suoi abitanti sono stati privati della loro identità più profonda a causa di una dominazione straniera, in *Toome* Heaney non è solo controparte moderna del contadino delle *Georgiche*, ma anche di quei pastori, come Melibeo, che hanno dovuto cedere tutti i loro possedimenti a un *impius miles* (*ecl.* 1, 70-72).

Inoltre, nei primi versi di *Toome*, Heaney si sofferma su un altro tema a lui caro, quello della lingua irlandese, dal momento che anch’es-

²⁷ *ibid.*

²⁸ “E certo verrà il giorno che il contadino in quei territori / impegnato a lavorare il suolo con il ricurvo aratro / troverà giavellotti corrosi da scabra ruggine, / o colpirà con pesanti rastrelli elmi vuoti / e stupirà alle grandi ossa nei sepolcri scavati” (La Penna 1983: 181). I testi virgiliani sono citati da Geymonat (1973), su cui si basano le traduzioni delle *Bucoliche* di Traina (in Cucchiarelli 2012) e delle *Georgiche* di Canali (in La Penna 1983).

sa, nel processo di colonizzazione, è stata violentemente sostituita da quella inglese. La lingua, agli occhi di Heaney, è tanto “risorsa comune del linguaggio” quanto “personale dono di espressione del poeta” e in entrambe queste accezioni ha il “diritto di governare”²⁹. Il poeta attira dunque l’attenzione sulla realtà irlandese, in cui la lingua è privata di tale facoltà ed è a sua volta messa sotto governo. Ai suoi occhi invece, la lingua poetica, avendo una “autorità sua propria”³⁰ e un’efficacia comunicativa illimitata può, e deve, riconquistare, per se stessa e per il linguaggio comune, questo potere. In *Toome* dunque, con l’insistenza sul processo fonatorio del nome e con il rilievo grafico-espressivo del sintagma “dislodged // slab of the tongue”, Heaney oppone una pacifica ma ferma resistenza all’imposta cultura straniera³¹.

In questa poesia, lo stesso poeta si fa quindi mediatore tra due realtà: l’Irlanda del presente, inglese, e l’Irlanda del passato, che corre il rischio di essere dimenticata. Con il supporto della memoria virgiliana e pensando alla torbiera come “memoria del paesaggio”³², egli riporta alla luce questo tesoro nascosto restituendo una parte di quella Irlanda ‘rimossa’ agli irlandesi e, trasfigurato da questa esperienza di ‘scavo’, egli stesso diviene il custode dell’antico bene che non deve andare perduto.

2.3. *The Toome Road*

One morning early I met armoured cars
 In convoy, warbling along on powerful tyres,
 All camouflaged with broken alder branches,
 And headphoned soldiers standing up in turrets.
 How long were they approaching down my roads

²⁹ Heaney (1988; trad. it. 1998: 129).

³⁰ *ibid.*

³¹ Burris (1990: 45).

³² Heaney (1980b; trad. it. 2004: 51).

As if they owned them? The whole country was sleeping.
 I had rights-of-way, fields, cattle in my keeping,
 Tractors hitched to buckrakes in open sheds,
 Siloes, chill gates, wet slates, the greens and reds
 Of outhouse roofs. Whom should I run to tell
 Among all of those with their backdoors on the latch
 For the bringer of bad news, that small-hours visitant
 Who, by being expected, might be kept distant?
 Sowers of seed, erectors of headstones...
 O charioteers, above your dormant guns,
 It stands here still, stands vibrant as you pass,
 The invisible, untoppled *omphalos*³³.

In un'intervista, Heaney fornisce alcune informazioni preziose sulla genesi e sul significato di questo testo: smentendo quanti vogliono vedere in *The Toome Road* una presa di posizione politica, in particolare nei confronti delle ronde militari, spiega come la nascita di questo testo sia piuttosto il risultato di sollecitazioni più antiche.

[T]he main thing about the poem... is the way it was sanctioned by a dream I'd had long before the Troubles. I dreamt I was running across fields to tell about an invasion. In the dream, I'd seen these Asian soldiers in tanks, coming in convoy down along the Antrim Coast Road, and I was the only one there to raise the

³³ «Una mattina di buon'ora mi imbattei in un convoglio / di autoblindo, che gorgheggiavano su potenti pneumatici, / mimetizzate con rami spezzati dagli ontani, / e soldati con cuffie auricolari in piedi su torrette. / Da quanto tempo si stavano avvicinando lungo le mie strade / come se ne fossero i padroni? Tutta la campagna dormiva. / Io avevo diritti di precedenza, campi, bestiame sotto la mia custodia, / trattori agganciati a raccatta-fieno in capannoni aperti, / silos, cancelli gelati, ardesie bagnate, i verdi e i rossi / dei tetti dei fienili. Chi dovevo correre ad avvertire / tra coloro che tenevano la porta sul retro chiusa / a chi portava brutte notizie, a quel visitatore delle ore piccole / che, proprio perché atteso, può essere tenuto lontano? / Seminatori di semi, innalzatori di lapidi... / O aurighi, sopra i vostri cannoni dormienti, / è ancora qui, eretto e vibrante al vostro passaggio, / l'*omphalos*, invisibile e invitto» (Heaney 2016a: 194-195).

alarm. [...] I connected it with a famous old prophecy of Nostradamus's that the Russian would water their horses by the shores of Lough Neagh. That prophecy, incidentally, turned up years later as the title of a famous Troubles painting by Dermot Seymour³⁴.

La poesia ha origine in un sogno del poeta accostato in seguito alla profezia di Nostradamus e, di conseguenza, al dipinto di Dermot Seymour *The Russians Will Water Their Horses at the Shores of Lough Neagh*³⁵. Il riferimento a quest'opera non è tuttavia sufficiente a dimostrare che *The Toome Road* contenga un esplicito richiamo alla guerra civile in corso. Infatti l'identità dei soldati – ora asiatica ora russa ora, come vedremo, americana – indica che il poeta non è interessato a rappresentare una particolare invasione dell'Irlanda, bensì quelle che possono ancora avvenire e quelle già subite e testimoniate dai ritrovamenti ricordati in *Toome*. Se l'intento del poeta è quello di rappresentare un'invasione generica, la poesia ha un significato universale e dunque i *soggetti*, chi parla e i soldati, rappresentano due mondi – la campagna e la guerra – che si scontrano.

Trattando questo tema Heaney trova posto in una tradizione alle cui origini figurano le *Egloghe* e, almeno in parte, le *Georgiche* di Virgilio. Nella prima egloga, la contrapposizione tra la figura dell'*impius miles* e quella del pastore Melibeo (*ecl.* 1, 70-72) è la stessa che Heaney è interessato a raffigurare in *The Toome Road*, tra guerra e campagna³⁶. L'*impius miles* è connotato anche come *barbarus*, che vale tanto 'straniero' quanto 'rozzo', ad indicare la sua "totale estraneità al mondo pacifico della campagna"³⁷. Nonostante ciò, egli sarà per

³⁴ Heaney-O'Driscoll (2008: 212).

³⁵ Per un approfondimento si veda Heaney (1999).

³⁶ Il medesimo tema, con una significativa inversione nei ruoli dei protagonisti, viene affrontato dal poeta nella poesia *Anahorish 1944*, pubblicata nella raccolta *District and Circle* del 2006.

³⁷ Cucchiarelli (2012: 166).

legge il nuovo possessore delle terre di Melibeo; il suo arrivo dunque è, agli occhi del pastore, una “profanazione della dimensione rurale”³⁸.

Allo stesso modo, i soldati rappresentati da Heaney si avvicinano come se fossero i padroni delle strade (“down my roads / as if they owned them”) e danneggiano la natura per mimetizzare i loro mezzi (“All camouflaged with broken alder branches”). Essi tuttavia, a differenza del *miles*, non sono i possessori della terra su cui avanzano poiché essa appartiene al popolo di cui fa parte chi, nella poesia, prende la parola. Questi soldati sono dunque ugualmente *barbari* ma non sono vittoriosi, e la voce narrante si rivolge loro affermando orgogliosamente che “è ancora qui, eretto e vibrante al vostro passaggio, / l’*omphalos*, invisibile e invito”.

Gli aggettivi “invisible” e “untopped”, riferiti all’*omphalos*, sono centrali per la comprensione dello sviluppo, nella poesia di Heaney, del significato di questo oggetto simbolico così importante. Per comprendere l’uso di “untopped” si deve fare riferimento al saggio d’apertura di *Preoccupations*, *Mossbawn*, in cui Heaney, dopo aver accostato la pompa dell’acqua all’*omphalos* di Delfi, racconta come negli anni Quaranta, appena dopo essere stata installata, essa sia subito venuta in contatto con la guerra, ma ne sia uscita, se non vittoriosa, almeno non vinta poiché, nonostante i soldati e i carri armati passassero lì vicino, la vita del cortile procedeva indisturbata³⁹. Come in *The Toome Road*, la guerra non riesce dunque ad avere la meglio. La situazione descritta in *Preoccupations* è tuttavia quella di una guerra di passaggio, perché le truppe sono formate da soldati americani che fanno solamente base in Irlanda. Nella poesia invece le autoblindo portano soldati pronti ad un’invasione, cosicché la resistenza dell’*om-*

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Nel primo saggio di *Preoccupations* si legge infatti: “Siamo nella contea di Derry nei primi anni ‘40. I bombardieri americani rombano verso l’aerodromo di Toomebridge, le truppe americane manovrano nei campi lungo la strada, ma tutta quella grande impresa storica non disturba i ritmi del cortile. E lì sta la poma, un sottile idolo in ferro con l’elmetto e il muso sporgente” (Heaney 1980b; trad. it. 2004: 5).

phalos acquista un maggior valore rispetto a quella attribuitagli in *Preoccupations*.

Inoltre, il poeta si rivolge ai soldati chiamandoli “charioteers”, facendo riferimento ai versi conclusivi del primo libro delle *Georgiche*, nei quali l’infuriare della guerra viene paragonato ad un auriga che ha perso il controllo dei cavalli e del carro (*georg.* 1, 511-514):

*saevit toto Mars impius orbe,
ut, cum carceribus sese effundere, quadrigae
addunt in spatia et frustra retinacula tendens
fertur equis auriga neque audit currus habenas*⁴⁰.

Nella digressione finale del libro I (vv. 424-514), Virgilio aveva dichiarato l’utilità di prestare consapevole attenzione ai segni che la natura manda all’uomo per avvisarlo delle catastrofi imminenti. Ai vv. 498-505 Virgilio invoca gli dei affinché permettano ad Ottaviano di riportare la pace in un mondo sconvolto e si rivolge direttamente al *princeps* chiedendogli di non lasciarsi trasportare dalla follia della guerra. In *The Toome Road*, Heaney, che si trova in mezzo ai “seminatori di semi” – i contadini – e gli “innalzatori di lapidi” – i soldati – ed è il solo in grado di dare l’allarme, rivolge la sua invocazione direttamente agli aurighi militari per ricordare loro che, per quanta distruzione essi possano portare con sé, l’*omphalos* è ancora là, invito appunto. Alcuni critici infatti notano come, in questa poesia, l’ira del poeta si fa più matura e più sicura rispetto alle raccolte precedenti, in particolare quando si tratta di difendere i suoi “rights-of-way”⁴¹. Il testo nel suo complesso è invece rivolto a quanti, tra gli irlandesi, sono disposti ad ascoltare, a quanti non chiudono la porta “a chi portava brutte notizie” e che l’invasore non sorprende nel sonno, dunque a tut-

⁴⁰ “[I]mperversa per tutto il mondo l’empio Marte; / come quando dai recinti si slanciano le quadrighe, / e accelerano nei giri dello stadio, e invano tirando le briglie, / l’auriga è portato dai cavalli e i carri non sentono il freno” (La Penna 1983: 185).

⁴¹ Tobin (1999: 151); Collins (2003: 111-112).

ti quelli che, come il poeta, non si sono abituati né rassegnati alla violenta imposizione di una cultura straniera.

L'aggettivo "invisible" è tuttavia ancora più importante: se per il poeta l'*omphalos* rappresenta il centro del suo mondo ed è strettamente connesso al suolo, e se, grazie all'esperienza narrata in *Toome*, Heaney è un tutt'uno con la sua terra, allora l'*omphalos* diviene qualcosa di interno al poeta stesso, è la cultura e la storia della sua Irlanda che, per quante guerre si conducano, non si possono più strappare né rimuovere. Heaney si pone accanto al contadino delle *Georgiche*, ma si riconosce anche nel pastore Melibeo e ne impara la lezione, poiché questi, nel momento in cui deve lasciare i suoi possedimenti, ricorda di aver visto dei segni nella natura e si rammarica di non aver prestato loro la giusta attenzione (*ecl.* 1, 16-17). Il poeta, arricchito dall'esperienza rivelativa narrata in *Toome* e dalla lettura delle *Georgiche*, è in grado di leggere i segni, o nel caso di *The Toome Road* i sogni, e di darne avviso agli altri che invece, significativamente, dormono. In *Toome* e in *The Toome Road* dunque, alcuni dei temi cari a Heaney rivelano la loro consonanza con certe preoccupazioni virgiliane. L'analisi ha mostrato anche come il rapporto tra i testi antichi e queste due poesie prenda un carattere quasi 'tipologico' o forse simile a quello intrattenuto da molte situazioni joyceiane con il loro archetipo odisseo⁴².

3. CONCLUSIONE

Per comprendere infine appieno l'identificazione della pompa con l'*omphalos*, bisogna brevemente rendere conto della conoscenza di Heaney del sito delfico e del valore che questo ha avuto nella sua maturazione poetica.

⁴² Per un approfondimento sulla ricezione di Joyce nell'opera di Heaney si vedano Murphy (2009) e Waters (1988).

Nel 2004, ad una conferenza tenuta proprio a Delfi, Heaney afferma: “I have to say that in Delphi I feel at home. The place tempt me to think of it as connected with my birth”⁴³. Il poeta continua poi eleggendo il sito a suo “centro spirituale” e cita le parole con cui, in *Preoccupations*, aveva associato la pompa all’*omphalos*⁴⁴. In questo modo Heaney sembra voler spiegare le due affermazioni precedenti: Mossbawn è stato teatro delle prime esperienze epifaniche, il luogo in cui il poeta ha vissuto in una condizione “astorica, presessuale” come “sospeso tra l’arcaico e il moderno”⁴⁵. Mossbawn simboleggia le radici e le origini, il luogo ancestrale da cui tutto ha avuto inizio e la cui perdita, con il trasferimento, ha costituito “a corner stone”⁴⁶ dell’immaginazione poetica. Al centro del cortile, e quindi al centro del mondo del poeta, si trovava la pompa dell’acqua che ben presto si identifica con l’*omphalos*. Questo rende Delfi immagine della stessa Mossbawn e dunque centro spirituale del poeta.

L’interesse di Heaney per il sito delfico non è però rivolto al *reale* funzionamento del santuario, bensì all’aura mitica che la tradizione letteraria vi ha intessuto attorno, alla figura della Pizia, associata alla Sibilla, alla fonte dell’acqua, tradizionalmente ritenuta una fonte ispiratrice, e all’*omphalos*. Si può dunque dire che vi sia stata da parte del poeta una *precomprensione* del sito, precedente alla sua prima visita, attraverso le letture svolte e attraverso la conoscenza del territorio irlandese. Anche quando si reca in Grecia infatti, Heaney sembra cercare nei luoghi che visita la loro vita nel mito e non la loro storia⁴⁷. Allo

⁴³ Kruczkowska (2017: 115).

⁴⁴ “Comincerei dalla parola greca *omphalos*, che significa ombelico, e di qui la pietra che segnava il centro del mondo, e la ripeterei, *omphalos, omphalos, omphalos*, fino a che la sua musica sorda e calante non diventa la musica di qualcuno che pompa dell’acqua da una pompa fuori dalla nostra porta sul retro” (Heaney 1980b; trad. it. 2004: 5).

⁴⁵ Heaney (1995a: 935).

⁴⁶ Heaney-O’Driscoll (2008: 24).

⁴⁷ Si vedano per questo le liriche contenute nella raccolta *Electric Light* (2001) e in particolare i cinque *Sonnets from Hellas*. Per un approfondimento di questo tema si veda Kruczkowska (2017).

stesso modo, Heaney, che “enters Greece through its landscape correlated with his native Irish ground”⁴⁸, legge Delfi attraverso Mossbawn e rilegge Mossbawn attraverso Delfi riappropriandosene sempre in modo nuovo, secondo un processo tipico della sua produzione letteraria di *defamiliarizzazione* e *rifamiliarizzazione*⁴⁹. In questo caso, Heaney ha rifamiliarizzato Mossbawn a Delfi.

La scelta del poeta ricade su questo santuario perché esso, oltre ad essere ancestrale centro del mondo, era il luogo per eccellenza in cui un dio si serviva di una bocca umana per esprimere la sua volontà. E dal momento che anticamente si credeva che “quando un poeta lirico apre bocca, un dio parla”⁵⁰ e che Heaney riconosce in Mossbawn le sue origini poetiche, ecco che egli può rileggere il suo luogo natale alla luce della sua conoscenza del sito delfico. Se dunque, come si è potuto constatare dell’analisi di *Rite of Spring* e di *Toome*, la pompa dell’acqua è così strettamente legata all’arte poetica, allora essa può divenire correlativo oggettivo dell’*omphalos* di Delfi.

La poesia è allora qualcosa di esterno al poeta che si serve di lui per essere comunicata alle altre persone ed è, per questo, meritevole di fiducia⁵¹. Ne consegue che il poeta come la pompa – che non produce essa stessa l’acqua ma ne permette la fuoriuscita – è *strumento* della poesia, non il creatore bensì il *mediatore*.

La poesia è dunque assimilabile all’acqua, a ciò che sta *sotto*, il poeta alla pompa, a ciò che *mette in comunicazione*, e la produzione poetica all’azione di *mediazione* che pompa e poeta compiono. La poetica dello scavo, intesa come capacità di mettere in comunicazione tra loro i diversi poli della realtà, la superficie con il sottosuolo, la conoscenza pratica con la conoscenza poetica, e il passato con il presente, costituisce il fulcro attorno a cui si sviluppa tutta la produzione di Heaney.

⁴⁸ Kruczkowska (2017: 116).

⁴⁹ Viktor Shklovsky usa il termine ‘defamiliarizzazione’ per riferirsi a quella tecnica artistica che presenta oggetti o luoghi familiari e noti in maniera inusuale al fine di migliorare la percezione del familiare.

⁵⁰ Heaney (1988; trad. it. 1998: 130).

⁵¹ Si veda Heaney (1995a).

La capacità divinatoria del poeta gli permette di cogliere l'essenza di ciò che lo circonda guardando oltre la superficie di ciò che vede, di carpire il segreto dell'arte che ha dato vita ad una scultura o ad un'opera letteraria o ancora di afferrare 'l'artisticità potenziale' di un oggetto di vita quotidiana. La riflessione heaneyana sulla capacità della poesia di far comunicare la superficie (il mondo supero) e il sottosuolo (il mondo infero) avvicina il poeta, nel corso della sua maturazione poetica, al tema della catabasi che, con la guida di Virgilio e di altri autori, diverrà uno dei temi fondanti della sua poesia. Infine, la capacità della poesia di far comunicare il passato con il presente darà vita al filone delle cosiddette poesie archeologiche, di cui abbiamo un esempio in *Toome*, attraverso cui Heaney legge il presente dell'Irlanda.

La poetica dello scavo dunque, nata dalla curiosità ancestrale per ciò che è nascosto, ha generato la poesia e la pompa dell'acqua è stata *rifamiliarizzata* attraverso il mito delfico per significare, allo stesso tempo, l'origine della poesia e il legame profondo del poeta con la sua terra.

Università degli Studi di Trieste
Dipartimento di Studi Umanistici
teresa93.travaglia@gmail.com

BIBLIOGRAFIA

Andreotti, R.

2009 *Ritorni di fiamma: Augusto, Virgilio, Ovidio e altri classici*, Milano, BUR.

Batten, G.

2009 *Heaney's Wordsworth and the Poetic of Displacement*, in O'Donoghue (2009: 178-191).

Bernardi Perini, G.

2012 *Virgilianesimo di Seamus Heaney*, in «Liburna», V, pp. 53-63.

2013 *Le due redazioni della «Bann Valley Eclogue»*, in Heaney (2013: 59-67).

Burris, S.

1990 *The Poetry of Resistance: Seamus Heaney and the Pastoral Tradition*, Athens, Ohio University Press.

Collins, F.

2003 *Seamus Heaney: The Crisis of Identity*, Delaware, University of Delaware Press.

Cucchiarelli, A.

2012 Publio Virgilio Marone, *Le Bucoliche*, introduzione e commento di A. Cucchiarelli, traduzione di A. Traina, Roma, Carocci.

Fo, A.

2015 *Utopie Pastorali e Drammi della Storia: Virgilio, Miklós Radnóti, Seamus Heaney*, in «I Quaderni del Ramo d'Oro On-Line», VII, pp. 78-117.

Fraccacreta, A.

2015 *Heaney l'amante infelice. Riprese dal libro VI dell'Eneide*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», IV, pp. 141-164.

Geymonat, M.

1973 P. Vergilii Maronis *Opera*, post Remigium Sabbadini et Aloisium Castiglioni recensuit M. Geymonat, Torino, Paravia.

Green, C.

1983 *The Feminine Principle in Seamus Heaney's Poetry*, in «Ariel: a review of English literature», XIV (3), pp. 3-13.

Heaney, S.

1969 *Door into the Dark*, London, Faber and Faber; trad. it.

1996 *Una porta sul buio*, a cura di R. Mussapi, Parma, Ugo Guanda.

1972 *Wintering Out*, London, Faber and Faber; trad. it. 2019 *Traversare l'inverno*, traduzione e cura di M. Sonzogni, Mendrisio, Gabriele Capelli Editore.

1980a *Preoccupations: Selected Prose 1968-1978*, London, Faber and Faber.

1980b *Preoccupations: Selected Prose 1968-1978*, London, Faber and Faber; trad. it. 2004 *Attenzioni: prose scelte 1968-1978*, a cura di M. Bacigalupo, Roma, Fazi.

1988 *The Government of the Tongue*, London, Faber and Faber; trad. it. 1998 *Il governo della lingua: prose scelte 1978-1987*, a cura di M. Bacigalupo, Roma, Fazi.

1995a *Crediting Poetry. Nobel Lecture*; trad. it. *Sia dato credito alla poesia*, a cura di M. Sonzogni, in Heaney (2016a: 935-954).

1995b *The Redress of Poetry: Oxford Lectures*, London, Faber and Faber; trad. it. 2003 *La riparazione della poesia*, in *id., Poesie Scelte. La Riparazione della Poesia*, a cura di G. Pillonca, Torino, UTET, pp. 119-376.

1996 *Seamus Heaney interview* in <https://www.youtube.com/watch?v=WT-dub5v4YA>.

1999 *Getting the Picture: On Dermot Seymour's Painting The Russian Will Water Their Horses on the Shores of Lough Neagh*, in «Éire-Ireland», XXXIII (4), pp. 9-12.

2003 *Eclogues «In Extremis»: On the Staying Power of Pastoral*, in «Proceedings of the Royal Academy», Section C, CIII, pp. 1-12; trad. ital. del testo parzialmente rivisto dall'autore in 2010, *Egloghe «in extremis»: la capacità di resistenza della pastorale*, a cura di G. Morisco, in *Resistenza del Classico*, a cura di R. Andreotti, Milano, BUR, pp. 61-78.

2007 *Towers, Trees, Terrors. A reverie in Urbino*, in Morisco, G. (a cura di), *Seamus Heaney poeta dotto*, Bologna, Associazione Culturale In forma di Parole, pp. 145-156 (trad. ital. G. Morisco), pp. 157-169 (versione inglese).

2011 *Discorso per il conferimento del Premio Internazionale Virgilio, tenuto presso l'Accademia Nazionale Virgiliana di Mantova il 15 Ottobre 2011*, in Heaney (2013: 19-37).

2013 *Virgilio nella Bann Valley*, a cura di G. Bernardi Perini e C. Prezzavento, Mantova, Tre Lune.

2016a *Poesie scelte e raccolte dall'autore*, a cura di M. Sonzogni, Milano, Mondadori⁵².

2016b *Aeneid: Book VI*, London, Faber and Faber.

⁵² Il volume contiene una selezione di poesie tratte dalle raccolte già raggruppate in *New Selected Poems, 1966-1987* e in *New Selected Poems 1988-2013*. Ne fa parte anche il discorso per il conferimento del Premio Nobel per la Letteratura del 1995, *Crediting Poetry. Nobel Lecture*, che verrà citato a parte.

- Heaney, S. – Hass, R.
 2000 *Sounding Lines: The Art of Translating Poetry*, in «Doreen B. Townsend Center Occasional Papers», XX, pp. 1-31.
- Heaney, S. – Homem, R.C.
 2001 *On Elegies, Eclogues, Translations, Transfusions: an Interview with Seamus Heaney*, in «The European English Messenger», X, 24-30.
- Heaney, S. – O’Driscoll, D.
 2003 *Seamus Heaney with Dennis O’Driscoll*, in <https://lannan.org/events/seamus-heaney-with-dennis-odriscoll>.
 2008 *Stepping Stones: Interviews with Seamus Heaney*, London, Faber and Faber.
- Kruczkowska, J.
 2017 *Irish Poets and Modern Greece. Heaney, Mahon, Cavafy, Seferis*, Łodz, Springer.
- La Penna, A.
 1983 Publio Virgilio Marone, *Georgiche*, introduzione di A. La Penna, traduzione di L. Canali, Milano, BUR.
- Murphy, A.
 2009 *Heaney and the Irish Poetic Tradition*, in O’Donoghue (2009: 136-149).
- Nassi, R.
 2003 *Attualizzazioni novecentesche del genere bucolico. I casi di Zanzotto e Heaney*, intervento al “Seminario per la Scuola sulla Fortuna dei Classici” promosso a Vicenza dal Ministero dell’Istruzione dell’Università e della Ricerca, Direzione Generale

del Veneto, nel maggio 2003.

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

O'Donoghue, B.

2009a *The Cambridge Companion to Seamus Heaney*, Cambridge, Cambridge University Press.

2009b *Heaney's Classics and the Bucolic*, in O'Donoghue (2009: 107-121).

Parker, M.

2013 *'Back in the Heartland': Seamus Heaney's 'Route 110' Sequence in Human Chain*, in «Irish Studies Review», XXI, pp. 374-386.

Putnam, M.C.J.

2010 *Vergil and Seamus Heaney*, in «Vergilius: The Journal of the Vergilian Society», LVI, pp. 3-16.

2012 *Virgil and Heaney: Route 110*, in «Arion: A Journal of Humanities and the Classics», XIX, pp. 79-108.

Thomas, R.F.

2001 *The Georgics of Resistance: From Virgil to Heaney*, in «Vergilius: The Journal of the Vergilian Society», XLVII, pp. 117-147.

Tobin, D.

1999 *Passage to the Centre: Imagination and the Sacred in the Poetry of Seamus Heaney*, Lexington, University Press of Kentucky.

Waters, M.

1988 *Heaney, Carleton and Joyce on the Road to Lough Derg*,
in «The Canadian Journal of Irish Studies», XIV (1), pp. 55-65.