

**POESIA BUCOLICA E MEMORIA DELL'ODISSEA:
TEOCRITO, VIRGILIO, SEAMUS HEANEY**

MARCO FERNANDELLI

ABSTRACT

Theocritus' seventh Idyll (the Thalyssia), Virgil's First Eclogue and Seamus Heaney's *Glanmore Eclogue* form a poetic constellation within which the second and third author place their work, both seeing their own poetry as part of a tradition to be strengthened and renewed according to a personal aim. Virgil 'responds' to Theocritus in the first poem of his collection, and Heaney to Virgil. In both cases, the memory of the *Odyssey* plays a role, for it is clearly evoked in the Thalyssia, the poem that 'stages' the origin of bucolic poetry. This study analyses the mode and the effects of the presence of the *Odyssey* within the tradition that these interconnected texts epitomise, *in limine* and *in extremis*.

In un suo acuto e ben orchestrato volumetto del 1999, Terry Gifford, uno dei massimi esperti di ciò che oggi chiamiamo 'ecocritica'¹, individuava tre modi correnti di usare il termine 'pastoral'²: e cioè (a) in riferimento a una definita tradizione letteraria, nata in poesia con gli idilli di Teocrito, proseguita da Virgilio e poi estesasi ad altri domini espressivi (dramma, romanzo, arti figurative), ma ancora ben rappresentata nella poesia contemporanea (in particolare dal poeta nordirlandese Seamus Heaney); (b) oppure per indicare una letteratura che descrive la campagna sottintendendone o illustrandone l'opposizione nei

¹ Con 'ecocritica' (*ecocriticism*) si intende lo studio del rapporto tra letteratura e ambiente: utile sintesi su questi studi in Armstrong (2019: specialmente 15-18).

² Gifford (1999: 1-12).

confronti della città, spesso assumendo un atteggiamento compiaciuto o celebrativo nei confronti dell'elemento naturale; (c) o infine per inquadrare, viceversa, il modo acritico o evasivo o anche mistificatorio in cui la realtà naturale o la vita dei campi vengono rappresentate in un'opera letteraria o in un discorso. Questo terzo punto di vista ha propiziato in letteratura l'uso antipastorale del 'pastoralismo' oppure, specialmente in poesia, un uso antipastorale del realismo.

Particolarmente a proposito della tradizione storica della poesia pastorale, egli osserva che il fondamentale movimento pastorale si estrinseca in due tempi, "retreat and return", sia che con ciò si intenda un movimento relativo ai contenuti (più personaggi o uno, che può essere il narratore, si allontanano da un contesto per farvi poi ritorno) sia che invece con "return" si intenda una "restituzione", nell'ambiente che ha prodotto o per cui è stato prodotto il testo (la corte, la città), del senso di ciò che si è vissuto lontano da esso e in una diversa dimensione di esperienza (in campagna, nella natura). Il frutto di questo allontanarsi e tornare/restituire può essere una conferma dell'esistente ("sentimental pastoral") o una sua messa in questione ("complex pastoral, pastoral of the mind"), il che nega la possibilità di identificare aprioristicamente il 'pastorale' con una determinata ideologia e viceversa ne illumina l'inesauribilità, la permanente attualità, come 'modo' (*mode*) della letteratura.

Ora, questo "fundamental pastoral movement", questo tornare/restituire dopo un periodo di lontananza, trascorso in una dimensione di esperienza diversa, ha il suo ovvio prototipo o archetipo – secondo che si guardi all'argomento da un'angolatura filologica o psicologico/antropologica – nel ritorno in patria (in città, a corte) di Odisseo. Un ritorno che non si compie, per il racconto omerico, se non dopo che l'eroico (il re navigatore) e l'umile (il contadino ignaro di navi) si saranno toccati come previsto dalla profezia enunciata da Tiresia nell'Atte. In effetti Teocrito, in uno dei due testi fondativi della tradizione bucolica, l'*id.* 7 (*Le Talisie*), riconduce proprio a Odisseo l'esperienza di allontanamento (dalla città) e restituzione (ai raffinati lettori di città,

ai *συνετοί*) vissuta da Simichida, il narratore-protagonista che ‘fa strada’ al lettore nella sua iniziazione alla poesia bucolica.

Nello stesso anno in cui Clifford pubblicava il suo saggio, Richard Hunter così scriveva introducendo le *Talisie* nel suo commento:

The journey of Idyll 7 ends with an evocation of the promised end of Odysseus’ wanderings... That epic of exploration has been telescoped into a brief journey into the countryside, but one which encompasses all mythic time in its exploration of ‘bucolic’ song. So too, the style of Idyll 7 is more ‘Homeric’ than almost any other ‘bucolic’ poem³.

C’è riduzione (del modello, sul piano del contenuto) e insieme ingrandimento (nella direzione del modello, sul piano dello stile) in questa nuova forma di epos di cui le *Talisie* si pongono all’origine. Ma l’*Odissea* aveva fatto scuola anche nell’operare la ‘riduzione’ di un precedente più alto nel suo genere, come la critica antica riconosceva facilmente e con precisione di giudizio. E ancora molti secoli dopo, nel più importante episodio, con l’*Eneide*, del *Fortleben* di questo poema, riconoscere questo antico ‘abbassamento’ è stato all’origine di una operazione artistica nuova e ricca di conseguenze come lo *Ulysses*: la ‘medietà’ di Odisseo, riflessivo e intelligente più che forte, ingegnoso più che saggio nel poema cui la sua esperienza dà il titolo è il riferimento che rende possibile e riempie di significato l’epica moderna dell’uomo comune.

Come e con quali effetti Virgilio, ‘rispondendo’ a Teocrito, e Seamus Heaney, ‘rispondendo’ a Virgilio e Joyce, abbiano continuato a coinvolgere l’*Odissea* nell’aggiornare la tradizione dell’ecloga bucolica (e aggiornare significa anche ‘rispondere’ a ciò che richiede l’attualità) costituisce l’oggetto della presente ricerca.

³ Hunter (1999: 150). Il ‘passato mitico’ è, naturalmente, l’*illud tempus* dei pastori.

1. TEOCRITO, *ID. 7 (LE TALISIE)*

Nelle *Talisie* di Teocrito il poeta cittadino Simichida narra la propria iniziazione alla poesia bucolica⁴. In questo modo l'autore ha "messo in scena" le sue scelte⁵. La fondazione del nuovo genere, di cui sono delineati progressivamente il contesto, l'orizzonte tematico, i riferimenti letterari, la gamma dei registri possibili, è affidata dunque al racconto di un'esperienza, un'esperienza vissuta da un personaggio che appartiene a un'umanità ordinaria, con qualche tratto di comicità perfino, e che nel rivivere ciò che ha sperimentato fa percepire il proprio cambiamento (cioè l'effetto dell'iniziazione), ma solo attraverso la mimesi narrativa, non attraverso commenti espliciti.

Questa presentazione drammatizzata del programma bucolico e la scelta di non determinare del tutto il piano di coscienza del narratore-protagonista fa sì che il lettore possa liberamente immedesimarsi nell'esperienza narrata (e così seguire dall'interno il costituirsi della nuova poesia come progressiva capacità di praticarla) e d'altra parte prendere le distanze da essa, rispondendo a stimoli che rivelano l'ironia come un tratto strutturale di questa forma nuova dell'epos, insieme au-

⁴ Egli ricorda l'occasione in cui, insieme con due amici, compì un cammino da Cos attraverso la campagna per partecipare a una festa del raccolto (*i Thalisia*) allestita, da una antica famiglia locale nella fattoria di sua proprietà. Strada facendo essi incontrano un pastore di capre e famoso suonatore di zampogna, Licida, che Simichida invita a uno scambio di canti bucolici. Dopo aver cantato e dopo aver ascoltato la canzone di Simichida, Licida dona al poeta-cittadino il suo bastone, come "pegno di amicizia da parte delle Muse", e prende congedo dai tre amici. Essi allora raggiungono la fattoria di Frasideamo, dove la festa si celebra in un rigoglioso *locus amoenus*.

⁵ Cfr. Fantuzzi (2002: 182).

mentato nel naturalismo e nell'artificiosità⁶.

Il racconto di Simichida si apre con la movenza ἤντι χρόνος ἀνίκ[α] (“Un tempo”), che, alla maniera dell'epillio, colloca l'esperienza narrata in un passato indeterminato e compiuto come l'avverbio correlativo a ἀνίκ[α], τότε (“allora”), conferma nel finale (v. 154)⁷. Così l'aspetto qualitativo dell'esperienza vissuta (il suo significato per chi parla) si impone sul suo interesse storico (la sua distanza dall'oggi e il quadro più ampio in cui essa si è verificata); e il realistico racconto che la comunica la tiene tuttavia separata, almeno in una certa misura, dalla realtà in cui se ne prende atto.

Narrazioni in prima persona sono rarissime nella poesia precedente⁸; il racconto di un'esperienza vissuta e carica di significato aveva il suo ovvio modello negli apologhi dell'*Odissea* (dove però ci troviamo di fronte a *embedded narratives*, cioè narrazioni secondarie incorniciate dal racconto primario in terza persona)⁹; mentre il prologo della *Teogonia* offriva più specificamente il modello epico di un incontro (quello del pastore Esiodo con le Muse) capace di cambiare la vita del narratore, il quale, proprio in virtù di tale incontro, è ora in grado di darne una veridica narrazione.

⁶ La mimesi bucolica è ‘realistica’, nella poesia di Teocrito, in quanto costruisce un mondo separato dal mito e abitato da figure ordinarie, coerente al suo interno e costellato di ‘effetti di realtà’; al contempo il mondo bucolico, in cui si muovono i vivi e contemporanei pastori di Teocrito, consegue la propria autonomia in seguito a una studiata selezione e armonizzazione – *i.e.* a una stilizzazione – dei tratti ‘naturalisti’ che lo costituiscono (Fantuzzi 2002: 178-182, 193-194): in questa artificiosa realtà il ‘senso della realtà’ può operare solo nelle forme dell'ironia. Hunter (1999: 12, 193) vede compiersi nel finale *locus amoenus* dell'*id.* 7, descritto da Simichida, lo svelamento del paradosso bucolico per cui l'arte (urbana) che pretende di restituire la natura (rurale) lo fa necessariamente mutandola, facendone palesemente un oggetto artificiale: “the bucolic vision is inherently ironic because the task it sets itself is impossible”.

⁷ Cfr. Hunter (1999: 152, 198).

⁸ Sulla tecnica di questo racconto, un *unicum* tra i carmi bucolici di Teocrito, è di particolare interesse Paine (2007: 116-145).

⁹ Cfr. Hunter (1999: 144-145).

Al centro ideale dello spazio bucolico, a mezza strada e a mezzogiorno¹⁰, si colloca l'incontro di Simichida con il capraio Licida. Questa scena rientra nella tipologia omerica dell'incontro con un dio travestito, anche se si basa soprattutto su *Od.* 17, 204-216, dove Odisseo, travestito da mendicante e accompagnato da Eumeo sulla via che porta alla città, si imbatte nello sprezzante capraio Melanto¹¹. Licida è il capraio/dio nella cui persona coesistono gli estremi del basso e dell'alto¹². Egli dà le coordinate del canto bucolico, tematiche, tonali, archeologiche; e la sua elusiva superiorità, che si manifesta nel sorriso divino, è il modello della distanza che separa il perfetto poeta bucolico dal mondo che nel suo canto trova 'realistica' rappresentazione¹³.

Nei versi finali del carme (151-157), un'allusione dotta fa sì che il lettore guardi al cammino di Simichida dalla città alla fattoria del suo ospite come a una odissea in miniatura¹⁴. Simichida si chiede se il vino di cui si inebriò Polifemo quando si fece ingannare da Odisseo era tale

οἶον δὴ τόκα πῶμα διεκρανάσατε, Νύμφαι,
βωμῶ παρ Δάματρος ἀλωίδος; ἄς ἐπὶ σωρῶ 155

¹⁰ Su questa centralità, cfr. in particolare Cameron (1963).

¹¹ Cfr. specialmente Halperin (1983: 224-227). Hunter (1999: 148) osserva che nel suo dettagliato riferimento al luogo omerico, Theocritus "acknowledges the 'bucolic' inspiration of the archaic epic".

¹² Tra le varie identificazioni di Licida, le più persuasive sono quelle che in questo personaggio enigmatico riconoscono Apollo travestito o una sintesi di Apollo e Pan: cfr. Hunter (1999: 148-149). Il capraio occupa il gradino più basso della gerarchia bucolica: Cucchiarelli (2012: 11).

¹³ Cfr. *supra*.

¹⁴ Cfr. Hunter (1999: 199): "The 'sense of an ending' is reinforced by an echo of Teiresias' prophecy to Odysseus... when a traveller says that it is a winnowing-shovel that he is carrying, he must plant (πήξας) the oar in the earth and sacrifice to Poseidon; this will be the end of his wanderings (*Od.* 11.119-37). Simichidas' *Odyssey* is also over".

αὔτις ἐγὼ πάξαιμι μέγα πτύον, ἃ δὲ γελάσσαι
δράγματα καὶ μάκωνας ἐν ἀμφοτέραισιν ἔχοισα¹⁵.

Il ventilabro piantato nel mucchio di grano richiama alla mente una celebre fine. In rapporto a essa il completarsi del viaggio di Simichida prende significato e insieme definisce la propria distanza dal modello evocato. Ma la fine del viaggio di Simichida ricade nell'ambito di un inizio, poiché le esperienze che si compiono, nel suo racconto e per mezzo di esso, sono l'iniziazione alla poesia bucolica del personaggio e del lettore. Questa iniziazione si compie nel momento in cui 'è pronto' l'inizio della poesia bucolica come realtà testuale e come genere letterario¹⁶.

Le *Talisie* si completano, dopo le citazioni dei canti dei personaggi, con un momento innico, con la dimostrazione – data dalle parole stesse che descrivono i *Thalysia* – di una evoluta capacità di canto. Il testo che ci narra, in prima persona, l'apprendistato bucolico di Simichida testimonia ovunque, ma specialmente nella celebrazione della festa campestre, la padronanza (ormai) raggiunta dal narratore nella nuova arte. E nella dialettica di natura e arte spinta quasi all'eccesso, che caratterizza il *locus amoenus* finale, si svela anche la visione ironica che ha strutturato il racconto e di cui è espressione la stessa "messa in scena" delle scelte del poeta¹⁷. Solo perché Simichida ha assimilato così in profondità la lezione di Licida, del sorridente capraio, egli è effettivamente la maschera di Teocrito¹⁸.

¹⁵ “Quale era la bevanda che allora faceste sgorgare, o Ninfe, presso l’altare di Demetra nell’aia? Sul suo covone possa io di nuovo piantare un gran ventilabro, ed ella rida, tenendo manelli e papaveri in entrambe le mani” (trad. O. Vox).

¹⁶ Cfr. specialmente Van Sickle (1976), Hunter (1999: 5-12), Paine (2007: 116-145).

¹⁷ Cfr. *supra*, n. 5; e Hunter (1999: 193).

¹⁸ Sui punti di possibile identificazione del narratore con l’autore, cfr. in particolare Bowie (1985: 68): “Simichidas is and is not Theocritus”; Hunter (1999: 146-147, 193); Paine (2007: 119-145).

2. VIRGILIO, *ECL.* 1

Le *Talisie* lasciano vari riflessi nel libro bucolico di Virgilio, in particolare nelle due ecloghe mantovane, ma anche nella 5, nella 6 e nella 7, l'unica, quest'ultima, che incornicia un dialogo in un racconto, come le *Talisie*, ponendo Melibeo nel ruolo di Simichida¹⁹.

Nell'*ecl.* 1 un dialogo presentato in forma pura, senza mediazione narrativa, ripropone la sequenza incontro/colloquio/congedo che si è incontrata nelle *Talisie*. Essa ha dunque fatto da base per la 'scena primaria' del libro virgiliano. Ma questo momento iniziale, parte di un libro che inaugurerà un genere della poesia latina²⁰, coincide con una fine ed è immerso nell'atmosfera di una fine. Simichida aveva incontrato il capraio sulla via della festa campestre e ne aveva ricevuto il dono iniziatico; il capraio Melibeo è in uscita dal mondo dei pastori, ne è stato estromesso, quando incontra Titiro e pronuncia la prima battuta delle *Bucoliche*. L'integrazione del cittadino Simichida nel mondo dei pastori, dove la natura del tempo è periodica²¹, viene rispecchiata, in Virgilio, dall'integrazione di quello stesso mondo nel processo della Storia, il cui movimento è impresso dalla città per antonomasia, dall'*Vrbs*:

The confiscations of land introduce and explain suffering, sorrow, and the sense of an end which Theocritus' pastoral world was only aroused by the natural cycle of life and death²².

Titiro resta e conserva il suo consueto modo di vivere e il suo status sociale; ma è un pastore ormai anziano (vv. 46, 51 *fortunate senex*). L'estromissione di Melibeo sancisce un cambiamento del suo ambien-

¹⁹ Cfr. *supra*, 227.

²⁰ Su questo punto cfr. in particolare Breed (2006: 95-116, 172-175); importante anche Van Sickle (2004).

²¹ A questo fa riferimento Simichida formulando l'auspicio con cui si concludono le *Talisie*: "Sul tuo covone possa io *di nuovo* piantare etc."

²² Perutelli (2000: 45).

te di vita nella direzione della fine, già annunciata da un evento paradossale (il fulmine, l'arma di Giove, ha colpito ripetutamente le querce, piante che gli sono sacre)²³; e la campagna che accoglie gli *otia* di Titiro e gli dà sostentamento va facendosi desolata (vv. 46-48: *tua rura manebunt | ... quamuis lapis omnia nudus | limosoque palus obducatur pascua iunco*). Melibeeo non è il portavoce del poeta; con Orfeo e Andromaca, è una delle grandi figure unilaterali, integralmente nostalgiche, che il racconto si lascia alle spalle per affermare una sua diversa visione²⁴. Egli è forse un malinconico mistificatore²⁵, ma la trasformazione del paesaggio e la sua uscita da esso sono dati di fatto. Alienazione e degrado si presentano in una forma ancora più avanzata nell'*ecl.* 9, il cui timbro si precisa, per via di contrasto, grazie a una evocazione delle *Taliesie* ancora più continua e sensibile che nell'altra ecloga mantovana. Qui il faggio ritorna come pianta spezzata; i pastori vanno perdendo il paesaggio che abitano e le attività che svolgono; il loro originario e spontaneo modo di essere si conserva in frammenti di canti ricordati, canti ricordati a fatica o che rimandano a una voce attesa, cioè assente. L'*ecl.* 5 e la 10 interpretano l'esperienza della perdita – nello spirito che modernamente viene chiamato *pastoral elegy* – sulla base dell'*id.* 1, che riporta il lamento per la morte di Dafni; mentre il dittico delle ecloghe mantovane dà presenza a questo tema – attraverso le vive voci di Melibeeo e di Meri – rapportandosi al non trettico *id.* 7 e trattando la perdita come effetto di una estromissione dal luogo d'origine o dalla compromissione del modo di vivere che in es-

²³ Vv. 15-16: *saepe malum hoc nobis, si mens non laeua fuisset, | de caelo tactas memini praedicere quercus*: un analogo paradosso vede l'esule Enea mentre racconta a Cartagine della caduta di Troia (fondata dagli stessi dèi che la vorranno distrutta dai Greci dolosi), esprimendosi con linguaggio affine a quello di Melibeeo (2, 54-56 *Et si fata deum, si mens non laeua fuisset* etc.): in entrambi i casi si tratta di mondi che vanno 'lasciati alle spalle' da parte di chi deve aprirsi a una comprensione superiore del corso delle cose (*res Romanae, fata deum*). Interessante la riflessione di Twiddy (2006) sulla poesia bucolica di un'altra coscienza 'resistente' e intrisa di memoria virgiliana come quella di Heaney.

²⁴ Cfr. Fernandelli (2017).

²⁵ Cfr. Perkell (1990: 174-175).

so era abituale. Seamus Heaney in una sua poesia di cui si parlerà, “Glanmore Eclogue”, mostra di veder bene come la posizione del personaggio che resta ‘in Arcadia’, Tityro, trascenda nell’*ecl.* 1 i suoi limiti apparenti di egoismo e chiusura; si allinea invece alla lettura ‘pessimistica’ dell’*ecl.* 9 allorché nel suo importante saggio *Eclogues in extremis: On the Staying Power of Pastoral* sottolinea come la permanente vitalità del *pastoral mode* risieda precisamente nella resistenza all’esclusione e alla perdita introdotte da Virgilio nell’esperienza dei pastori²⁶:

The tree that Tityrus was stretched beneath in the first eclogue... was *patula fagus*, a broad-spreading beech... a tree that was rooted deep in the land of heart’s desire, but what we hear about now are *veteres, iam fracta cacumina, fagos* – old ones, with their tops broken, scraggy-headed old beech trees rooted in a desolate and no longer nourishing landscape of fact. All that the landscape of the past can provide are warnings from crows and memories of better times²⁷.

Ma solo nella voce di Melibeo il senso di perdita prende una formulazione nostalgica. Questa facile constatazione non è in realtà esente da problemi. Melibeo ha sotto gli occhi pietra e palude²⁸; ma il suo μακαρισμός (vv. 46, 51 *fortunate senex*) abbraccia un catalogo di amenità campestri che continueranno a essere godute da Tityro – egli

²⁶ *Pastoral mode*: sulla opportunità di sostituire la categoria del ‘genere’ con quella del ‘modo’ nella analisi della poesia pastorale resta fondamentale la discussione di Alpers (1996: 44-78). La linea di lettura ‘ottimistica’ dell’*ecl.* 9 (che valorizza il frammento sulla stella di Cesare, il ruolo di Licida e il finale aperto del carne) e quella ‘pessimistica’ (che si basa sul confronto con le *Talisie* e l’*ecl.* 1, sottolinea il tema dell’impotenza della poesia e dà importanza alle “closural allusions”, cioè ai dettagli evocativi di un ambiente desolato e cupo) sono presentate e discusse in modo eccellente da Perkell (2001: spec. 66-73); aggiornamenti utili nel commento di Cucchiarelli (2012: 449-478).

²⁷ Heaney (2003: 6).

²⁸ Cfr. *supra*, 231.

immagina – e che la poesia fissa, in questa ecloga iniziale, come le immagini canoniche dei *dulcia otia* pastorali. Ogni cosa amabile del mondo dei pastori, vista effettivamente o ricordata, è qui introdotta nell'atto stesso di essere perduta. Secondo le diverse messe a fuoco critiche di questi versi, in essi risalta il tratto convenzionale delle immagini evocate, il 'pastoralismo', di cui va esplorato il significato metalinguistico²⁹, oppure, viceversa, la loro forza icastica unita all'intonazione elegiaca, in cui si cela la chiave per intendere tutto il libro in termini di *subverted pastoral*, cioè come una delineazione di valori che sono posti per poi essere negati o rivelarsi distanti o utopici³⁰. C'è un terzo momento – dopo la battuta iniziale e i versi del *μακαρισμός* – in cui la voce di Melibeo ripresenta le immagini del mondo che sta lasciando. Si tratta della penultima battuta dell'ecloga, in cui egli riprende, dal suo punto di vista e con diversa intonazione, il topos degli *adynata* adottato da Titiro nella battuta precedente. I versi di Melibeo presentano il nuovo assetto del tempo – non più periodico ma spezzato in un prima e in un poi – che, interiorizzato attraverso la sua personale esperienza, sta per instaurarsi nel mondo dei pastori (vv. 73-78):

Inserere *nunc*, Meliboee, piro, pone ordine uitis!
 Ite meae, *quondam* felix pecus, ite capellae.
 Non ego uos *posthac* uiridi proiectus in antro 75
 dumosa pendere procul de rupe uidebo;
 carmina nulla canam; non me pascente, capellae,
 florentem cytisum et salices carpetis amaras³¹.

In questo movimento di uscita, la realtà della vita bucolica, fatta di azioni, luoghi, piaceri, già cerca rifugio nelle parole, come mostrano

²⁹ Cfr. in particolare Papanghelis (2011).

³⁰ Vd. *infra*, 241.

³¹ "Innesta ora, Melibeo, i peri, allinea le viti. | Andate, mio gregge un tempo felice, andate, caprette: | non io d'ora innanzi, disteso in una verde grotta, | vi vedrò sospese ai cespugli di una rupe lontana; | non canterò più canzoni; non me pastore, caprette, | brucherete il trifoglio in fiore e i salici amari" (trad. A. Traina).

gli imperativi ironici del v. 73 (*insere... pone ordine*). Il presente è vuoto, il futuro è tratteggiato attraverso immagini negate (*non... uidebo* etc.), di azioni e situazioni che *mancheranno*. E l'intonazione di questi versi è trovata ricalcando un modulo elegiaco catulliano (c. 65, 10-12)³²:

*numquam ego te, uita frater amabilior,
aspiciam posthac? At certe semper amabo,
semper maesta tua carmina morte canam*³³.

Anche in un'altra occasione (*georg.* 4, 511-515) Virgilio ha in mente questo testo catulliano mentre rappresenta il sentimento della separazione da ciò che è più caro.

Le affinità tra Melibeeo e Orfeo sono ben analizzate da Christine Perkell³⁴, alla quale si deve anche una interessante osservazione sulla battuta finale di Tiro: "Tityrus is drawn out of his self-absorption and made responsive... by the power of Meliboeus pastoral voice"³⁵. Come Melibeeo aveva 'continuato' Tiro lungo la linea dell'adynaton, ma variandone l'intonazione, così ora Tiro, che è il secondo a parlare in questa ecloga, 'continua' Melibeeo nella propria ultima battuta (vv. 79-83)³⁶:

Hic tamen hanc mecum poteris requiescere noctem
fronde super uiridi. Sunt nobis mitia poma, 80
castaneae molles et pressi copia lactis,

³² Fernandelli (2015: 65-66).

³³ "Mai più ti vedrò, fratello che amo più della vita, | d'ora in avanti? Ma certo sempre ti amerò, | sempre tristi per la tua morte canterò i miei canti".

³⁴ Perkell (1989: 82-85).

³⁵ Perkell (1990: 173).

³⁶ Cfr. Breed (2006: 105-108).

et iam summa procul uillarum culmina fumant
maioresque cadunt altis de montibus umbrae³⁷.

Nella sua proposta di ospitalità³⁸, e in particolare nei due versi finali, si riconosce anche la risposta di Tityro al “potere della voce pastorale” di Melibeo, con ciò intendendo un allineamento spirituale ed espressivo del discorso del secondo con quello del primo³⁹. Tityro, il cui rapporto con la realtà pastorale e il cui ethos sono stati fin qui ben distinti da quelli di Melibeo, tende verso il suo interlocutore offrendogli un’ultima occasione, tratteggiando un ultimo contesto, in cui vivere la realtà della giornata dei pastori. Ciò egli fa con parole che riflettono, nel finale dell’ecloga, il finale *locus amoenus* delle *Talisie*, riducendolo nelle proporzioni, adattandone i contenuti a una diversa stagione dell’anno (l’autunno) e variandolo in modo ben più vistoso con l’immagine della sera che sopraggiunge. Non corrisponde a nulla che si ritrovi nel testo di Teocrito la funzione connettiva, strutturante, sostenuta da questa immagine nel quadro dell’ecloga e del libro tutto attraverso il motivo dell’ombra⁴⁰; invece il penultimo verso specificamente (*et*

³⁷ “Potresti pur riposare qui con me questa notte, | su un verde giaciglio di frasche: da noi c’è frutta matura, | tenere castagne e formaggio in abbondanza, | e già lontano fumano i tetti dei casolari e si allungano dagli alti monti le ombre” (trad. A. Traina, ritoccata in un punto, vd. n. seg.).

³⁸ Sono propenso a intendere *poteras*, con Clausen (1994: 59), Gioseffi (2005²: 28) e altri, come una espressione di invito cortese (cosicché il finale dell’ecloga resta aperto), piuttosto che irreali (“potevi” nel senso di “avresti potuto”), come invece ritiene e.g. Traina (1986²: 187-188; cfr. anche n. prec.).

³⁹ Perkell (1990: 176): “Tityrus comes finally to answer Meliboeus’ loss with new-found pastoral generosity, thus moving to his own vision of nature and community... he has internalized Meliboeus’ bittersweet esthetic, his haunting union of pathos and beauty, and comes finally to sing a song much like his”.

⁴⁰ Il lettore ritrova alla fine (v. 83 *umbrae*, ultima parola del carme) l’ombra che aveva incontrato all’inizio (v. 4 *in umbra*, sempre in clausola di verso). Questo ricongiungersi della fine all’inizio nell’ambito del singolo componimento introduce un ritmo che si riprodurrà sulla scala del libro, dove lo sviluppo lineare si combina con un sistema di corrispondenze cicliche, di cui la più vistosa è quella che collega la penultima ecloga alla prima, cioè le due ecloghe mantovane. Ma anche

iam summa procul uillarum culmina fumant), risponde al penultimo di Teocrito, che ospitava l'immagine del ventilabro, con un'altra allusione all'*Odissea*, altrettanto pregnante rispetto alla nuova poesia che il componimento inaugura, ma diversa in accordo con la diversa visione della bucolica e con la peculiare sensibilità che nel libro virgiliano trovano espressione.

Titiro 'va verso' Melibeo offrendogli ospitalità, ma anche e soprattutto attirando il suo sguardo su uno spettacolo – il fumo che si leva dai tetti delle case di campagna – che si presenta allo sguardo già come immagine, cioè come una veduta modellata e fissata dalle parole che la dicono. Essa si aggiunge ultima alle immagini di cose che 'mancheranno', prima elencate liricamente da Melibeo; e la futura nostalgia del pastore esule viene in un certo senso anticipata dalla indimenticabilità, per il lettore, dell'immagine 'dipinta' da Titiro, dall'ultima cosa che 'si vede' nell'*ecl.* 1.

Il luogo dell'*Odissea* sotteso alle parole di Titiro si trova all'inizio del poema, quando Atena descrive a Zeus l'afflizione che tormenta Odisseo relegato a Ogigia⁴¹. Ecco l'immagine che la dea sceglie per compendiare il suo desiderio di ritornare, la sua nostalgia (1, 57-59):

αὐτὰρ Ὀδυσσεύς,
 ἰέμενος καὶ καπνὸν ἀποθρόσκοντα νοῆσαι
 ἧς γαίης, θανέειν ἰμείρεται⁴².

L'*Odissea* si inizia con la fine di questa situazione di stallo. La partenza da Ogygia, cioè dal luogo dove Odisseo ha più duramente sofferto il desiderio del ritorno, è uno dei possibili inizi del viaggio alla

l'ultima (v. 75) si riallaccia alla prima attraverso il motivo dell'ombra. La più notevole analisi strutturale del libro bucolico resta a mio modo di vedere Van Sickle (1986). Esemplare Traina (1986²), come è noto, sul motivo dell'ombra nell'*ecl.* 1; cfr. anche Perkell (1990), Cucchiarelli (2012: 170), Gagliardi (2014: 265-266), Davis (2015).

⁴¹ Cfr. Cucchiarelli (2012: 82-83).

⁴² "Ma Odisseo, | che brama vedere almeno il fumo levarsi | dalla sua terra, vorrebbe morire" (trad. G.A. Privitera).

fine del quale egli planterà nel suolo il suo remo. Il remo verrà piantato in una terra di contadini, ignara del mare; come tale essa è l'opposto di Ogygia, "l'ombelico del mare". Questa opposizione è stata pensata ancora da Heaney – uno dei vari poeti irlandesi stimolati dalla profezia di Tiresia a immaginare un seguito dell'*Odissea*⁴³ – come un dislivello tra altezza eroica e umiltà contadina, nella lirica "Wolf Tone"⁴⁴:

*I was the shouldered oar that ended up
Far from the brine and whiff of venture,*

*Like a scratching-post or a crossroads flagpole;
Out of my element among small farmers.*

Certamente la profezia odissiaca del remo scambiato per ventilabro aveva stimolato l'ingegno del poeta delle *Talisie*, impegnato nell'elaborare una specie 'piccola' dell'epos: la possibilità di vedere nello stesso oggetto il grande e l'umile o il lontano e il vicino, secondo la prospettiva adottata, doveva interessarlo profondamente. Nelle *Talisie*, come si è visto, l'allusione all'*Odissea* ha un'efficacia bivalente: da un lato essa connota di un senso superiore l'apologo' in cui Simichida racconta la sua escursione in campagna; dall'altro, il modello di esperienza evocato, il viaggio di Odisseo, risultando troppo alto e troppo celebre, fa sorridere il lettore *συνετός*, e lo porta a sovrapporre il proprio punto di vista a quello del capraio-dio: si costituisce così, in questa raffinata coscienza del rapporto che avvicina e allontana, nel quadro del medesimo genere, le *Talisie* e l'*Odissea*, il lettore che idealmente risponde alla nuova poetica.

Nel finale dell'*ecl.* 1 Virgilio riproduce, su scala ridotta, il finale delle *Talisie* e risponde all'*imitatio Homerica* di Teocrito con un'altra, perfettamente parallela a quella per posizione e per la pertinenza al proprio contesto, così mostrando la profondità della sua conoscenza

⁴³ Cfr. Zirzotti (2014: 39-40).

⁴⁴ La poesia è contenuta nella raccolta *The Haw Lantern* del 1987.

del modello e allo stesso tempo la raggiunta indipendenza da esso. La distanza ironica dell'idillio teocriteo si riformula nell'*ecl.* 1 come distanza sentimentale. Essa si realizza nella forma di una intonazione che si fissa definitivamente nell'explicit del carne, quando si assiste all'accordarsi della parola di Titiro con quella di Melibeo. L'evocazione dell'*Odissea* è funzionale al fissarsi di questa atmosfera: al v. 82 il testo chiama in causa l'icona del desiderio di tornare, della nostalgia, mentre i dettagli dell'immagine virgiliana sono scelti e elaborati in modo da connetterla al suo contesto in modo significativo, e anzi fondativo. I tetti che fumano in lontananza, l'ultima immagine del mondo dei pastori, sono visti da lontano; il fumo si leva mentre sopraggiunge la sera, simbolo del ritmo della vita di campagna; ma il fumo rimanda soprattutto al focolare, al luogo del *convenire* pensato nella sua forma più intima: e a questo convenire, in cui va vista l'essenza della vita pastorale e il tema permanente del suo esprimersi⁴⁵, Titiro invita Melibeo, perché per un'ultima volta si ripeta, secondo l'ideale bucolico delineato nelle *Talisie*, il finale di giornata ἐν ἡσυχίᾳ. Sta al lettore immaginare se l'invito sarà accettato o no.

3. SEAMUS HEANEY, "GLANMORE ECLOGUE"

L'*Odissea* ha lasciato nella tradizione letteraria irlandese un'impronta profonda⁴⁶. Un capitolo cruciale di questa vicenda è naturalmente rappresentato dallo *Ulysses* di Joyce, la cui influenza è stata mediata in modo significativo dalla breve e ben nota recensione dedicata all'opera da T.S. Eliot nel 1923. In questo testo si metteva in luce il fatto che per comprendere lo *Ulysses* e valutarne l'importanza bisognava comprendere il "metodo" che in esso era stato impiegato, cioè "the parallel to the Odyssey, and the use of appropriate styles and symbols to each

⁴⁵ Su questo aspetto (comunità, convenire, convenzione) insiste in particolare Alpers (1996: 79-134, specialmente 81-93), con osservazioni acute e qualche forzatura.

⁴⁶ Cfr. Zirzotti (2014: 19-41).

division”. Si poteva definire questo modo di procedere “metodo mitico”. Ma prima di Joyce la necessità e la praticabilità del metodo mitico erano state intuite da un altro autore irlandese, W.B. Yeats⁴⁷:

In using the myth, in manipulating a continuous parallel between contemporaneity and antiquity, Mr. Joyce is pursuing a method which others must pursue after him... It is simply a way of controlling, of ordering, of giving a shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history. It is a method already adumbrated by Mr. Yeats, and of the need for which I believe Mr. Yeats to have been the first contemporary to be conscious.

A Joyce, al metodo mitico e a questa recensione Seamus Heaney (Derry, Ulster 1939 – Dublino 2013) si riferisce in un saggio del 2012, in cui traccia un bilancio della sua formazione intellettuale e artistica⁴⁸. Il titolo, *Mossbawn via Mantua*, allude a un motivo joyceano (il percorso più breve per raggiungere Tara è via Holyhead, e dunque lasciando l’Irlanda per svolgere le peregrinazioni europee che portarono Joyce a vedere l’Irlanda a suo modo)⁴⁹. Si ritrova – cioè si percepisce in modo nuovo – l’origine (Mossbawn, per quanto lo riguarda), passando per un luogo lontano e ricco di tradizione (Mantova) e lì collocando il proprio punto di osservazione. Heaney ha appena licenziato la sua ultima raccolta poetica, *Human Chain* (2010), in cui ha composto un ciclo di liriche autobiografiche basate sul libro VI dell’*Eneide* (“Route 101”), ma esemplato sulla struttura dello *Ulysses*⁵⁰:

⁴⁷ Eliot (1923: 480-483).

⁴⁸ Heaney (2012). L’intreccio tra la ricerca di rapporti di analogia con il passato e la sua formazione come poeta è illustrato in modo particolarmente utile per gli interessi di questo studio in altri tre saggi di poco precedenti, Heaney (2007a), (2007b), (2007c).

⁴⁹ Heaney (2012: 19).

⁵⁰ Heaney (2012: 20); cfr. anche Putnam (2012).

I was following the example of Joyce, since each poem in the sequence echoed and paralleled episodes in that most haunting book [*i.e.* *Aeneid* 6] in much the same way as Joyce had echoed and paralleled books of Homer's *Odyssey* in the different chapters of his novel *Ulysses*.

In realtà sono cinque i punti di osservazione europei a partire dai quali egli può dire di aver operato una 'rifamiliarizzazione' con le proprie origini irlandesi; essi corrispondono a cinque costituenti della memoria culturale di chi, come lui, appartiene «to the last generation that learned Latin, that read Vergil, that knew about the descent into the underworld»⁵¹. Il primo è quello che chiama "Christian humanist inheritance", un fattore determinante del modo come gli Europei immaginano la propria esperienza e le attribuiscono significato. E prosegue affermando che

[it] provides the first co-ordinates of the western mind... It was moreover the system employed to epoch-making effect by twentieth-century Irish writers, the mythic method, as T.S. Eliot called it when he reviewed James Joyce's *Ulysses*⁵².

Vedremo ora come questo 'metodo', che ha le sue premesse in Yeats e che Joyce ha perfezionato adottando l'*Odisea* come tesoro di verità archetipiche e riferimento ordinatore dell'esperienza vissuta, sia operante nel lavoro poetico di Heaney anche prima di *Human Chain*; e specificamente come una sua applicazione particolarmente complessa abbia luogo in "Glanmore Eclogue", una delle poesie che formano il trittico 'bucolico' di "Electric Light".

Heaney pubblica *Electric Light* nel 2001. Si tratta della prima raccolta composta integralmente, tranne i primi tre componimenti del ciclo "Sonnets from Hellas", dopo il riconoscimento del Nobel Prize nel 1995. Si nota in essa un ampliamento delle forme e dei materiali at-

⁵¹ O'Driscoll (2008: 471).

⁵² Heaney (2012: 20).

tinti da diverse tradizioni letterarie, e in particolare dalla poesia classica⁵³. Un *place-name poem*, “At Toombridge”, introduce la raccolta giustapponendo a un’immagine amena il ricordo di un checkpoint militare ben noto agli abitanti della zona di Toom e di una famosa rivolta finita in repressione⁵⁴: “Electric Light was a book of denied consolation”⁵⁵. A questa intonazione complessiva del libro concorrono le tre ecloghe inserite nella prima metà della raccolta (“Bann Valley Eclogue”, n. 5, “Virgil: Eclogue IX”, n. 15, “Glanmore Eclogue”, n. 16), le quali intendono riflettere un modo virgiliano di interpretare il genere: “This pattern of subverted pastoral – of the positive denied or questioned – is everywhere... The eclogue is set up to be shot down, a possibility which, as Heaney himself has repeatedly made clear, is native to the pastoral form”⁵⁶.

Come ricorda lo stesso Heaney, il viaggio in Grecia del 1995 non solo precedette ma anche propiziò la scrittura delle tre ‘ecloghe’, che pur si leggono dopo la serie dei “Sonnets from Hellas” (n. 17)⁵⁷. In particolare nel primo sonetto, “Into Arcadia”, si può riconoscere un certo ruolo preparatorio: esso racconta di un incontro con un ‘capraio in carne ed ossa’, che aveva riportato la mente del poeta moderno al testo delle *Talisie* e mosso la sua ispirazione⁵⁸. Nell’ultimo verso Heaney usa per la prima volta la parola ‘eclogue’ (“[the goatherd] subsisting beyond eclogue and traslation”), che poi occorrerà in tre titoli della raccolta. Anche il terzo sonetto, “Pylos”, è interessante per i fini di questo studio. È mattina presto “a Pilo sabbiosa”: “I woke to the world there like Telemachos | Young again”, illuminato da un

⁵³ Cfr. Boitani (2016: LXXVII-LXXXII).

⁵⁴ Zirzotti (2014: 113).

⁵⁵ O’Donoghue 2009, p. 118.

⁵⁶ O’Donoghue (2009: 117).

⁵⁷ Cfr. Carvalho Homem (2001: 25): in questa intervista, molto utile per seguire dall’interno il farsi di *Electric Light*, Heaney afferma di aver seguito il consiglio dell’amico Bernard O’Donoghue nell’ordinare i componimenti della raccolta.

⁵⁸ Cfr. Carvalho Homem (2016: 25): [Heaney] “there was a complete continuity between this twentieth-century creature and the literary figure you find in Theocritus. So there was immediately this feeling: ‘OK, you can do something!’”.

riverbero sul soffitto che fu “like a warning | From myself to be more myself”. Torna alla mente l’ammonizione che il fantasma di Joyce aveva rivolto all’io lirico nella dodicesima parte di *Station Island* (1984): “You’ve listened long enough. Now strike your note”. Nella seconda metà del sonetto vengono rievocati Robert Fitzgerald, maestro di letture omeriche a Harvard (“Harvard Nestor”), e l’interesse di questo amico e poeta per l’episodio della gara con l’arco (*Od.* 17.572-579), inteso come il simbolo di un modo di fare poesia⁵⁹. C’è dunque, in questo sonetto, un accenno di ‘metodo mitico’: un rinnovamento (“I woke... Young again”) si annuncia attraverso l’evocazione dell’*Odissea* (“sandy Pylos”, “like Telemachus”⁶⁰, “Harvard Nestor”) e avrà luogo nei termini di un acquisto di autonomia propiziato dall’ascolto di un maestro, come una decina di anni prima.

Quest’ultimo motivo ritornerà in “Glanmore Eclogue” insieme con l’uso del metodo mitico, adottato, nell’‘ecloga’, in modo ben più rigoroso e ambizioso. Le tre poesie che rimandano, attraverso il loro titolo, alla fondazione antica della poesia pastorale, hanno in comune la struttura dialogica⁶¹. In quella composta per prima, “Bann Valley Eclogue”, comunicano un personaggio chiamato Poet e il suo hedge-master (di nuovo un poeta-maestro), l’autore dell’ecloga messianica⁶². Questo dialogo attraverso i millenni è reso possibile dalle affinità di estrazione sociale, formazione, esperienza della storia che collega

⁵⁹ Mirare al centro invisibile, o sempre ritraentesi, delle cose: Zirzotti (2014: 53-55).

⁶⁰ Va ricordato, tra l’altro, che nel primo capitolo dello *Ulysses*, Telemaco è il ‘parallelo’ odissiaco di Stephen Dedalus, cioè di James Joyce.

⁶¹ La bibliografia rilevante su Heaney e Virgilio bucolico è raccolta e ben discussa da Zirzotti (2014: 117-131), pur con qualche lacuna: Perkell (2001), Nassi (2003: 15-27), Twiddy (2006), Harrison (2011: 122-126), e soprattutto Bernardi Perini (2012a: 53-62; 2012b), cui vanno aggiunti ora anche Fo (2015) e il commento a “Glanmore Eclogue” di Gueneri (2016: 1098-1100).

⁶² *Hedge-master* (“maestro della siepe”) si chiamava il maestro che teneva scuola clandestinamente, all’aperto, per i figli delle comunità cattoliche irlandesi nel XVIII secolo: per il riferimento dell’espressione a Virgilio, cfr. in particolare Bernardi Perini (2012b).

Virgilio e Heaney⁶³. Di nuovo un personaggio chiamato Poet dialoga con un altro individuato da un nome proprio, Myles, in “Glanmore Eclogue”, il testo composto per secondo nella serie ‘virgiliana’. Questa poesia si basa manifestamente sull’*ecl.* 1, riletta però alla luce dell’altra ecloga mantovana, di cui acquisisce alcuni toni e motivi⁶⁴. In effetti il lettore giunge a “Glanmore Eclogue” subito dopo aver letto “Virgil: Eclogue IX” (il testo in realtà scritto per ultimo, per “dare un po’ di contesto” alle due ecloghe precedenti)⁶⁵. Glanmore (Co. Wicklow, nei pressi di Dublino) rappresenta insieme un luogo di ritorno e di esilio. Heaney qui ritorna alla vita di campagna, cioè a un ambiente che lo riporta all’atmosfera dell’infanzia trascorsa nella fattoria di Mossbawn; ma lo fa lasciando la terra di origine, l’Ulster, dove imperversano i *Troubles*. È il 1972; una accademica canadese, studiosa di cultura anglo-irlandese, Ann Saddlemyer, affitta agli Heaney un cottage che era appartenuto alla famiglia di John Millington Synge (vi abitava il custode della loro tenuta), poeta, musicista, drammaturgo, studioso di tradizioni locali e del gaelico irlandese, con cui erano stati in rapporto di amicizia e cooperazione due illustri attivisti della causa irlandese come William Butler Yeats e la sua protettrice, Lady Augusta Gregory:

John Synge, I and Augusta Gregory, thought
All we did, all that we said or sang
Must come from contact with the soil⁶⁶.

Yeats inoltre aveva scritto un’ecloga dialogica, “Shepherd and Goatherd”, pubblicata nella raccolta *The Wild Swans at Coole* (1917, 1919², con ampliamento), Coole Park essendo la località dove si trovava la tenuta dei Gregory e dove il poeta, ospite di Lady Augusta per

⁶³ Su queste corrispondenze cfr. in particolare Bernardi Perini (2012a).

⁶⁴ Cfr. Bernardi Perini (2012a: 60).

⁶⁵ Cfr. Carvalho Homem (2001: 25).

⁶⁶ Dalla poesia di W.B. Yeats, “The Municipal Gallery Re-visited” (1938).

lunghi periodi, svolse molto del suo lavoro creativo e di studio. Questo il testo delle due prime battute di “Glanmore Eclogue”:

Myles

A house and ground. And your own bay tree as well
And time to yourself. You’ve landed on your feet.
If you can’t write now, when will you ever write?

Poet

A woman changed my life. Call her Augusta
Because we arrived in August, and from now on
This month’s baled hay and blackberries and combines
Will spell Augusta’s bounty⁶⁷.

Myles, si capirà a breve, è un contadino della campagna intorno a Glanmore⁶⁸. Quando dice – ed è la prima battuta dell’‘ecloga’ – “your own bay tree”, egli entra in una parte parallela a quella di Melibeo. Che il personaggio chiamato Poet svolga la parte corrispondente a quella di Titiro è poi confermato fin dalla prima frase della sua replica. Nel passaggio dalla prima alla seconda battuta il parallelismo con l’inizio dell’*ecl.* 1 si intensifica e si amplia, ma i contenuti che rendono percepibile la simmetria ottengono questo effetto introducendo e poi articolando una differenza. Non si tratta però né di un semplice procedimento di attualizzazione né di una operazione semplicemente volta a radicare l’attuale nell’antico. Poet è un Titiro, il cui faggio si è trasformato in un alloro. Grazie a una donna rinominata Augusta, un

⁶⁷ [M.] “Una casa e un terreno. E pure il tuo alloro personale | e del tempo per te stesso. Sei caduto in piedi. | Se non riesci a scrivere adesso, quando mai lo farai?” [P.] “Una donna mi ha cambiato la vita. Chiamala Augusta | perché siamo arrivati in agosto, e da ora in poi | il fieno imballato e le more e la mietitrebbia di questo mese | annunceranno la generosità di Augusta”.

⁶⁸ Myles rinvia a Myles na gCoppalen, alias Flann O’Brien (alias Brian O’Nolan), noto romanziere e giornalista, che si poteva collegare a Synge (il Melibeus di “Glanmore Eclogue”) in quanto studioso e traduttore di poesia irlandese antica: cfr. O’Donoghue (2009: 115-116).

nome che rievoca il *deus* dell'*ecl.* 1, il futuro Augusto, ma riferito appunto a una donna, il poeta ha ritrovato la pace che gli consente nuovamente di scrivere. L'ingresso nel nuovo contesto di vita è ciò che mette in movimento il dialogo, il quale si apre adombrando un tema che è più dell'*ecl.* 9 che della 1: può cantare il poeta, può il canto conservare la sua funzione e il suo valore *Martia inter tela?* (Non dimentichiamo che il lettore di *Electric Light* legge "Glanmore Eclogue" subito dopo "Virgil: Eclogue IX"). E questa scelta di vita è come quella che fece un giorno Wordsworth, trasferendosi con la sorella nel Dove Cottage di Grasmere, per comporvi la sua poesia e la sua prosa più importanti. Concorre a evocare lo sfondo wordsworthiano di "Glanmore Eclogue" il fatto stesso che l'interlocutore di Poet sia un contadino, un contadino che dà a questa pastorale, subito e definitivamente, una chiara intonazione di parlato e che poi chiederà al poeta di trovare le parole – "words that the rest of us | Can understand" – per uno dei vecchi canti. Myles non rappresenta forse un pubblico, ma una vena della memoria culturale e della sensibilità nativa di quel pubblico che sarà in grado di riconoscere nell'idionimo Myles un rimando agli interessi di Synge, nel soprannome Augusta una evocazione di Lady Gregory e alle spalle del personaggio chiamato Meliboeus, nominato più avanti, lo stesso Synge⁶⁹. Questa ecloga eccezionalmente *parlata*, è dunque in modo eccezionale *risonante* di echi colti. Essa illumina la propria stratificazione nel momento in cui mostra il piano della situazione rappresentata come dominio del contingente: "Call her Augusta | Because we arrived in August". Il personaggio Poet, ora analogo al personaggio Tiro (non a Virgilio), ha un controllo solo parziale su ciò che dice e fa, anche perché la sua disposizione d'animo, cui andrà ricondotta anche la finale canzone d'estate, è quella dell'elogio e del dare valore al momento. Invece per il lettore che ha tenuto conto del titolo, che si è interrogato sul nome del primo personaggio e che ha colto l'allusione al dialogo virgiliano, il soprannome Augusta, cui il fraseggio circolare conferisce prominenza ("Call her Augusta... Au-

⁶⁹ Su tutto ciò, cfr. in particolare Twiddy (2006), O'Donoghue (2009: 114-116).

gusta's bounty”), è l'indice di una sovrapposizione di piani, i quali possono ora essere identificati. La benefattrice di Poet riceve il nome della benefattrice di Yeats; ma questo nome è anche evocativo del benefattore di Titiro, maschera di Virgilio. E ciascuno di questi benefattori proprio attraverso la sua azione generosa rimanda al contesto difficile che l'ha determinata. Così il presente trova almeno due volte un parallelo, ovvero un'anticipazione, nel passato. Nel presente, che Poet vede, rispondendo a Myles, sotto l'aspetto della contingenza, ritorna una struttura dell'esperienza umana, che allarga l'orizzonte del momento vissuto e lo riempie di significato. Si mostra qui una avanzata padronanza del 'metodo mitico', da parte di Heaney, ma anche il modo personale in cui egli se ne serve. Il 'continuo parallelismo del contemporaneo con l'antico' è osservato da Eliot nell'*Ulysses*, dove 'l'antico', rappresentato dall'*Odissea*, può essere pensato come un tesoro di situazioni 'archetipiche' se non addirittura, in senso junghiano, come l'inconscio collettivo dei personaggi del romanzo⁷⁰. Nel testo di Heaney il polo antico è rappresentato dall'*ecl.* 1, una poesia che da un lato fissa l'incontro e il dialogo tra i pastori come 'scena primaria' del genere bucolico e dall'altra segna l'inizio di una tradizione, all'interno della quale "Glanmore Eclogue" si iscrive attraverso il suo stesso titolo. Da un lato, cioè, il polo antico del parallelismo rappresenta il primo momento di un succedersi ciclico di situazioni affini, la fonte ultima del senso di ciò che *ricorre*; dall'altro il polo antico è l'inizio di un processo che si sviluppa *linearmente* nel tempo, il testo che fonda una tradizione, fatta di adattamenti (come "Bann Valley Eclogue"), traduzioni (come "Virgil: Eclogue IX"), libere riscritture (come "Glanmore Eclogue"). Questa linearità, combinata con la ciclicità, si manifesta anche nel quadro del presente che il testo di Heaney trat-

⁷⁰ Cfr. e.g. Fuchs (2013: 11): "[The] deeds [of the characters of Joyce's fiction] correspond to a mythical framework, which is not actively remembered but provides a collective unconscious that guides their lives as a principle of order and continuity. What they do is, archetypically speaking, meaningful although they consider themselves as insignificant agents thrown into a seemingly chaotic contemporary world".

teggia. La poesia è ambientata nel 1972; Myles parla di un albero che attende Poet (“your own bay tree”) e questo basta a rievocare lo scenario dell’*Ur-Dialog* virgiliano; ma non si tratta di un faggio, bensì di un albero estraneo alla flora locale e indatto a dare ombra a un cantore sdraiato, ovvero di un alloro, della pianta mediterranea, un tempo sacra ad Apollo, che dà le fronde per comporre la corona del poeta laureato. Heaney compone “Glanmore Eclogue” per un convegno in memoria di Synge, tenutosi nel 2000⁷¹: rivolge lo sguardo all’indietro e vede nel suo ritiro a Glanmore, nella casa dei Synge, offertagli da ‘Augusta’, l’inizio di quel periodo creativo che lo avrebbe portato a raggiungere nel 1995, come era capitato a Yeats anni prima, il riconoscimento del valore universale della sua opera. Con essa egli aveva operato, in tutti i modi possibili, la “riparazione della poesia”; e alla poesia, proprio come Omero, Virgilio, Wordsworth, Yeats e tanti altri, aveva “restituito credito”⁷².

Il trasferimento a Glanmore aveva dunque prodotto il risultato voluto; e “Glanmore Eclogue” è la poesia che sancisce il successo delle sue scelte, forti e inevitabili: Glanmore rappresentava una scelta di vita, quella di dedicarsi interamente al lavoro poetico, lontano dai *Troubles*; ridare voce all’ecloga è una scelta forte per il poeta sempre sotto sospetto di disimpegno; e “Glanmore Eclogue” mostra in modo completo l’autonomia che il poeta ha raggiunto nell’uso di forme, procedimenti, motivi tratti dai suoi *auctores* (qui primariamente Virgilio, Wordsworth, Yeats, Joyce) in vista di fini ben iscritti nel presente e suoi propri. Sotto ogni rispetto “Glanmore Eclogue” rappresenta dunque una risposta, e una risposta compiuta, alla esortazione “Now strike your note” rivolta dal maestro Joyce in “Station Island”.

La raccolta successiva, del 2006, si intitola *District and Circle*, e si collega a *Electric Light* in più modi. Sulla soglia del libro di trova una

⁷¹ Cfr. Carvalho Homem (2001: 25); Gueneri (2016: 1098).

⁷² *The Redress of Poetry* e *Crediting Poetry* sono rispettivamente i titoli di una raccolta di lezioni tenute da Heaney come professore di poesia a Oxford tra il 1989 e il 1994 e del discorso pronunciato durante la cerimonia di consegna del Nobel nel dicembre del 1995.

dedica a Ann Saddlemyer, seguita dalla citazione della frase-circolo “Call her Augusta... Augusta’s bounty”, emblematica, come si è visto, della struttura di “Glanmore Eclogue”. I due elementi del titolo, *District* e *Circle*, rimandano alla linea e al cerchio, ovvero a figure che identificano due fondamentali modi di pensare l’esperienza e il tempo⁷³. La raccolta prende il suo titolo da quello di un componimento in essa contenuto, il resoconto di un viaggio in metropolitana che nella sua seconda stesura pone in essere il ‘metodo mitico’ («[i]nvariably... the classical echoes were going to be heard, and the underground/underworld/otherworld parallels come into play»)⁷⁴. Si tratta di un passaggio che prelude alla applicazione su scala ancora più larga, e sempre in rapporto alla discesa di Enea nel mondo infero, in quel ciclo di poesie di *Human Chain*, ovvero “Route 110”, che Heaney considerava – lo si è visto – come la sua definitiva risposta di ‘virgilianista’ all’uso joyceano dell’*Odissea*.

Così si può dire che per quanto concerne l’uso del metodo mitico da parte di Heaney riconosciamo quattro passaggi fondamentali: (a) il momento in cui, in *Station Island* (1984), su esortazione del fantasma di Joyce, Heaney prende congedo dal contesto dantesco in cui ha incontrato il suo maestro per orientarsi verso Virgilio⁷⁵; (b) “Electric Light” (2001), con i due sonetti ‘preparatori’, le tre ecloghe virgiliane e in particolare quella in cui più compiutamente si vede l’effetto della lezione di Joyce; (c) *District and Circle* (2006); (d) “Route 110” (2010).

Il lavoro di *Electric Light* si era iniziato in Grecia, con l’epifania del capraio (“Into Arcadia”) e nello spirito della Telemachia (“Pylos”); “Glanmore Eclogue” è la poesia in cui convergono il magistero di Virgilio e quello di Joyce; l’autonomia raggiunta dal Telemaco di “Pylos”, divenuto poeta laureato e in questo erede nordirlandese del-

⁷³ *District* e *Circle* si chiamavano due linee della metropolitana di Londra, una di andamento tendenzialmente rettilineo, l’altra circolare: sul valore simbolico di questi nomi nella raccolta di Heaney, cfr. Boitani (2016: LXXXII).

⁷⁴ Cfr. Heaney (2009: 410).

⁷⁵ Su questo passaggio, cfr. in particolare Heaney (2007a: 156 o 164).

l'irlandese Yeats, si mostra come padronanza del metodo mitico, che egli adopera per 'trovare' la propria tradizione, evocarla e situarsi in essa.

4. IN EXTREMIS, IN LIMINE

Nel finale del suo libro Gifford riformula una profezia di Leo Marx, secondo cui la nostra crisi nei rapporti con la natura avrebbe ridato vigore alla letteratura pastorale, generandone nuove versioni. L'anno successivo Heaney compone "Glanmore Eclogue"; e poco dopo pronuncia alla Royal Academy la *lecture* intitolata *Eclogues in Extremis: On the Staying Power of Pastoral*. In un passo di questo discorso, riferendosi alla nona ecloga di Virgilio, egli osservava:

The fiction of the poem has them travelling the road, but from Virgil's time to our own, the image of displaced persons on a highway, on the move with their old possessions, is as realistic as it is literary⁷⁶.

Per Heaney il potere persistente, ovvero resistente della pastorale, che è quintes-senza della poesia tutta, dipende dalla sua capacità di rispondere in quanto forma originaria, 'necessaria', a bisogni vivi. "Il nuovo Ulisse [della poesia contemporanea irlandese] è un uomo... che ha ormai perso terra e identità, simbolo della *dispossession* irlandese"⁷⁷. Ma oggi la visione di *displaced persons on a highway* è una esperienza della vita quotidiana planetaria, ben più di quanto non fosse vent'anni fa. La crisi ambientale e l'odissea di milioni di persone, due fatti spesso strettamente interconnessi tra loro, stanno generando nuove sensibilità, che producono nuove domande sulle forme secolari del-

⁷⁶ Heaney (2003: p. 5).

⁷⁷ Zirzotti (2014: 40).

l'espressione letteraria e cui anche la ricerca sul nesso originario, periodicamente rinnovato, tra bucolica e *Odissea*, può credo dare un contributo.

Università di Trieste
Dipartimento di Studi Umanistici
mfernandelli@units.it

BIBLIOGRAFIA

Alpers, P.

1996 *What is Pastoral?*, Chicago, Chicago University Press.

Armstrong, R.

2019 *Vergil's Green Thoughts: Plants, Humans & the Divine*, Oxford, Oxford University Press.

Bernardi Perini, G.

2012a *Virgilianesimo di Seamus Heaney*, in «Liburna», 5, pp. 53-63.

2012b «*My hedge-schoolmaster Virgil*». *Dall'«egloga messianica» alla «Bann Valley Eclogue»*, in Passalacqua, M. – De Nonno, M. – Morelli, A.M. (a cura di) – Giammona, C. (coll.), «*Venuste noster*». *Scritti offerti a Leopoldo Gamberale*, Hildesheim – Zürich – New York, Olms, pp. 697-709.

Bernardi Perini, G. – Prezzavento, C. (a cura di)

2013 *Seamus Heaney. Virgilio nella Bann Valley*, Mantova, Tre Lune.

- Bowie, E.
1985 *Theocritus' Seventh Idyll, Philetas and Longus*, in «Classical Quarterly», 35, pp. 67-91.
- Breed, B.B.
2006 *Pastoral Inscriptions: Reading and Writing Virgil's Eclogues*, London, Bristol Classical Press.
- Cameron, A.
1963 *The Form of the Thalysia*, in *Miscellanea di studi alexandrini in memoria di Augusto Rostagni*, Torino, Bottega d'Erasmio, pp. 291-307.
- Carvalho Homem, R.
2001 *On Elegies, Eclogues, Translations, Trasfusions: An Interview with Seamus Heaney*, in «The European English Messenger», 10, pp. 24-30; trad. ital. parziale in Bernardi Perini – Prezzavento (2013: 69-84).
- Clausen, W.
1994 *Virgil, Eclogues, With an Introduction and Commentary by W. Clausen*, Oxford, Oxford Clarendon Press.
- Cucchiarelli, A.
2012 *Publio Virgilio Marone, Le Bucoliche*, Introduzione e commento di A. Cucchiarelli, Traduzione di A. Traina, Roma, Carocci Editore.
- Davis, G.
2015 *The Dual Function of the umbra-motif in Vergil's Bucolics*, in Fedeli, P. – Günther, H.-C. (a cura di), *Virgilian Studies: A Miscellany Dedicated to the Memory of Mario Geymonat*, Nordhausen, Verlag Traugott Bautz, pp. 89-101.

Eliot, T.S.

1923 *Ulyses, Order, and Myth*, in «The Dial», 75, pp. 480-483.

Fantuzzi, M.

2002 *Teocrito e il genere bucolico*, in Fantuzzi, M. – Hunter, R., *Muse e modelli. La poesia ellenistica da Alessandro Magno ad Augusto*, Roma – Bari, Editori Laterza, pp. 177-262.

2011 *Theocritus' Constructive Interpreters, and the Creation of the Bucolic Reader*, in Fantuzzi, M. – Papanghelis, Th. (a cura di), *Brill's Companion to Greek and Latin Pastoral*, Leiden – Boston, Brill, pp. 235-262.

Fernandelli, M.

2015 *Chartae laboriosae. Autore e lettore nei carmi maggiori di Catullo (c. 64 e 65)*, Cesena, Editrice Stilgraf.

2017 *Hector ubi est? (Eneide III 312). Virgilio, Baudelaire e la spirale della memoria*, in Esposito, P. (a cura di), *Atti del Ventesimo Certamen Vergilianum. 22 aprile 2017, Giornata di Studi Virgiliani*, Napoli, Paolo Loffredo. Iniziative editoriali, pp. 53-84.

Fo, A.

2015 *Utopie pastorali e drammi della storia: Virgilio, Miklós Radnóti, Seamus Heaney*, in «I quaderni del Ramo d'oro on line», 7, pp. 78-117.

Fuchs, D.

2013 *James Joyce's Trojan Hobby-Horse: The Iliad and the Collective Unconscious Ulysses*, in «Philosophy, Social and Human Disciplines», 2, pp. 11-18.

- Gagliardi, P.
2014 *Commento alla decima ecloga di Virgilio*, Hildesheim – Zürich – New York, Georg Olms Verlag.
- Gifford, T.
1999 *Pastoral*, Oxon – New York, Routledge.
- Gioseffi, M.
2005² Publio Virgilio Marone, *Bucoliche. Note esegetiche e grammaticali*, Milano, CUEM.
- Gueneri, L.
2016 Note a *Electric Light*, in Heaney (2016: 1093-1106).
- Halperin, D.
1983 *Before Pastoral: Theocritus and the Ancient Tradition of Bucolic Poetry*, New Haven, Yale University Press.
- Harrison, S.
2011 *Virgilian Context*, in Hardwick, L. – Stray, C. (a cura di), *A Companion to Classical Receptions*, Malden (Ma) – Oxford, Wiley-Blackwell, pp. 113-126.
- Heaney, S.
2003 *Eclogues “In Extremis”*: *On the Staying Power of Pastoral*, in «Proceedings of the Royal Irish Academy: Archaeology, Culture, History, Literature», 103C, pp. 1-12; poi in Morisco (2007: 219-262).
- 2007a *Towers, Trees, Terrors. A Rêverie in Urbino (Torri, alberi, terrori. Una rêverie a Urbino)*, in Morisco (2007: 145-169).
- 2007b *Us as in Versus: Poetry and the World (Us come in versus: la poesia e il mondo)*, in Morisco (2007: 171-198).

2007c *In Another Pattern (In un'altra forma)*, in Morisco (2007: 199-218).

2001 *Electric Light*, London, Faber and Faber.

2012 *Mossbawn Via Mantua: Ireland in/and Europe: Cross-Currents and Exchanges*, in Huber, W. – Mayer, S. – Novak, J. (a cura di), *Ireland in/and Europe: Cross-Currents and Exchanges*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag, pp. 19-27.

2016 *Poesie*, a cura di M. Sonzogni, saggio introduttivo e cronologia di P. Boitani, traduzioni di M. Bacigalupo *et all.*, Milano, Mondadori.

Hunter, R.

1999 *Theocritus: A Selection. Idylls 1, 3, 4, 6, 7, 10, 11 and 13*, Edited by R. Hunter, Cambridge, Cambridge University Press.

2011 *Virgil's Ecl. I and the Origin of Pastoral*, in Fantuzzi, M. – Papanghelis, Th. (a cura di), *Brill's Companion to Greek and Latin Pastoral*, Leiden – Boston, Brill, pp. 263-274.

Morisco, G. (a cura di)

2007 *In forma di parole. Seamus Heaney poeta dotto*, a cura di G. Morisco, Bologna, Associazione culturale "In forma di parole".

Nassi R.

2003 *Attualizzazioni novecentesche del genere bucolico. I casi di Zanzotto e Heaney*, intervento all'incontro *Antichi Moderni*, a cura della Scuola sulla fortuna dei classici, Vicenza, reperibile online.

O'Donoghue, B.

2009 *Heaney's Classics and the Bucolic*, in O'Donoghue, B. (a cura di), *The Cambridge Companion to Seamus Heaney*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 106-121.

O'Driscoll, D.

2009 *Stepping Stones. Interviews with Seamus Heaney*, London, Faber and Faber.

Paine, M.

2007 *Theocritus and the Invention of Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press.

Papanghelis, Th.C.

2011 *Friends, Foes, Frames and Fragments: Textuality in Virgil's Eclogues*, in Fantuzzi, M. – Papanghelis, Th. (a cura di), *Brill's Companion to Greek and Latin Pastoral*, Leiden – Boston, Brill, pp. 369-402.

Perkell, C.

1990 *On Eclogue 1.79-83*, in «Transactions and Proceedings of the American Philological Association», 120, pp. 171-181.

2001 *Vergil Reading His Twentieth-Century Readers: A Study of Eclogue 9*, in «Vergilius», 47, pp. 64-88.

Perutelli, A.

1995 *Bucolics*, in Horsfall, N. (a cura di), *A Companion to the Study of Virgil*, Leiden – New York – Köln, Brill, pp. 27-62.

Putnam, M.C.J.

2012 *Virgil and Heaney: 'Route 110'*, in «Arion», 19, pp. 79-107.

Traina, A.

1986² *La chiusa della prima egloga virgiliana (vv. 82-83)*, in «Lingua e stile», 3, 1968, pp. 45-53; poi in *Poeti latini (e neo-latini). Note e saggi filologici*, I serie, Bologna, Pàtron, pp. 175-188 e 400-401, da cui si cita.

Twiddy, I.

2006 *Seamus Heaney's Versions of Pastoral*, in «Essays in Criticism», 56, pp. 50-71.

Van Sickle, J.

1975 *Epic and Bucolic (Theocritus, Idyll. VII, Virgil, Ecl. I)*, in «Quaderni urbinati di cultura classica», 19, pp. 45-72.

1976 *Theocritus and the Development of the Conception of Bucolic Genre*, in «Ramus», 5, pp. 18-44.

1986 *Poesia e potere. Il mito in Virgilio*, Roma – Bari, Laterza.

Zirzotti, E.

2014 *Incontrando l'antichità. Seamus Heaney e i classici greci e latini*, Roma, Aracne editrice.