

La Terra della nostalgia: Seamus Heaney e Giorgio Caproni

Jacopo Masi

Riassunto

Questo breve articolo si propone di analizzare il ruolo della nostalgia nell'opera poetica di S. Heaney e G. Caproni, dove la terra diviene metafora di memoria che può conservare per riconsegnare o, al contrario, serbare a una distanza incolmabile, irrevocabilmente separare; e dove la parola poetica diventa strumento affilato che permette lo scavo oppure unghia fragile pronta a spezzarsi. La nostalgia, insomma, come (im)possibilità di un ritorno, per terra, verticale, non più orizzontale come *all'origine della termine*. Così da un lato vedremo la torba irlandese, dall'altro il muro della terra e della parola, da un lato la "porta aperta sul buio", dall'altro la "porta condannata". Mostreremo come le stesse metafore disegnano con tratti molto differenti tra i due poeti quel paesaggio tra oblio e memoria che contrassegna il sentimento della nostalgia.

Abstract

The purpose of this short essay is to analyze the role of nostalgia in S. Heaney's and G. Caproni's poetic works. The paper will show how the soil becomes a metaphor of memory that preserves and returns (turning *absences* into *presences*) or, by contrast, keeps at an unbridgeable distance and parts irrevocably. Contextually words (poetic language) can be a sharp tool allowing to dig or a fragile nail bound to brake. Nostalgia, therefore, as the (im)possibility of a vertical return, instead of a horizontal one as it was at the origins of the term. On the one hand the Irish turf, on the other the earth's (and word's) wall; on the one hand a "door into the dark", on the other "la porta condannata" (the walled-up door). It will be shown how the same metaphors differently sketch, in the poetry of the two authors, that landscape, between memory and oblivion, that marks nostalgia.

Per una strana assonanza con il tema della raccolta di saggi – la *nostalgia* – cominceremo questo intervento proprio da quanto non c'è più, da quanto è andato perduto, non ha resistito, e lo faremo tornare, per un istante. Nel 1849 Mutel¹ proponeva la sostituzione del termine "nostalgia", seppur ancora di

¹ Cfr. A. Prete, *Nostalgia. Storia di un sentimento*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1992, p. 15.

recente diffusione, con uno di nuovo conio: *apodalgia*, dal greco "apodéin" ("essere lontani"), conferendo a quel dolore (*algos*) un taglio particolare, facendolo risiedere non tanto nel desiderio di ritorno (*nóstos*) quanto nella distanza dal luogo di quel ritorno. La storia, sia quella medica sia quella letteraria, però seppellì in fretta quella proposta, forse in parte poiché l'uso del termine *nostalgia* era già consolidato, in parte per quella *vaghezza più precisa* che rispetto al "male della lontananza" il "dolore del ritorno" poteva vantare, racchiudendo in sé un maggior ventaglio di tinte e sfumature, luci e ombre, che lo rendevano il prisma perfetto, perfettamente sfaccettato, concrezione di quel sentimento puntualmente vago (di *vague à l'âme* parlano i francesi e del "vago" è anche in italiano etimologicamente proprio il desiderio) e puntualmente diagnosticabile da medici e pazienti, che pure andava facendosi ancor più vago, perché, come chiarisce Starobinski, "letterario".²

Coniato infatti nel 1688 dal giovane studente in medicina Johannes Hofer per indicare il *desiderium patriae* che affliggeva, talvolta fino alla morte, i soldati svizzeri lontani dalla loro terra, nato perciò all'insegna di una precisione scientifica e con una netta accentuazione *spaziale*, la declinazione del termine si allargò presto anche e soprattutto in senso temporale (I. Kant, *Antropologia dal punto di vista pragmatico*, 1798): la nostalgia insomma come doloroso desiderio di ritorno non tanto a "quella terra", quanto alla "terra di quel tempo" o al "tempo di quella terra".

E in parte, infine, il neologismo proposto da Mutel divenne subito hapax proprio perché ometteva il tratto cruciale del male: il "ritorno". Quello di Ulisse è un *nóstos* e della *nostalgia* è l'archetipo, perché, in fondo (anche letteralmente: alla fine del viaggio) ritorno attuato ed impossibile: Ulisse è destinato, fin dall'oracolo di Tiresia, alla ri-partenza eterna, ultima ed infinita (per mare verso un luogo dove non si conosce il mare). Forse invece il *nóstos* possibile, l'unico, andrebbe cercato in Penelope, che spazialmente non è mai partita (e questo, l'abbiamo visto, non è discriminante) ma che è riuscita a fermare l'eterna tessitura del tempo, facendo di giorno, disfando di notte, in una illusoria ciclicità fuori dal tempo: Ulisse, in fin dei conti, torna ma sbarca invecchiato, più o meno (a seconda delle interpretazioni del testo omerico) irriconoscibile. Il tempo è irreversibilmente trascorso. Sempre *irrevocabilmente* passato.

O forse no, non alla lettera. Precisamente di questo ci occuperemo in questo intervento: della possibilità di *ri-evocazione* di "quella terra", "del tempo di quella terra", e della *durezza* di quel terreno che ha la densità del tempo, e che come il tempo può separare oppure conservare e tornare ad offrire, di quella distanza o lontananza (per usare il termine caro a Mutel) che è un

² « il [le mot « nostalgie »] est devenu un terme littéraire (donc vague) ». J. Starobinski, « Le concept de nostalgie », in *Diogenè*, 54, Avril-Juin 1966, p. 96.

dolore perché frattura nella continuità dell'identità. Perché quello al passato è uno sguardo che colma, chiude la distanza ed al contempo la misura, la dichiara, uno sguardo che denuncia un'espropriazione: "Quiero saber de quien es mi pasado" reclamava Borges in "All Our Yesterdays" (*La rosa profunda*, 1975). La stessa volontà sembra accomunare i due autori di cui tratteremo, l'italiano Giorgio Caproni e l'irlandese Seamus Heaney, due poeti che nella terra hanno dichiaratamente provato ad affondare le mani, a piantare le parole, per fare risorgere.

D'altronde l'atto di parola, e particolarmente quando in forma di poesia, è atto nostalgico, sia che lo si intenda nell'interpretazione che ne dà Antonio Prete di "legame con il "parlar materno" ("La poesia è forse l'ininterrotto esercizio, e conflitto, per non oscurare questa lingua materna") (Prete 19), sia come *evocazione*, cioè ri-creazione di quanto è desiderato, vagheggiato dove esso non è più; sia, infine, come "appropriazione", "presa di possesso" del circostante secondo la stessa dinamica dello sguardo al passato. Nominandolo, faccio mio l'oggetto; dicendolo, lo definisco, ne traccio i confini che lo separano da me. Ne afferro, nel peggiore dei casi, la fuga che prosegue; nel migliore, colgo la misura del braccio che si allunga.

E d'altro canto, la parola è di per sé atto cronologico, condanna alla temporalità, testimonianza e ammissione (il malinconico, all'opposto, non parla, la parola nella sua bocca si sfà) di quella "caduta nel tempo" del primo uomo che si nutrì all'albero della conoscenza del bene e del male, della distinzione (definizione appunto) tra vita e morte, della coscienza di sé, d'essere mortale, che è anche coscienza della distanza, dell'essere sé, cioè altro dall'altro (quindi anche dall'altro sé, quello che fu e non è), consapevolezza di un esilio che la parola stessa vorrebbe terminare.

Potere enorme quello della parola, del verbo: "Non nominare il nome di Dio invano" ammonisce Esodo 20, 7, senza contare il farsi biblico della luce o la tradizione cabalistica o ancora le innumerevoli parole magiche che spalancano innumerevoli porte, tesori e salvezze, in innumerevoli fiabe, favole e racconti, enorme se la terra è buona sotto la crosta di ghiaia, vale a dire tenera, molle, come la torba, adatta allo scavo:

(...)

Under my window, a clean rasping sound
When the spade sinks into gravelly ground:

My father, digging. I look down
Till his straining rump among the flowerbeds
Bends low, comes up twenty years away
Stooping in rhythm through potato drills
Where he was digging.

(...)

My grandfather cut more turf in a day
Than any other man on Toner's bog.
Once I carried him milk in a bottle
Corked sloppily with paper. He straightened up

To drink it, then fell to right away
Nicking and slicing neatly, heaving sods
Over his shoulder, going down and down
For the good turf. Digging.

The cold smell of potato mould, the squelch and slap
Of soggy peat, the curt cuts of an edge
Through living roots awaken in my head.
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. ("Digging", 1966 13)

E "Digging" (Scavare) s'intitola la poesia appena citata, poesia d'apertura della prima raccolta di Seamus Heaney, *Death of a Naturalist*, in cui alla vanga degli antenati, fino al padre, si sostituisce la penna, l'arte poetica, la parola che archeologicamente affonda ("twenty years away") per riportare in superficie le torba buona ("the good turf") e, con lei, il suono di vive radici ("living roots"): "vive" perché è un passato che emerge sì archeologicamente, ma che anche biologicamente cresce fin dentro il presente. Testo primo della sua opera in tutti i sensi, in senso assoluto, come si evince da un suo intervento del 1974, intitolato "Feeling into Words":

...poetry as a dig, a dig for finds that end up being plants.

'Digging', in fact, was the name of the first poem I wrote where I thought my feelings had got into words, or to put it more accurately, where I thought my *feel* had got into words. (...) This was the first place where I felt I had done more than an arrangement of words (...) The facts and surfaces of the thing were true, but more important, the excitement that came from naming them gave me a kind of insouciance and a kind of confidence.³

"Naming" appunto, "nominare", atto quasi primigenio, originario del "dar nome" e al contempo – più umanamente – di ritrovare il nome perduto, dimen-

³ S. Heaney, "Feeling into Words" (Lecture given at the Royal Society of Literature, October, 1974), in *Preoccupations: Selected Prose 1968-1978*, London, Faber and Faber, 1980, p. 41.

ticato, di richiamarne il carico, rintracciarne il portato, *ri-evocarlo*, così che a proposito della stessa poesia l'autore precisa: "I was getting my first sense of crafting words and for one reason or another, words as *bearers of history and mystery* began to invite me." (Heaney 45, corsivo mio). E in Heaney la parola si fa essa stessa "terra", e il paesaggio testo, da leggere con attenzione etimologica come nel caso di "Anahorish", poesia della terza raccolta *Wintering Out*, sul luogo natio, luogo di acque chiare, "place of clear water" (come ci spiega nel primo verso):

My "place of clear water",
the first hill in the world
where springs washed into
the shiny grass

and darkened cobbles
in the bed of the lane.
Anahorish, soft gradient
of consonant, vowel-meadow... (Heaney, "Anahorish", 1972 16)

Perché, come afferma apertamente in "The Sense of Place" (intervento tenuto nel 1977 all'Ulster Museum), mutuando le parole del poeta irlandese John Montague: "The whole of the Irish Landscape (...) is a manuscript which we have lost the skill to read." ("The Sense of Place". 1980 132). Ma anche testo da pronunciare con quella imprecisione tipica dei conflitti che hanno confini vaghi e fanno di una, due terre, in cui si parla la lingua di un'altra terra (l'inglese) con altro accento ed altre risonanze, altri richiami di altre radici, così che il senso si spacca, senza che vada perduto: piuttosto raddoppia, s'addensa. "Mossbawn", fattoria della famiglia Heaney, territorio dell'infanzia del poeta:

Our farm was called Mossbawn. *Moss*, a Scots word probably carried to Ulster by the Planters, and *bawn*, the name the English colonists gave to their fortified farm-houses. Mossbawn, the planter's house on the bog. Yet in spite of this Ordnance Survey spelling, we pronounced it Moss bann, and *bán* is the Gaelic word for white. So might not the thing mean the white moss, the moss of bog-cotton? In the syllables of my home I see a metaphor of the split culture of Ulster (...). I was symbolically placed between the marks of English influence and the lure of the native experience, between 'the demesne' and 'the bog'. ("Belfast", 1980, 35)

Terra dal confine incerto e per questo ancor più terra identitaria, perché non mitizzata, l'identità, non situata in un tempo assoluto, quello del mito appunto, sempre anteriore, precedente a tutto, alla storia in particolare; o, a ben guardare, perennemente ri-mitizzata, non rimpianta ma ri-attualizzata. Terra dal

senso aperto, dal tempo aperto, quella di Heaney, in cui il passato non è recluso in un altrove irraggiungibile ma, delle due, *racchiuso* dietro l'evidenza, pur sempre pronto ad emergere dalla torbiera se a rintracciarlo, ad evocarlo, è il poeta-rabdomante, il "diviner", come recita un'altra poesia di Heaney ("The Diviner", 1966 36), figura che grazie alla parola crea un tempo nuovo, o meglio mostra una nuova percezione del tempo secondo cui, se tutto scorre, tutto *ancora* scorre. Un, per così dire, passato presente che sgorga da quel "gift for being in touch with what is there, *hidden and real* (...) The diviner resembles the poet in his function of making contact with what *lies hidden*, and in his ability to make palpable what was sensed or *raised*." ("Feeling into Words", 1980 48 (corsivo mio).

Si tratta, in altri termini, di un potere "religioso", "romanticamente religioso" – e non è un caso che Heaney apra il suo intervento "Feeling into Words" con la citazione "The hiding places of my power / seem open..." dal *Prelude* di Wordsworth⁴ – per cui la poesia si attua come "divination (...), revelation of the self to the self, as restoration of the culture to itself." ("Feeling into Words", 1980 41). Ma "religioso" anche nel senso etimologico di "*religare*, to bind fast" ("The Sense of Place", 133): quella forza che Heaney attribuisce ai nomi della flora locale è la stessa che egli imprime alla sua parola poetica, attraverso la quale il legame con il passato non è mai rotto, la distanza è continuamente ricucita, richiusa attorno alla caviglia come la terra di torba in cui il piede affonda:

The ground itself is kind, black butter

Melting and opening underfoot,

Missing its last definition

By millions of years. (Heaney, "Bogland" 1969 55).

Ed è proprio la malleabilità di questa terra, che è senso del tempo, della memoria e dell'identità, in cui tutto naturalmente sprofonda per tornare incessantemente con la stessa naturalezza, a permettere la conservazione anche in altra terra di quanto normalmente sarebbe cancellato dall'acqua del tempo, come nel caso della spiaggia:

The dotted line my father's ashplant made

⁴ W. Wordsworth, *The Prelude*, book XI, vv. 336-343: "[...] the hiding places of my power / Seem open; I approach, and then they close; / I see by glimpses now; when age comes on, / May scarcely see at all, and I would give, / A substance and a life to what I feel: / I would enshrine the spirit of the past / For future restoration." Cit. in S. Heaney, "Feeling into Words", in *Preoccupations*, p. 41.

On Sandymount Strand

Is something else the tide won't wash away. (Heaney, "The Strand", 1996, 62).

Ma non tutte le terre permettono di affondare e conservare: altre si chiudono senza appello, perché terre dure, inespugnabili, come nel caso di Caproni in cui sempre, fatalmente ("Fatalità della rima" s'intitola una sua poesia, pubblicata postuma⁵), la terra rima, sempre, con "guerra":

Ho provato anch'io
È stata tutta una guerra
d'unghie. Ma ora so. Nessuno
potrà mai perforare
il muro della terra. ("Anch'io", 1975, 325)

Potere enorme quello della parola, abbiamo detto, e vale anche per Caproni ma potere ingovernabile o, peggio, da temere perché in quella terra dove le mani cercano, la parola può farsi tagliola ("La parola. / La tagliola. / Occhio! / Sono una cosa sola." ("La tagliola" 797), vale a dire trappola, inganno, illusione. Convinti di cogliere, afferrare col linguaggio il suo senso, si rimane invece faccia a faccia con un'ombra pronta a svanire:

Le parole. Già.
Dissolvono l'oggetto.

Come la nebbia gli alberi,
il fiume: il traghetto. ("Le parole", 1982, 460)

Così che a scavare con esse non si otterrà che un doloroso accumulo di vuoto su vuoto: "Vuoto delle parole / – recita "Senza esclamativi" ("Senza esclamativi", 339) – che scavano nel vuoto vuoti / monumenti di vuoto." È essa stessa, la parola che, detta, dèta la distanza, segna la differenza tra sembianza e sostanza⁶, tra chi cammina sopra il muro della terra e chi ne resta immobile al di sotto. Laddove per Heaney la parola è "una porta sul buio" tanto fondamentale da fornire il titolo alla seconda raccolta, *A Door into the Dark* appunto, diventando strumento di relazione e contatto, soglia spalancata all'incontro e alla comunicazione, per Caproni è sì una porta ma ingannevole, "condannata", cioè, chiusa, sigillata, murata, porta che non porta mai altrove:

⁵ "La terra. / La guerra. // La sorte. / La morte." G. Caproni, "Fatalità della rima", *Res amissa* (1991), in *L'opera in versi*, Milano, Mondadori (I Meridiani), 1998, p. 811.

⁶ Cfr. G. Caproni, "Abendempfindung", *Il conte di Kevenhüller*, *Ibid.*, p. 631: "Non c'è sembianza – è detto – / che affermi la sostanza."

La porta
condannata...

La porta
cieca, che reca
dove si è già, e divelta
resta biancomurata
e intransitiva...
(...)

La porta
morgana:
la Parola. ("La porta", 609).

Le anime – così le chiama ne "I ricordi" ("I ricordi", 1965, 262) – le anime evocate si fanno sempre più rare nella poesia di Caproni e sempre più distanti, più incapaci a tornare, come il fantasma del padre riemerso in una strada sul Naviglio, una "strada senza uscita", proprio per chiedere il conto "d'una vita (...) spesa / tutta a scordarmi, qua / dove 'Non c'è più tempo'" ("Il vetrone", 294). Si tratta di una vera e propria fuga dai ricordi, da quei *ritorni* che non riescono più a scaldare, ed anzi raggelano, in quelle rare presenze, per la loro irraggiungibile distanza, irrevocabile assenza. Così che nella stessa stagione, l'inverno, in cui Heaney si sorregge al bastone che fu di suo padre ("Dangerous pavements. / But I face the ice this year / With my father's stick." ("1.1.87", 1991, 20), Caproni, al contrario, nel cappotto del padre non trova calore:

...mai
io avevo avuto più freddo
nel mio gabbano – il solo
ricordo che di mio padre morto
(lo chiamavo l'Idalgo)
quel giorno, come ogni altro, ancora
mi coprì le spalle. ("L'Idalgo", 296)

Dalla terra emerge precisamente solo un fantasma, parola, sembianza, falsa testimonianza eppur vera nella misura in cui lo è della sua assenza. Alla fede assoluta nella parola di Heaney, per cui il padre affogato può tornare in vita con un semplice prefisso, tornare non affogato ("Once upon a time my undrowned father / walked into our yard.") e restarvi per sempre grazie a quella porta aperta ("And there was nothing between us there / That might not still be happily ever after." ("Seeing Things, III", 1991, 18) fa da controcanto in Caproni il dubbio, sempre più certezza, che dietro alla fuga della parola si nasconde la fuga di Dio: "Uno dei tanti, anch'io. / Un albero fulminato / dalla fuga di Dio."

("Anch'io", *Res amissa*, 918). Sempre più certezza che il grande atto divino di far luce con il verbo, una volta caduti nel regno umano del tempo, non sappia creare che ombre. E allora, nella poesia che dà il titolo all'ultima raccolta, uscita postuma, *Res amissa*, la cosa nascosta non lascia traccia, si fa perduta e la voce non osa chiamarla:

Non ne scorgo più segno.
 Più traccia.
 (...)
 Non spero più di trovarla.
 (...)
 L'ho troppo gelosamente
 (irrecuperabilmente) riposta. ("*Res amissa*", 778-779)

Terre diverse quelle di Heaney e Caproni: terra dal *tempo aperto*, abbiamo detto, quella del primo, in cui anche i marcamenti ("*Markings*") non separano ma fungono da connettivi:

All these things entered you
 As if they were both the door and what came through it.
 They marked the spot, marked the time and held it open.
 (...) ("*Markings, III*", 1991, 9)

Terra in cui il terreno è tanto morbido da essere comune a passato e presente e il ritorno, il *nostos*, è possibile, attuato, così continuamente attuato da mettere in dubbio la partenza e quindi la pertinenza del termine nostalgia. È forse invece nella parola di Caproni, parola che contrasta il senso "unico" e va in "controsenso", per cui si può tornare, un po' come Ulisse alla sua petrosa Itaca dieci anni dopo, solo dove non si è mai stati, è in questo muro della terra che nasconde irrevocabilmente quello che più gelosamente si è riposto, in cui, "generalizzando", la memoria lavora con l'oblio, qui che più dura si pianta la spina della nostalgia:

Tutti riceviamo un dono.
 Poi, non ricordiamo più
 né da chi né che sia.
 Soltanto, ne conserviamo
 – pungente e senza condono –
 la spina della nostalgia. ("*Generalizzando*", 768)

Bibliografía

- Bolzinger, André. *Histoire de la nostalgie*. Paris: CampagnePremière, 2007.
- Caproni, Giorgio. *L'opera in versi* (edizione critica a cura di Luca Zuliani). Milano: Mondadori (I Meridiani), 1998.
- Heaney, Seamus. *Death of a Naturalist*. London: Faber and Faber, 1966.
- . *Door into the Dark*. London: Faber and Faber, 1969.
- . *Preoccupations: Selected Prose 1968-1978*. London: Faber and Faber, 1980.
- . *Seeing Things*. London: Faber and Faber, 1991.
- . *The Spirit Level*. London: Faber and Faber, 1996.
- . *Wintering Out*. London: Faber and Faber, 1972.
- Jankélévitch, Vladimir. *L'Irréversible et la nostalgie*. Paris: Flammarion, 1974.
- Prete, Antonio. *Nostalgia. Storia di un sentimento*. Milano: Raffaello Cortina Editore, 1992.
- Starobinski, Jean. « La leçon de la nostalgie », in *Médecine de France*, 129, 1962, 6-11.
- . « Le concept de nostalgie », in *Diogène*, 54, Avril - Juin 1966, 92-115.