



Storie del ragno e della tela.
Trasformazioni di un *topos* culturale
dentro e oltre il testo

a cura di Irene Zanot e Gabriele Quaranta

eum

Isbn 978-88-6056-890-8 (PDF)
Prima edizione: dicembre 2023
©2023 eum edizioni università di macerata
Palazzo Ciccolini, via XX settembre, 5 – 62100 Macerata
info.ceum@unimc.it
<http://eum.unimc.it>

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International CC BY-NC-ND 4.0, <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

Il presente volume è stato sottoposto a *peer review* secondo i criteri di scientificità previsti dal Regolamento delle eum (art. 3) e dal Protocollo UPI (Coordinamento delle University Press Italiane).

Indice

- 7 Introduzione
di Irene Zanot e Gabriele Quaranta
- Francesca Chiusaroli
- 13 Ragni, vermi, bachi, pesci, uccelli, nelle maglie della rete digitale: referenza semantica e iconicità per la rappresentazione linguistica di un bestiario di animali non fantastici dell'universo di Internet
- Elisa Coletta
- 45 La poesia della trama e dell'ordito. Intervista a Sidival Fila
- Valerio Massimo De Angelis
- 53 Tele e storie: l'intreccio del reale in *Ceremony* di Leslie Marmon Silko
- Costanza Geddes da Filicaia
- 73 I ragni, inesauribile sorgente di meraviglia, nell'opera di Primo Levi
- John Mc Court
- 83 «Arachne starts with Ovid and finishes with me»: il mito di Aracne nella poesia di Michael Longley
- Claudio Micaelli
- 91 L'immagine del ragno nella tradizione culturale cristiana: spunti di riflessione da Tertulliano all'età moderna
- Gabriele Quaranta
- 119 Dialettica, Industria, Opera Vana: Aracne e la ragnatela nell'allegoria figurativa fra XVI e XX secolo

- Irene Zanot
141 Dalle «*toiles*» della legge ai «*plafonds*» baudelairiani:
osservazioni attorno al campo lessicale della *araignée*

John Mc Court

«Arachne starts with Ovid and finishes with me»:
il mito di Aracne nella poesia di Michael Longley

Michael Longley fa parte dell'ultima generazione di scrittori irlandesi ma più in generale di scrittori di lingua inglese – principalmente poeti – che sono ancora in grado di leggere i classici nella loro lingua originale. Nacque nell'Irlanda del Nord, a Belfast, nel 1939 come i suoi due colleghi forse più famosi – Seamus Heaney e Derek Mahon, entrambi morti di recente (Heaney nel 2013, Mahon nel 2020). Per completare questo quartetto di scrittori irlandesi che hanno saputo utilizzare i testi classici come fonte e ispirazione bisogna aggiungere la poetessa dublinese, Eavan Boland, morta anche lei nel 2020. Longley, considerato il più grande poeta irlandese vivente, è stato meno celebrato dai suoi contemporanei anche se recentemente l'Accademia dei Lincei gli ha assegnato il Premio internazionale “Antonio Feltrinelli” (ha vinto altri prestigiosi riconoscimenti come il T.S. Eliot Poetry Prize, il Queen's Gold Medal for Poetry, e il Pinter Pen Prize).

Figlio di genitori inglesi trasferiti a Belfast, da ragazzo Longley si trovava in una situazione non semplice. Per non trovarsi fuori contesto, doveva comportarsi da inglese a casa e da irlandese per strada. Trovava entrambe le opzioni problematiche e limitanti e cercava spazio e libertà nella letteratura e soprattutto nei testi classici. Finita la scuola, si trasferì a Dublino, presso il Trinity College, dove si laureò in Letteratura Classica anche se, a suo dire, aveva impiegato più tempo a vagabondare per Dublino che a studiare. Furono gli anni in cui scoprì un altro appassionato classicista, James Joyce, e si mise a leggere l'*Ulisse* che

lo portò, «by a commodius vicus of recirculation», ad Omero, e a scrivere le sue prime versioni di elementi presi dall'Odissea. Sempre in Longley, come per Joyce prima, c'è una tensione tra un'immaginazione formata attraverso un'educazione classica e il fascino del moderno e del contemporaneo. Ma dove Joyce ha cercato di conservare la forma e il raggio dell'epico, Longley trasforma l'eredità classica in miniatura, in una serie di liriche spesso sfuggenti ed episodiche.

Spesso Longley si autodefinisce un “lapsed classicist” (di solito si parla di “lapsed Catholic”, espressione usata per connotare un cattolico non praticante) per descriversi come una sorta di “classicista non praticante”. Nel senso stretto è vero: ha abbandonato la vita accademica da classicista, ma tutta la sua vita da poeta è connotata dalla sua formazione nei classici. Ha iniziato la carriera di poeta con versioni in inglese di poesie liriche, elegie e poesie d'amore di Sesto Properzio, Sulpicia e Tibullo per poi passare una vita a leggere, tradurre, interpretare e inventare versioni moderne e circoscritte di Omero, Virgilio e Ovidio. Ha sempre elogiato il lavoro di traduzione come una sorta di critica finale, l'apprezzamento di un poeta da parte di un altro.

Spesso ha utilizzato queste riscritture libere dei frammenti classici per affrontare il tema del conflitto nell'Irlanda del Nord senza farlo in modo troppo diretto. Le sue poesie spesso coniugano la situazione contemporanea dell'Irlanda del Nord – una situazione per più di trenta anni di guerra – con la prima guerra mondiale e entrambe queste realtà trovano corrispondenze nella letteratura classica. Le analogie tra la prima guerra mondiale e il conflitto in Irlanda del Nord sono attualizzate dall'uso di Longley del materiale greco. Sono tre elementi che spesso viaggiano insieme nelle sue poesie. Citando la poesia, *Dead Man's Dump* di Isaac Rosenberg, Longley afferma: «I feel as though it's the young Aeschylus or the young Sophocles walking on the muddy duckboards... I think that the poets here needed some kind of shape with which to deal with the emerging nightmare of the Troubles»¹. Ma fu il poeta stesso *in primis* ad aver bisogno di

¹ Citato in Fran Brearton, ‘Walking Forwards into the Past’: An Interview with Michael Longley, in «Irish Studies Review», 18, Spring 1997, pp. 35-39, qui p. 37.

una forma poetica per affrontare la dura realtà dei *Troubles* e la trovò nei classici. In una recente intervista pubblicata sull'*Avvenire*, sottolinea, ancora una volta, le difficoltà linguistiche vissute a Belfast e il suo ricorso ai classici latini:

Sono profondamente invidioso dei miei colleghi bilingui, perché credo che abbiano accesso a un retroterra culturale e a fonti di ispirazione per me inaccessibili. La scuola che ho frequentato in Irlanda del Nord non mi offrì l'opportunità di imparare l'irlandese, poiché era considerato un simbolo del nazionalismo. Forse il mio interesse nella traduzione della poesia greca e latina è un modo per compensare questa mancanza linguistica. Recentemente ho tradotto di nuovo dall'*Iliade*, che considero il più grande poema di guerra mai scritto in Europa².

Le raccolte di poesie pubblicate da Longley utilizzano la poesia greca e latina come base per le sue esplorazioni della memoria culturale. Il poeta trova efficace trasporre scene, parole e risonanze da un contesto storico e culturale a un altro, spesso interrompendo o invertendo la cronologia per creare un momento di intuizione che scuote il lettore in un inaspettato riallineamento del presente, del passato e del futuro. Il suo uso di episodi specifici, di scene e immagini dell'*Iliade* e dell'*Odissea*, fa di Omero una voce presente in una conversazione attuale.

Longley dedica anche molto spazio a Ovidio. Infatti una delle sue poesie è intitolata *Spiderwoman* e apre così: «Arachne starts with Ovid and finishes with me» e dimostra la consapevolezza del fatto di rappresentare, in Irlanda almeno, la fine di una lunga tradizione di poeti e scrittori in grado di leggere e interpretare i testi classici nella lingua originale, perché anche il latino, come già era successo prima al greco, non viene più studiato nelle scuole secondarie irlandesi.

Allo stesso tempo, Longley è solo uno dei tanti poeti Irlandesi contemporanei e di lingua inglese che prendono ispirazione da

Si veda anche Lorna Hardwick, *Singing across the Faultlines: Cultural Shifts in Twentieth-Century Receptions of Homer*, in Barbara Graziosi, Emily Greenwood (a cura di), *Homer in the Twentieth Century: Between World Literature and the Western Canon*, OUP Oxford, 2007, pp. 47-71.

² Citato in Riccardo Michelucci, *Belfast. Longley: la mia poesia al servizio della pace*, in «L'Avvenire», 8 settembre 2019 <<https://www.avvenire.it/agora/pagine/longley-la-mia-poesia-al-servizio-della-pace>> (ultima consultazione: novembre 2023).

Ovidio. Come scrivono Michael Hoffmann and James Lasdun nell'introduzione alla loro importante antologia *After Ovid* (1994), parlando di poeti inglesi e irlandesi e del loro rapporto con Ovidio:

There are many reasons for Ovid's renewed appeal. Such qualities as his mischief and cleverness, his deliberate use of shock – not always relished in the past – are contemporary values. Then, too, the stories have direct, obvious and powerful affinities with contemporary reality. They offer a mythical key to most of the more extreme forms of human behaviour and suffering³.

Nella poesia, *Spiderwoman*⁴, troviamo molte di queste caratteristiche:

Spiderwoman

Arachne starts with Ovid and finishes with me.
 Her hair falls out and the ears and nostrils disappear
 From her contracting face, her body miniscule, thin
 Fingers clinging to her sides by way of legs, the rest
 All stomach, from which she manufactures gossamer
 And so keeps up her former trade, weaver, spider
 Enticing the eight eyes of my imagination
 To make love on her lethal doily, to dangle sperm
 Like teardrops from an eyelash, massage it into her
 While I avoid the spinnerets – navel, vulva, bum –
 And the widening smile behind her embroidery.
 She wears our babies like brooches on her abdomen.

Per facilitare l'analisi di questa poesia, qui una mia traduzione del testo originale:

Donna Aracne

Aracne inizia con Ovidio e finisce con me.
 I suoi capelli cadono e le orecchie e le narici scompaiono

³ Michael Hofmann, James Lasdun (a cura di), *After Ovid: New Metamorphoses*, London, Faber & Faber, 1994, p. xi: «Ci sono molte ragioni per il rinnovato interesse in Ovidio. Qualità come la sua malizia e intelligenza, il suo uso deliberato dello shock – non sempre apprezzato in passato – sono valori contemporanei. Inoltre, le storie hanno affinità dirette, evidenti e potenti con la realtà contemporanea. Offrono una chiave mitica alla maggior parte delle forme più estreme di comportamento e di sofferenza umana».

⁴ Michael Longley, *Spiderwoman*, in *The Ghost Orchid*, London, Jonathan Cape, 1995, p. 205.

Dal viso contratto, il suo corpo minuscolo, magro
 Dita aggrappate ai suoi fianchi da usare come gambe, il resto
 Tutto stomaco, dal quale produce ragnatela
 E così continua il suo precedente mestiere, tessitrice, ragno
 Attirando gli otto occhi della mia immaginazione
 Per fare l'amore con il suo centrino letale, per far penzolare lo sperma
 Come le lacrime da un ciglio, massaggiato dentro di lei
 Mentre evito le filiere – ombelico, vulva, sedere –
 E il sorriso che si allarga dietro il suo ricamo.
 Porta i nostri bambini come spille sull'addome.

La poesia di Longley ci offre un'erotizzazione della storia di Aracne. *Spiderwoman* segna per l'autore un ritorno all'eziologia ed è una delle poesie più riuscite del volume; gioca apertamente con il fatto che la maggior parte delle persone trova che i ragni siano creature inquietanti. Il ragno è il *creepy crawly* per definizione. La prima riga della poesia – «Aracne inizia con Ovidio e finisce con me» – mostra un Longley che condivide le sue conoscenze: a parte un breve riferimento nelle *Georgiche* di Virgilio (G. 4.246), Ovidio è infatti il primo poeta dell'era classica a offrire un trattamento esteso dello spaventoso mito di Aracne (nel VI libro delle *Metamorfosi*). Ecco perché Aracne “inizia” con Ovidio. Longley sottolinea l'importanza della tradizione e dell'eredità letteraria e si pone alla fine di una lunghissima serie di poeti che hanno attinto al mito di Aracne. Ovidio, un po' come Aracne stessa, vuole sfidare un dio letterario, ma lui, a differenza di lei sa bene il debito che gli deve. La sua poesia è anche un atto di gratitudine.

La prima riga della versione di Longley ha un tono finto-serio, in cui viene esplorato il rischio nel giocare con i ragni, che a volte sono velenosi e mortali. La versione del mito di Longley offre ancora una volta una riflessione molto personale sulle conseguenze del cambiamento di forma di Aracne.

Il poeta segue da vicino il modello di Ovidio, riproducendo il processo di trasformazione fisica che accompagna la metamorfosi di Aracne in ragno. Non menziona, tuttavia, la storia della gelosia di Atena o la causa originale della terribile punizione di Aracne. Nella riga finale della prima strofa – «And so keeps up her former trade, weaver, spider» («E così mantiene il suo precedente mestiere, tessitrice, ragno») – interpreta il terribile

destino di Aracne in un modo che è almeno parzialmente positivo. Nella sezione successiva, Longley va oltre la sua fonte e immagina un ragno maschio che rischia di essere divorato da una vedova nera, che trasporta cuccioli di ragno nella sua tela. Alla fine del poema, il poeta amplia il racconto di Ovidio sulla vendetta divina e l'origine dei ragni, e così facendo ridà potere alla prima tessitrice (ignorando Atena), trasformandola in una pericolosa e spietata predatrice.

Nella poesia, la metamorfosi è a doppio taglio. La “liberazione” di Aracne, che in Ovidio risulta dalla concessione di Minerva, diventa nel poema di Longley un mezzo per permetterle di prosperare. Il lettore vede sia Aracne che il poeta trasformati. Entrambi sono rapaci e pericolosi:

While I avoid the spinnerets - navel, vulva, bum –
And the widening smile behind her embroidery.
She wears our babies like brooches on her abdomen.

Qui la ragna non è solo carnivora e predatrice ma anche colei che dà o crea la vita. La precisione dell'erotismo di Longley, esaltata dal suo senso di pericolo e dalla sua mescolanza del volgare *bum* accanto al vocabolario classicizzato, crea un senso di intimità sia con Aracne che con il lettore. Si arriva così al verso finale in cui riprende l'apertura della poesia in cui Aracne, pur partendo da Ovidio, finisce con il poeta moderno: porta i nostri bambini come spille sull'addome. Questo è un altro utile esempio della tecnica di successo di Longley che risiede nella sua capacità di spostare scene, parole, risonanze da un contesto storico ad un altro. La linea unisce il familiare e il grottesco. Affina anche la metafora sviluppata nel poema per il rapporto tra la creazione di Ovidio e quella di Longley. Longley sa benissimo di aver bisogno dell'immagine di Ovidio, ma sa anche il rischio che ciò gli comporta: rischia di restare intrappolato nella sua tela. Desidera Aracne ma è consapevole del pericolo di essere ucciso nel momento in cui feconda le sue uova. La poesia intreccia così con il suo testo di superficie un commento al processo di coinvolgimento con il testo di Ovidio e con le idee che codifica. Prese insieme, le due sezioni di cinque righe mettono in scena in sequenza le attrazioni e la necessità dell'immagine antica e della

poetica di Ovidio e l'imperativo per il poeta moderno di riprendere Aracne da Ovidio, per citare e ripetere senza perdere la vita creativa. La precisione quasi chirurgica del rapporto fisico e immaginativo di Longley con Aracne e con Ovidio è radicata nella sequenza di stretta traduzione che abilita e controlla il suo erotismo metapoetico. I bambini e le spille vengono infine visualizzati come emblemi del successo del poeta.