UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI ROMA TRE

DOTTORATO DI RICERCA IN CULTURE E LETTERATURE COMPARATE XXIV ciclo

Identità per opposizione: Dio e uomo nella poesia di W. B. Yeats e Lucio Piccolo

di *Stefano Teatini*

TUTOR: Prof. *Marinella Rocca Longo*
COORDINATORE: Prof. *Francesco Fiorentino*

Desidero ringraziare la Prof.ssa Marinella Rocca Longo,
la Prof.ssa Franca Ruggieri e La Dott.ssa Silvia Chessa
per l'aiuto prestatomi nel contesto di questo lavoro
e del mio percorso post-laurea in generale.

Abstract.

La tesi consiste, nella sua parte iniziale, in un'analisi della poesia di William Butler Yeats incentrata sul complesso rapporto tra uomo e Dio. Un forte accento è posto sul tema della morte, che costituiva evidentemente un problema cruciale per lo scrittore irlandese, come dimostrano le molte risorse da questi investite nell'elaborazione del sistema di *A Vision*.

Il non essere era visto da Yeats come riconciliazione degli opposti, e l'essere (la vita) come affermazione del sé per opposizione: sono in quanto sono altro (motto in un certo senso vicino al "sono in quanto sono percepito" di George Berkeley). In questo studio verrà evidenziato il continuo oscillare del poeta di Sligo tra posizioni 'primarie' e 'antitetiche', oggettive e soggettive: tra rifiuto e accettazione, autoaffermazione e annullamento.

Nei capitoli che concludono il volume sarà presentato uno studio sui legami tra Yeats e il siciliano Lucio Piccolo, relativamente agli argomenti affrontati nel corso delle sezioni precedenti dell'opera.

1.0 Introduzione.

Il periodo di passaggio tra il XIX e il XX secolo fu caratterizzato da una diffusa riscoperta dell'occulto che si scatenò in tutto l'occidente. Questo fenomeno fu probabilmente dovuto alla crisi dell'intellettuale post-nietzscheano ormai alla ricerca di una nuova forma di spiritualità, più compatibile col pensiero moderno rispetto a quanto proposto dalle dogmatiche religioni istituzionali.

La nuova ed eterogenea scuola di pensiero doveva fondere scienza e teologia, e fu intesa come un modo per riconciliare intuito e ragione attraverso la riscoperta degli insegnamenti religiosi, scientifici e magici degli antichi. In un suo saggio intitolato "The History of the Occult Movement", Demetres P. Tryphonopoulos afferma che:

> Many of the occult movements of the period begin with a formulaic denial that science represents the only legitimate access to reality. However, science is not rejected outright; on the contrary, the occult often expresses itself in scientific or quasi-scientific terminology and derives much of its appeal from the claim that it bridges the traditional split between religion and science. Rather than repudiating science, occultism claims that it uses the methods of scientific analysis to provide empirical evidence for concepts and beliefs (such as the immortality of the soul) which religion asks that we accept on grounds of faith.[1]

Nulla poteva meglio dei fenomeni dello spiritismo garantire una prova oggettiva dell'immortalità dell'anima. Proprio per questo, un secolo e mezzo fa cominciò a diffondersi, a partire dagli Stati Uniti, un movimento spiritico dilagante, caratterizzato da un'identità profondamente democratica grazie al fatto che non richiedeva, a differenza degli ordini esoterici passati e presenti, riti di iniziazione, e non poneva enfasi sulla necessità che i suoi praticanti possedessero particolari conoscenze specifiche.

---

[1] D. P. Tryphonopoulos, "The History of the Occult Movement". In L. Surette, D. P. Tryphonopoulos, a cura di, *Literary Modernism and the Occult Tradition*. Orono, Maine: The National Poetry Foundation, 1996.
Molti dei movimenti occulti di quel periodo si basano sul rifiuto programmatico che la scienza rappresenti l'unico accesso legittimo alla realtà. Eppure, essa non viene rifiutata *in toto*; al contrario, l'occulto si esprime spesso in termini scientifici o semi-scientifici e deve molto del suo fascino alla propria pretesa di colmare la tradizionale scissione tra religione e scienza. Piuttosto che ripudiare la seconda, l'occulto sostiene di usare i metodi dell'analisi scientifica per fornire prove empiriche di concetti e credenze (come l'immortalità dell'anima) che la religione ci chiede di accettare per atto di fede.
[Trad. S. Teatini]

Helena Petrovna Blavatsky, discutibile studiosa nella quale W. B. Yeats riponeva tuttavia grande fiducia nel periodo giovanile della propria vita, auspicava un'indagine sistematica dei fenomeni spiritici da parte di persone preparate e consapevoli, e lamenta spesso, nelle sue opere, la totale chiusura del mondo scientifico a questo tipo di ricerche, considerando tale atteggiamento come un rifiuto a mettersi in gioco.[2] La difficoltà insita in una vera analisi scientifica dello spiritismo risulta evidente agli occhi di un lettore del XXI secolo, ma non lo era per i pensatori dell'inizio del secolo scorso, fattore che è importante ricordare per comprendere meglio la posizione di Yeats al riguardo, e la cornice in cui si inserirono i contributi da lui forniti nell'arco degli anni allo studio della materia.

H. P. Blavatsky criticava gli spiritisti del XIX secolo per la mancanza di un *modus operandi* stabilito, riconosciuto e generalmente accettato da tutta la comunità, e auspicava la creazione di qualcosa di più di qualche opera isolata o di qualche occasionale contributo giornalistico: sognava la formazione di un sistema filosofico che i pensatori del settore non concretizzavano perché sbigottiti dalle contraddizioni incontrate.[3] Il sistema di *A Vision* di Yeats va collocato proprio in questa cornice.

Al di là dei preconcetti nutriti dai più nei confronti dell'occulto, che viene generalmente visto come una triviale forma di superstizione, va precisato che l'aspetto più autentico di tale dottrina è altamente filosofico.

A tale riguardo, W. B. Yeats fu molto influenzato dal sistema neoplatonico, che preferiva a quello gnostico soprattutto per questioni di carattere morale.[4] Al di là delle credenze particolari, infatti, le due dottrine sono accomunate dalla concezione condivisa di un Dio completamente trascendente e dall'idea di creazione come caduta dal divino attraverso una catena di *emanazioni*, ma, se i neoplatonici e gli gnostici auspicavano entrambi l'emancipazione dalla materia e il ritorno alla comunione con Dio, i secondi si distinguevano per la loro visione radicalmente dicotomica del mondo: essi vedevano la realtà fisica come l'opera di un dio minore e ritenevano il regno materiale malvagio e contrapposto alla divinità di quello spirituale.[5]

Per i neoplatonici, invece, il mondo terreno non corrisponde al regno del male, e la dimensione materiale non è che meno perfetta di quella spirituale a causa della sua

---

[2] H. P. Blavatsky, *Isis Unveiled*. London: The Theosophical Publishing House, 1877.
[3] *Ibid*.
[4] B. Arkins, "Yeats: Platonist, Gnostic, or What?". In J. Finneran, a cura di, *Yeats: An Annual of Critical and Textual Studies*, vol. VII. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1990.
[5] D. P. Tryphonopoulos, *Op. Cit.*, 1996.

maggiore distanza da Dio, il quale è però unico e onnicomprensivo.[6] Pur ammettendo la molteplicità del reale, Plotino riesce a ricondurla a un'unità assoluta, tanto che il concetto di *Uno* diviene il fondamento della sua filosofia e l'ambizione massima dell'uomo.[7]

H. P. Blavatsky sostiene che l'universo sia basato su un meccanismo di espansione e contrazione, in cui l'unità, divenuta molteplice, tende poi a tornare una. I due processi corrisponderebbero a un transito dal *non-essere* all'*essere* e viceversa, e il ciclo si ripeterebbe poi eternamente a fasi alterne, ricominciando da una nuova espansione.[8]

W. B. Yeats condivideva queste idee, che si presentano in modo piuttosto evidente in *A Vision* e nelle opere letterarie che l'autore scrisse ispirandosi a tale saggio. Il sistema neoplatonico delle emanazioni (*ipostasi*) può spiegare, in termini filosofici, questi peculiari concetti, descrivendo la creazione dell'universo come la caduta di quest'ultimo nella materia e nel molteplice da un'originaria e perfetta condizione unitaria, alla quale sarebbe possibile tornare ripercorrendo a ritroso la stessa 'strada'.[9]

Secondo i neoplatonici, al momento della creazione un divino che è potenza latente, eterna e incausata si manifestò, affermando in prima istanza il suo essere tramite l'emanazione del proprio aspetto tangibile e attivo: quello che Plotino chiama *Intelletto*, il *logos* greco.

Il processo consiste essenzialmente nello sdoppiamento tra *soggetto pensante* e *oggetto pensato*: la manifestazione del pensiero di Dio come realtà oggettiva e a sé stante, attiva e operativa. Il *logos* pensa tutti gli infiniti pensieri possibili: è il progetto della creazione. Se il *non-essere* primigenio che può essere chiamato col nome di *Uno* è innegabilmente la potenza di tutte le cose, l'Intelletto rappresenta la prima ideazione di tutte le forme che saranno dell'essere.[10]

Il sistema è meccanicistico e, secondo la cabala, che, come la filosofia dei pitagorici, presenta delle forti analogie con le ipostasi neoplatoniche,[11] il dio ineffabile *Ein-Sof*, passivo e privo di pensiero, non agisce per volontà propria, ma obbedendo alla sua natura e secondo la fatalità della legge che incorpora.[12]

---

[6] D. P. Tryphonopoulos, *Op. Cit.*, 1996.
[7] Elmer O'Brien, *The Essential Plotinus*. New York: Mentor Books, 1964.
[8] H. P. Blavatsky, *Op. Cit.*, 1877.
[9] Elmer O'Brien, *Op. Cit*. New York: Mentor Books, 1964.
[10] N. Abbagnano, *Filosofi e filosofie nella storia*. Torino: Paravia, 1986.
[11] D. P. Tryphonopoulos, *Op. Cit.*, 1996.
[12] H. P. Blavatsky, *Op. Cit.*, 1877.

Dio non è dunque un'entità personificata. La causa prima è il *non-essere*: potenza che, secondo il principio berkeleiano di *esse est percipi*,[13] si rende tangibile creando l'universo attraverso la generazione, dall'unità non percepita, di un intero sistema di opposti. La realtà manifesta è vista da molte religioni e scuole filosofiche come originata dal conflitto di forze contrarie, spesso concepite come maschili e femminili. Tra di esse vi sono guerra e amore, distruzione e creazione, ma soprattutto vi è percezione, e quindi genesi e vita.

Questi concetti sono cruciali per la comprensione delle idee esposte da Yeats in *A Vision* e in molte delle sue opere poetiche che saranno analizzate in questo studio. In accordo con i princìpi dei neoplatonici, Yeats vede ogni opposizione rientrare in un'infinita e inconoscibile divinità primigenia che è potenza e atto allo stesso tempo, e che, pur comprendendo tutto, si manifesta, sul piano tangibile, proprio attraverso il conflitto degli opposti che incorpora, i quali, nel loro stato unitario, corrispondono alla perfetta trascendenza del *non-essere*.[14]

Il ritorno a questa iniziale condizione, che è Dio, ma nella quale non vi è opposizione e quindi neanche identità, è reso drammatico dalla difficoltà di liberarsi di ciò che Emanuel Swedenborg chiama "love of self and love of the world":[15] l'amore per il proprio corpo e le cose terrene, e il desiderio dell'anima di appartenersi e ribadire il proprio essere altro.

Il mistico svedese, di cui Yeats parlò con orgoglio quando ritirò il premio Nobel a Stoccolma e che ispirò il sistema di *A Vision* e molti spiritisti dell'800 e del '900, proclama dei princìpi che ricordano spesso il modello neoplatonico, nonché l'idea fondamentale dell'ermetismo: quel che è sopra è sotto.

Ogni aspetto del microcosmo corrisponde, secondo Swedenborg, in quanto atto, a un'analoga potenza del macrocosmo. Secondo il mistico svedese, è possibile osservare il *noumeno* all'interno del *fenomeno*, ovvero Dio attraverso i segni che Egli pone in tutte le cose.[16]

Cielo e Inferno sono per Swedenborg degli stati, e non dei luoghi. Al Cielo corrisponde l'amore per Dio, per il bene e per il vero, mentre l'Inferno è caratterizzato dall'amore di sé e del mondo. Gli angeli, pur senza perdere la loro autocoscienza, tendono a unirsi in entità collettive; gli spiriti dannati, invece, lottano per mantenere la

---

[13] G. Berkeley, *The Works of George Berkeley, Bishop of Cloyne*. London: Thomas Nelson and Sons, 1948-1957.
[14] W. B. Yeats, *A Vision*. London: Macmillan, 1937.
[15] E. Swedenborg, *Heaven and Hell*. New York: Swedenborg Foundation, 1979.
[16] *Ibid.*

propria identità individuale e questo li porta al conflitto e alla contrapposizione, fattori che costituiscono la dannazione stessa.[17]

La dicotomia swedenborghiana tra infernale affermazione del sé e collettività celeste è indubbiamente paragonabile all'opposizione tra le *gyre* antitetica e primaria del sistema yeatsiano di *A Vision*, il quale è tuttavia privo della morale cristiana sottesa all'opera del mistico svedese.

Al famoso testo filosofico di Yeats non si ispirò solo lo stesso autore per la stesura di molte sue opere letterarie, ma anche il poeta siciliano Lucio Piccolo, che riprenderà alcuni temi yeatsiani nei suoi scritti poetici, come sarà esposto nella parte conclusiva di questo studio.

[17] E. Swedenborg, *Op. Cit.*, 1979.

2.0 La poesia giovanile di Yeats.

Già dai primissimi tempi, l'arte di Yeats rispecchia il suo bipolarismo e la sua ossessione per i contrari. La biografia di Ellmann[18] mette in evidenza gli aspetti più spiccatamente psicologici di tale dualismo, ma tale tendenza non deve stupire neanche in un'ottica puramente filosofica.

In "The Indian to His Love", del 1889, il poeta scrive: "A parrot sways upon a tree, / Raging at his own image in the enameled sea".[19]

Blake sosteneva che il mondo fosse la maschera di Dio. Le immagini dello specchio e del mare, che Yeats usa spesso come simboli di un mondo transitorio, appaiono in "The Ragged Wood", e vengono spesso giunte alle loro gemelle reali per ricercare l'unità. Come nel sistema plotiniano, l'universo materiale 'cattura' lo spirito, e lo trattiene rendendolo visibile come l'oceano riflette il cielo.

Il viaggio verso il materiale e il molteplice è la caduta di Adamo, anche se non nell'accezione negativa che la caratterizza nel pensiero del Cristianesimo ufficiale, bensì in quella naturale ed esperienziale di *generazione*. Il ritorno a ritroso verso l'unità è lo scopo ultimo del primo uomo e di tutti noi: ricongiungersi a Dio con una nuova, acquisita, consapevolezza. Il passero enigmatico della sopracitata "The Indian to His Love" inveisce contro il suo riflesso illusorio nel mezzo dei flussi del mondo reale, e, desiderando l'unità, auspica che la parte frammentata di sé torni dentro di lui, ricongiungendosi alla sua prima essenza.[20]

Le prime poesie dello scrittore irlandese sono spesso ispirate all'induismo, a causa dei primi contatti dell'autore con maestri orientali quali il bramino Mohini J. Chatterjee e con le dottrine di H. P. Blavatsky. Sarà tuttavia solo negli anni '30, grazie anche all'influenza di Shri Purohit Swami, col quale Yeats lavorò nel 1935-36 alla traduzione delle dieci principali *Upanishad*, che le religioni dell'Asia entreranno davvero nella vita e nelle opere del poeta.

Tra i componimenti giovanili di Yeats ispirati all'oriente, il più affascinante è senza dubbio "The Indian upon God" (del 1889), che espone la credenza, sia teosofica che

---

[18] R. Ellmann, *Yeats: The Man and The Mask*. London: Faber and Faber, 1960.

[19] "The Indian to His Love".
un pappagallo oscilla sopra un albero, infuriando
contro la propria immagine nel mare di smalto.
[Trad. A. Marianni]

[20] D. S. Lenoski, "The Symbolism of the Early Yeats: occult and religious backgrounds". In T. R. Spivey, a cura di, *Studies in the Literary Imagination 14.1*. Atlanta: Georgia State University, 1981.

induista, che l'immagine di Dio sia molteplice, e che i suoi volti siano infiniti.[21] Una gallinella d'acqua vede Dio come "*an undying moorfowl*"[22] che tiene "*the world between His bill*",[23] un capriolo parla di "*The Stamper of the Skies*",[24] e il loto, che vede Dio come un grande fiore, dice:

Who made the world and ruleth it, He hangeth on a stalk,
For I am in His image made, and all this tinkling tide
Is but a sliding drop of rain between His petals wide.[25]

Il seme del loto contiene, ancor prima di germinare, foglie perfettamente formate, forme in miniatura di ciò che un giorno sarà: esso rappresenta dunque la forza creativa del divino visto come potenza.[26]

Ma è interessante sottolineare un altro particolare di "The Indian Upon God". L'opera finisce con il commento del pavone, che sostiene quanto segue:

Who made the grass and made the worms and made my feathers gay,
He is a monstrous peacock, and He waveth all the night
His languid tail above us, lit with myriad spots of light.[27]

Robert M. Schuler mette in relazione l'immagine del pavone, centrale nella poesia "The Peacock" del 1914, con i versi di Thomas Charnock,[28] un alchimista del sedicesimo secolo:

---

[21] M. E. Bryson, "Metaphors for Freedom: Teosophy and the Irish Literary Revival". In *Canadian Journal of Irish Studies 3.1*, 1977.
[22] "The Indian upon God".
un'immortale gallinella
[Trad. A. Marianni]
[23] *Ibid.*
il mondo nel Suo becco
[Trad. A. Marianni]
[24] *Ibid.*
Chi stampò in Cielo le Sue impronte
[Trad. A. Marianni]
[25] *Ibid.*
Chi creò il mondo e lo governa, è unito ad uno stelo,
perché sono fatto a Sua immagine, e tutta questa tintinnante marea
non è che una goccia di pioggia fra i Suoi vasti petali.
[Trad. A. Marianni]
[26] H. P. Blavatsky, *Op. Cit.*, 1877.
[27] "The Indian upon God".
Colui che fece l'erba e fece i vermi e le mie gaie penne
è un immane pavone, e per tutta la notte agita su di noi
la Sua languida coda, accesa di miriadi di punti luminosi.
[Trad. A. Marianni]

Betwixt Purgatory and Paradyse,
The Raigne-bows Collers will arise.
Betwixt Black and Whyte sartayne,
The Pekokes fethers wyll appeare plaine.[29]

Se si fa riferimento a un dio universale, che incorpora tutte le differenze riconducendole all'unità, allora tutto è in Dio e Dio è ogni cosa. Nell'ultimo verso del componimento, i colori e le fasi dell'opera alchemica, il molteplice, tornano al bianco dello spettro solare: infiniti colori in uno. Dio non solo è potenza e causa prima: è unità.

Il pavone rappresenta la sequenza di colori che appaiono nella fornace dell'alchimista durante le fasi della Grande Opera. La critica sostiene che questo animale rappresenti per Yeats, almeno nella poesia sopracitata del 1914, l'arte e la libertà estetica che essa dona all'artista, e ciò è vero, ma la simbologia alchemica spiega perché l'autore abbia scelto proprio questo simbolo, oltre che per la sua evidente bellezza e per la sua vanità: la Grande Opera dell'alchimista diviene qui il duro processo della creazione artistica, vista come ricerca di una perfetta e divina unità: un lavoro sacro. Dopotutto l'alchimista è sempre stato chiamato col nome di Artista, e la sua opera è la grande Arte. La visione del poeta come sacerdote, a sua volta, è notoriamente tipica di Yeats.

"The White Birds", del 1893, anticipa temi che saranno molto cari al poeta di Sligo in età più avanzata, come il desiderio dell'uomo di sfuggire alla dissoluzione della morte. Nella prima strofa, il poeta auspica uno stato ideale e impossibile: che lui e la sua amata possano essere "white birds on the foam of the sea".[30] La seconda strofa recita quanto segue:

A weariness comes from those dreamers, dew-dabbled, the lily and the rose;
Ah, dream not of them, my beloved, the flame of the meteor that goes,

---

[28] R. M. Schuler, "W.B. Yeats: Artist or Alchemist?". In *Review of English Studies 22*, febbraio 1971.
[29]E. Ashmole, *Theatricum Chemicum Britannicum*, a cura di A. G. Debus. New York: Johnson Reprint, 1967.
Tra Purgatorio e Paradiso
I colori dell'arcobaleno sorgeranno.
Tra il nero e il bianco, di certo,
Le piume del pavone a tinta unita sembreranno.
[Trad. S. Teatini]
[30] "The White Birds".
bianchi uccelli sulla spuma del mare!
[Trad. A. Marianni]

Or the flame of the blue star that lingers hung low in the fall of the dew:
For I would we were changed to white birds on the wandering foam: I and you![31]

La "flame of the meteor"[32] è il fuoco della semplificazione, e il giglio e la rosa nel simbolismo alchemico rappresentano la luna e il sole, o le tinture e gli elisir bianco e rosso: le materie finali, femminina e mascolina, della pietra filosofale. Da tali fiori giunge una "weariness"[33] che è un sogno estatico di fusione e di morte, ma il poeta non accetta la dissoluzione implicita nella ricostituzione dell'unità, nella riuscita della Grande Opera, e vuole mantenere la propria identità: volare sopra la spuma del mare, non dissolversi in essa.

L'ultimo verso rappresenta la scelta di Adamo, che preferisce Eva a Dio. Quest'ultimo corrisponde all'unità, mentre il molteplice è la vita: la condizione della prima coppia caduta. I due uccelli del componimento mostrano come Yeats auspichi al mantenimento di uno stato terreno di conflitto e congiunzione degli opposti (maschio e femmina): "I and you".[34] Tale opposizione è alla base di un volo che culmina nell'*eros* (un'unione divina e identitaria al tempo stesso), e non nella morte, ove è la dissoluzione delle forme.

In "The Travail of Passion", del 1899, l'unione sessuale è identica a quella spirituale: i gigli e le rose, che danno profumo, danno anche un'immagine della perfetta unione alchemica. Ma in questa unità coincidono i concetti di *eros* e *thanatos*, di amore e morte. Nei versi 3, 4 e 5 troviamo un paragone con la passione di Cristo, a indicare che verranno sperimentate la sofferenza e la morte prima di essere trasformati in puri spiriti, e che giungere all'agognato completamento non è solo un gesto erotico, ma anche distruttivo.

Our hearts endure the scourge, the plaited thorns, the way
Crowded with bitter faces, the wounds in palm and side,
The vinegar-heavy sponge, the flowers by Kedron stream;[35]

---

[31] "The White Birds"
Una stanchezza proviene da quei sognatori, la rosa e il giglio, molli di rugiada;
ah, non sognare di loro, amore mio, la fiamma della meteora che scompare,
quella dell'astro azzurro che indugia basso al cadere della rugiada;
perché vorrei che fossimo mutati in bianchi uccelli, tu e io, sopra la spuma errante!
[Trad. A. Marianni]
[32] *Ibid.*
[33] *Ibid.*
[34] *Ibid.*
[35] "The Travail of Passion"
i nostri cuori sopportano la sferza, le spine intrecciate, la via

In “The Ragged Wood”, del 1904, torna l’opposizione di “you and I”,[36] assieme alla simbologia di Sol e Luna, oro e argento. Nella prima strofa, l’amore è orizzontale e terreno, e va notato il tema dello specchiarsi (già analizzato in precedenza) come indice di complementarietà. La seconda strofa è invece verticale, celeste, spirituale, ma anche qui appare la specularità, perché ciò che è sopra è sotto. Queste due strofe si completano a vicenda, e l’ultima mostra l’amante che rifiuta entrambe le alternative, in favore di un terzo e unico tipo di amore. Il tentativo di trovare una soluzione al problema degli opposti ossessionerà l’autore per tutta la vita pervadendo le sue opere.

---

gremita di facce dure, le ferite nel palmo e nel costato,
la spugna imbevuta d’aceto, i fiori presso la corrente del Kedron;
[Trad. A. Marianni]

[36] “The Ragged Wood”.

3.0 *Per Amica Silentia Lunae*.

Nel 1886, Yeats si recò alla sua prima seduta spiritica con l'amica cattolica Katharine Tynan.[37] Il poeta non partecipò ad altre sedute per anni, ma, all'alba del XX secolo cominciò a frequentare nuovamente, e in modo assiduo, l'ambiente dello spiritismo.

Tra il 1909 e il 1915, Yeats si sentiva al *nadir* della sua vita e della sua carriera artistica. Nei primi anni del secolo non aveva scritto che un pugno di poesie: la crisi artistica aveva accompagnato quella personale dovuta alla delusione amorosa con Maud Gonne e a quella spirituale con la Golden Dawn, i cui documenti fondativi si erano rivelati falsi. Tale pausa fu per il poeta anche un modo per riflettere e rinnovare la propria estetica, elaborando un sistema che avrebbe dato un nuovo impulso alla grande poesia della sua maturità.

Nell'ottobre del 1909, Yeats era talmente depresso che pensò addirittura di gettarsi da una scogliera.[38] Nel 1910, dopo sei anni di silenzio poetico, l'autore pubblicò *The Green Helmet and Other Poems*, ma, nel 1914, nonostante l'uscita di *Responsibilities*, egli sembrava aver comunque perso il suo potere di produrre visioni, stando almeno a quanto sostiene Virginia Moore.[39]

A livello esoterico, come si è detto, la fede cieca del poeta nei precetti della Golden Dawn era crollata, ed egli cominciò a cercare nello spiritismo le risposte ai propri interrogativi.[40]

Yeats si recò a diverse sedute, e il suo atteggiamento nei confronti dei fenomeni cui assisteva oscillava tra l'esaltazione e lo scetticismo. Il 10 aprile del 1911, il poeta entrò in contatto, nel corso di una seduta che aveva come medium Mrs. Etta Wriedt, con uno 'spirito' che avrebbe cambiato la sua vita: quello di Leo Africano, che affermava di essere il suo opposto e la sua guida.[41] Grazie a delle accurate ricerche, il poeta scoprì che, nel XVI secolo, Leo era stato un geografo, un viaggiatore e un poeta presso i Mori. Seguirono altre sedute con la Wriedt, in cui lo spirito incoraggiava spesso l'autore a credere in lui, finché un giorno propose al poeta di scrivergli delle lettere alle quali egli avrebbe risposto per sua mano, grazie alla scrittura automatica.

---

[37] A. N. Jeffares, *W.B Yeats: Man and Poet*. London: Faber & Faber, 1962.
[38] D. Donoghue, a cura di, *Memoirs*. New York: Macmillan, 1972.
[39] V. Moore, *The Unicorn*. New York: Macmillan, 1954.
[40] H. J. Levine, *Yeats's Daimonic Renewal*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1983.
[41] V. Moore, *Op. Cit.*, 1954. In un paragrafo intitolato "Report of Séance" Yeats indica come data dell'evento il 9 maggio del 1912 (MS. coll. Michael Yeats).

All'interno di questa singolare corrispondenza troviamo il seguente stralcio, scritto probabilmente nell'autunno del 1915 e rivolto allo stesso Leo:

> [You said] You were my opposite. By association with one another we should each become more complete […] if I would write a letter to you […] and afterwards answer it in your name you would overshadow me in my turn & answer all my doubts.[42]

Da questi eventi nacque un intenso carteggio in scrittura automatica di Yeats con Leo Africano: a tutti gli effetti le prime sedute indipendenti del poeta senza l'ausilio di un *medium*. Lo scrittore mantenne sempre una certa forma di scetticismo intellettuale riguardo a questi esperimenti, ma nondimeno vi si buttò a capofitto.

La poesia "Ego Dominus Tuus", del 1915, costituisce l'*incipit* del libro intitolato *Per Amica Silentia Lunae*, che Yeats pubblicò nel 1918. Il componimento in versi trae ispirazione dal carteggio tra l'autore e Leo Africano, e in esso viene presentata una teoria innovativa sulla creazione artistica nella forma di un dialogo tra *Hic* e *Ille*.

Secondo lo scrittore irlandese, il poeta sarebbe diviso tra il suo io quotidiano e il suo io superiore e creativo, imitando l'immagine del quale i grandi sono soliti scrivere le proprie opere. Si tratta di una maschera opposta e complementare alla personalità cosciente dell'artista, che possiede tutto ciò che a quest'ultima manca. L'idea fondamentale è quella che l'uomo trovi e migliori sé stesso cercando il suo opposto, che Yeats definisce, rifacendosi alla filosofia classica, un *daimon*.

La disputa di "Ego Dominus Tuus" è centrale nello sviluppo filosofico e artistico dell'autore, poiché negli anni precedenti questi aveva messo in pratica alternativamente le posizioni estetiche di entrambi i protagonisti dell'opera: egli oscillava tra le idee di *Hic* e quelle di *Ille*, e in "Ego Dominus Tuus", al di là della storia di Leo Africano, si cerca finalmente, nella scrittura automatica, la sintesi di una teoria poetica definitiva.

Hic e *Ille* sono i due volti di Yeats, che si attaccano l'un l'altro per ottenere il vantaggio che permetterà loro di controllare il futuro artistico dell'autore. Si è spesso tentato di identificare quest'ultimo con *Ille*, ma che questa sia una lettura parziale è piuttosto evidente: "Ego Dominus Tuus" è una sorta di ricerca dialettica individuale, condotta dal poeta al fine di trovare la propria identità, sintetizzando tendenze

---

[42] W. B. Yeats, "The Manuscript of 'Leo Africanus'". In S. L. Adams, G. M. Harper, a cura di, *Yeats Annual 1*, 1982.
[Hai detto che] eri il mio opposto. Relazionandoci l'un l'altro potremo entrambi diventare più completi […] se ti scrivo […] e poi rispondo a nome tuo, tu mi adombrerai a tua volta, e risponderai a tutti i miei dubbi.
[Trad. S. Teatini]

discordanti in una nuova unità. Il dialogo è nell'opera di Yeats, una tecnica volta proprio a questo fine: per l'autore, il gioco dei ruoli e l'assunzione di maschere diverse, evidenti nell'uso di molte coppie di personaggi complementari, non hanno mai come scopo una scelta tra due opposti, ma la risoluzione delle antinomie.

Il titolo della poesia è tratto dalla *Vita Nova* di Dante Alighieri.[43] Nel sogno narrato in quest'opera, una figura appare di fronte all'autore e gli parla. Il poeta non riesce a capire tutto, ma crede di udire le parole "Ego Dominus Tuus", che significano, ovviamente, "Io sono il tuo signore". Dante scrisse quest'opera in un periodo di forte crisi personale e artistica, in cui l'amore l'aveva rifiutato e la sua poesia languiva. La figura che appare nell'opera non è Dio, come si potrebbe pensare, ma un *daimon*, simbolo ultraterreno di ispirazione (anche e soprattutto artistica) fin dall'antichità. La figura tiene tra le braccia Beatrice, e, dopo aver parlato, la sveglia per farle mangiare il cuore in fiamme del poeta. Questa viene considerata, come suggerisce anche il titolo dell'opera, la nuova nascita e l'iniziazione poetica di Dante, che di lì a poco, avrebbe scritto la *Commedia*.

All'epoca di *Per Amica*, Yeats, come lo scrittore fiorentino, doveva sentirsi perso in una selva oscura: era stato deluso dal suo amore, non riusciva a esprimersi artisticamente e vedeva tramontare le illusioni che si era fatto sull'Ordine cui era iniziato. Sicuramente Dante piaceva a Yeats, che aveva a cuore la causa irlandese, anche per la sua condizione di esule, prigioniero, perseguitato e rifugiato politico. "Ego Dominus Tuus" è, come l'omonima frase per Dante, un'iniziazione artistica per Yeats. Pensando, come l'autore della *Vita Nova*, che il *daimon* fosse un'entità spirituale in grado di guidare il poeta, Yeats era pronto per una rivelazione.

In *Per Amica Silentia Lunae*, Yeats individua tre possibili approcci simbolici alla vita terrena: la sinuosa via del serpente, quella diritta della freccia e quella zigzagante del fulmine. Si tratta di concetti ripresi dagli insegnamenti della Golden Dawn, e riferiti ai tre modi in cui è possibile risalire lungo la catena delle emanazioni (cui si è accennato nel capitolo introduttivo a questo studio) fino a giungere al divino.[44]

La via della freccia corrisponde alla figura del santo, ed è in grado di condurre l'uomo istantaneamente e direttamente dalla terra alla visione mistica del cielo. Essa è percorribile però soltanto attraverso il martirio, l'abnegazione e l'annullamento. Quella del serpente è invece la via dell'uomo comune, naturale, e corrisponde al tentatore della Genesi, visto non in chiave morale, ma evolutiva. Percorrere questa via significa risalire

[43] D. Alighieri, *Vita Nova*. Milano: Rizzoli, 1984.
[44] K. Raine, *Yeats the Initiate*. Portlaoise: Dolmen Press Limited, 1986.

lungo la catena delle emanazioni attraverso una graduale maturazione dettata dall'esperienza.

La terza via corrisponde alle figure del poeta e dell'eroe. Il sedicesimo arcano dei tarocchi, al cui mazzo è legato un sapere filosofico che Yeats teneva in grande considerazione, rappresenta una torre, simbolo della conoscenza umana, sulla cui sommità si abbatte una folgore, che la distrugge. Si tratta della torre di Babele,[45] e il percorso del fulmine è contrario a quello della freccia, in quanto procede dal cielo alla terra.

Esso rappresenta il tentativo dell'uomo di raggiungere il divino mantenendo la propria individualità, senza annullarsi. L'ascesa dell'uomo al proprio opposto, che corrisponde alla forzata risoluzione delle antinomie in un mondo che su di esse è basato, e alla quale non può che seguire la caduta, porta alla discesa dell'ispirazione: è la strada dell'illuminazione *daimonica*.

Se la via del serpente è caratterizzata in qualche modo da una sorta di naturale ignoranza, quella del *daimon* si muove attraverso il lampo della genialità. Vista in quest'ottica, la torre visitata dal fulmine è la scelta non solo dell'orgoglio umano, ma anche quella dell'artista: il lavoro del poeta si compie nel breve istante che si colloca tra l'ascesa e la caduta.

A metà del suo percorso di vita, Yeats era giunto a temere l'astrazione quanto il materialismo, poiché vedeva entrambi come nemici dell'arte. La via del fulmine, pertanto, non si oppone solo a quella del serpente, ma anche a quella metafisica della freccia. Lo scrittore considerava antiartistica l'ascesi contemplativa del mistico, poiché questi prolungherebbe il momento visionario all'infinito, appagandosi soltanto di quella sensazione, mentre il poeta sa di dover risvegliare il proprio potere creativo materiale per ritrarre le immagini che la mente gli ha presentato. È in questo concetto che risiede per Yeats la paura del distaccamento dalla realtà che il misticismo porta: distruggerebbe, tra le altre cose, la poesia, che origina da un sofferto oscillare, dalla lotta eroica tra due opposti alla ricerca di un'unità che non può essere durevole, ma nel cui lampo fugace risiede la creazione.

[45] Genesi 9, 4; Genesi 9, 9; Isaia 14, 13-14.

4.0 *A Vision*.

Indubbiamente, *A Vision* discende in linea diretta da *Per Amica Silentia Lunae*, e riprende molti concetti presenti in quest'opera elaborandoli ulteriormente. Nonostante gli ampi margini di originalità, il saggio maturo di Yeats abbonda di idee tratte dalla filosofia greca e dalla tradizione occulta, e molti simboli in esso presenti possono essere ritrovati in alcuni scritti precedenti del poeta, quali "The Unicorn from the Stars" o "The Hour-Glass".

Come è noto, l'opera si basa principalmente sull'elaborazione delle idee rivelate all'autore da alcuni misteriosi 'istruttori' durante le sedute di scrittura automatica che egli praticava con sua moglie Georgie nel ruolo di *medium*. Il poeta proveniva da cinque anni di ricerche spiritiche: tali indagini occuparono un periodo compreso tra il 1911 e il 1916, e, a partire dal 24 ottobre del 1917, il poeta dedicò almeno quattro anni della sua vita alla scrittura automatica, riempiendo con la moglie 3.627 pagine nell'arco di circa 450 sedute. Le risposte degli istruttori di cui ci è giunta prova sono 8.672, ma molte altre non vennero registrate o furono cancellate dai coniugi per vari motivi, quindi la quantità di domande poste alle 'guide' fu sicuramente maggiore.

L'autore dedicò circa venti anni all'elaborazione delle comunicazioni ricevute, al fine di approntare le due edizioni di *A Vision* (del 1925 e del 1938), che gli costarono duro lavoro e uno studio approfondito della filosofia, ma, soprattutto, influenzarono profondamente la poesia degli ultimi due decenni della sua vita. Secondo George Mills Harper,

> The testimony of a great number of remarks, as well as the tone of hundreds of questions, will convince all but the most skeptical that both Georgie and Yeats accepted as truth the vast body of the Script".[46]

Yeats era stato un membro della *Society for Psychical Research* per circa quindici anni, e, come molti altri degni intellettuali del suo tempo, tra cui Henri Bergson, che fu, tra l'altro, presidente della società in questione, egli credeva che i fenomeni spiritici potessero essere studiati con assoluto rigore e serietà. Molte lettere che Yeats scriveva a

[46] G. M. Harper, *The Making of Yeats's A Vision: A Study of the Automatic Script*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1987.
La testimonianza di un gran numero di osservazioni e il tono di centinaia di domande convinceranno tutti tranne i più scettici che sia Georgie che Yeats prendevano per vero il vasto *corpus* della scrittura automatica.
[Trad. S. Teatini]

vari conoscenti, nonché i suoi quaderni di appunti, mostrano chiaramente che la sua fiducia nell'autenticità delle comunicazioni era incrollabile, nonostante la fonte di queste ultime gli risultasse incerta.

Il poeta si chiese spesso quale fosse l'origine della scrittura automatica prodotta con la moglie: se questa fosse da rintracciare in entità spirituali, in spiriti di persone defunte, in una certa forma di inconscio collettivo oppure in quello suo e/o di Georgie, o, infine, nei loro *daimon*. Stando a quanto gli viene detto dai comunicatori, comunque, il compito fondamentale di Yeats era quello di fornire un ordine razionale ai loro messaggi intuitivi e disordinati, e sembra che l'opposizione complementare dei collaboratori fosse essenziale per un lavoro come quello svolto da lui e sua moglie.

Dopo la stesura di *A Vision*, Yeats visse in funzione di quella filosofia, come se fosse in grado di spiegare tutta la vita dell'uomo e il mistero dell'universo. Anche se le due edizioni di *A Vision* sono praticamente due libri diversi e presentano delle differenze fondamentali, si tenterà in questa sede di dare un'idea generale dell'opera nei limiti di ciò che interessa alla presente trattazione.

Premesso che il saggio si basa su un sistema legato alla dottrina della reincarnazione, già cara a certe filosofie orientali e occidentali e all'occulto in genere, *A Vision* ruota attorno al simbolo geometrico delle *gyre*: due spirali a forma di cono che si intersecano avendo l'asse in comune e i vertici corrispondenti al centro della base della *gyre* opposta.

Il pensiero di Yeats fu sempre basato su una visione duale dell'universo, e queste spirali rappresentano due opposti complementari, due princìpi inversamente proporzionali. Ciascuna *gyre* può essere vista come un cono che si ingrandisce progressivamente procedendo verso la propria base, mentre l'altro si rimpicciolisce muovendo verso il proprio vertice: alla massima estensione della prima corrisponde, insomma, la minima presenza della seconda. Il sistema è in eterno movimento, e oscilla tra un estremo e l'altro passando per vari stadi intermedi, tra cui quello in cui le superfici dei coni si incontrano, momento nel quale i princìpi relativi alle due *gyre* sono presenti in egual misura. Nelle fasi di estrema predominanza di una spirale sull'altra la direzione si inverte e il processo ricomincia, cosicché non vi è mai un momento di stabile superiorità di una delle due *gyre*.

Le spirali in questione rappresentano gli archetipi su cui sono fondati l'universo, la psiche umana, le fasi della storia e tutte le opposizioni immaginabili. Yeats chiama tali princìpi *tintura primaria* e *tintura antitetica* o semplicemente *oggettività* e *soggettività*.

Essi non possono esistere l'uno senza l'altro, e si basano sull'idea fondamentale che il primo rappresenti l'unione e il secondo la separazione. Uno tende dunque alla collettività e alla concordia, mentre l'altro è proiettato verso l'identità individuale e l'opposizione: sono in quanto sono altro.

> [T]he subjective cone is called that of the antithetical tincture because it is achieved and defended by continual conflict with its opposite; the objective cone is called that of the primary tincture because whereas subjectivity […] tends to separate man from man, objectivity brings us back to the mass where we begin[47]

All'interno del dualismo uno/molti, l'oggettività, tendendo all'unione, ha indubbiamente il ruolo dominante, primigenio, originario, ma è al contempo statica e passiva. La soggettività, invece, pur essendo un'opposizione secondaria, rappresenta con la sua idea di differenza e conflitto, il movimento e la creazione. Si potrebbe estendere tale dicotomia affermando che la *primarietà* è identificabile con il macrocosmo e con Dio, mentre l'*antiteticità* rappresenta il microcosmo e l'uomo.

Dato che la tintura antitetica è alla base della vita e dell'umanità, e si oppone all'eternità e all'astrazione di quella primaria, Yeats tende a propendere quasi sempre per la prima: all'altra corrisponde infatti la mistica via della freccia, di contro a quella eroica e poetica della torre e del fulmine, che è soggettiva. La tintura antitetica è quella che crea, la primaria quella che serve.

A Vision si basa sull'idea che le anime dei singoli individui nel corso delle varie incarnazioni, le epoche storiche, il carattere dei popoli e tutto l'universo si muovano oscillando lungo l'asse delle *gyre* in una serie di fasi che Yeats riassume utilizzando un simbolismo lunare costituito da 28 stazioni, poste, in ordine progressivo, sulla figura circolare di una ruota. Al momento di massima soggettività viene assegnata la quindicesima fase, quella della luna piena (dai contorni e dall'identità definiti), mentre all'estremo opposto corrisponde la fase 1: il novilunio (o luna nera, i cui contorni si perdono nell'universo circostante). Le fasi intermedie costituiscono, dalla 2 alla 14, il tragitto che va dalla somma estensione della tintura primaria all'antiteticità massima, e, dalla 16 alla 28, il percorso inverso. Alle fasi 8 e 22 (mezza crescente e mezza calante)

---

[47] W. B. Yeats, *Op. Cit.*, 1937.
il cono soggettivo viene chiamato cono della *tintura antitetica* perché è conquistato e difeso dal continuo conflitto col suo opposto; il cono oggettivo viene chiamato cono della *tintura primaria* perché mentre la soggettività […] tende a separare l'uomo dall'uomo, l'oggettività ci riporta alla massa da cui abbiamo principio.
[Trad. A. Motti]

corrispondono i momenti di equilibro tra le tinture. Non c'è libertà in questa rotazione di 28 fasi: non è possibile saltare alcuno stadio, né procedere in un ordine diverso da quello stabilito, e alla fine di un ciclo si ricomincia daccapo.

Alle fasi 1 e 15, che hanno un valore praticamente assoluto, non corrispondono incarnazioni nella materia per quanto riguarda le anime degli uomini, ma solo stati spirituali: queste sono le fasi in cui il movimento delle *gyre* si inverte e comincia a procedere nel senso opposto.

Anche storicamente si assisterebbe a simili inversioni di rotta. Yeats sostiene che le ere si alternino tra primarie e antitetiche con cadenza di circa 2100 anni. In corrispondenza di ognuno di questi cambi, si assisterebbe a forti rivoluzioni socio-culturali introdotte dall'avvento di un *avatar*, opposto per connotazione rispetto all'epoca inaugurata: primaria in caso di era antitetica, e viceversa. Secondo l'autore, la fase storica precedente all'attuale sarebbe stata annunciata, nel 2100 a.C., da un *avatar* primario: la Leda di mitologica memoria. Quella presente, invece, avrebbe avuto inizio, nell'1 d.C., con l'avvento di un araldo antitetico: Cristo. Secondo l'autore, essa volgerebbe però al termine, e una nuova rivelazione sarebbe imminente.

A causa del fenomeno della precessione degli equinozi, la posizione assunta dal sole il 21 settembre si muove a ritroso lungo lo zodiaco nel corso dei secoli, e compie un giro completo in 25.786 anni. Dato che ciò rappresenta comunque un passaggio della nostra stella attraverso lo zodiaco, anche se al contrario, il fenomeno viene considerato dagli astrologi come una specie di anno, e definito col nome di *grande anno*. In esso la posizione del sole in una costellazione rappresenta una sorta di mese, che dura circa 2.150 anni e al quale ci si riferisce generalmente col nome di *era*. Questo concetto di era corrisponde perfettamente con quello esposto da Yeats in *A Vision*: un periodo di poco più di due millenni che l'autore chiama, per estensione dal concetto di *gyre*, col nome di *cono*. Un grande anno è per il poeta la successione di 12 ere, o coni, della durata di circa 21 secoli ognuna.[48]

Eppure il poeta aggiunge un *tredicesimo cono* alla fine del ciclo, e lo paragona alla figura della *sfera*. In *A Vision*, Yeats adotta il simbolismo legato a questa forma geometrica per alludere alla realtà ultima dell'universo: la divinità assoluta, impersonale e meccanica che trascende la comprensione umana nel suo riconciliare al suo interno tutti gli opposti.

[48] W. B. Yeats, *Op. Cit.*, 1937.

Il termine tintura è evidentemente alchemico, e i due archetipi rappresentati dalle *gyre* sono chiaramente di stampo solare e lunare. In chiave neoplatonica, la loro opposizione rispecchia il mondo materiale, l'aspetto tangibile del divino, ma risulta essere pura illusione, poiché il Vero è la condizione della sfera: l'unità al di sopra di ogni conflitto in cui le antinomie si risolvono, la potenza di cui l'opposizione delle *gyre* è atto, nel suo rappresentare la condizione manifesta dell'universo.

Yeats afferma: "I substitute for God the Thirteenth Cone".[49] Il significato è chiaro: la sfera, rappresentando l'assoluto può essere paragonata all'idea di Dio. Essa non è solo l'unità al di sopra degli opposti, ma è ciò che è sempre esistito e sempre esisterà, anche se viene percepita dall'uomo solo nei momenti in cui questi riesce a superare le antinomie della realtà materiale e temporale. Il tredicesimo cono è una sfera poiché è autosufficiente, ma l'uomo, che è coinvolto nell'alternarsi dei cicli, la percepisce come un cono, una *gyre*, poiché è in grado di comprendere solo ciò che è basato sul conflitto di opposti.

> The cone which intersects ours is a cone in so far as we think of it as the antithesis to our thesis, but if the time has come for our deliverance it is the phaseless sphere, sometimes called the Thirteenth Sphere, for every lesser cycle contains within itself a sphere that is, as it were, the reflection or messenger of the final deliverance.[50]

La sfera può essere rappresentata simbolicamente, ma non compresa razionalmente.[51] Alla fine delle dodici ere, o coni, che la precedono, il cerchio sarà completo e "there will come the first of a new series, the Thirteenth Cycle, which is a Sphere and not a cone".[52] Si tratta di quel ciclo che può liberarci dai dodici coni dello spazio-tempo.[53] Sarebbe logico pensare che il tredicesimo cono sia una sorta di periodo intercalare tra due grandi anni, ma esso non è un membro addizionale a una serie temporale di ere,

---

[49] W. B. Yeats, *Pages from a Diary Written in Nineteen Hundred and Thirty*. Dublin: Cuala Press, 1944.
Sostituisco Dio con il tredicesimo cono
[Trad. S. Teatini]

[50] W. B. Yeats, *Op. Cit.*, 1937.
Il cono che interseca il nostro è un cono finché noi lo pensiamo come l'antitesi alla nostra tesi, ma se è venuto il tempo della nostra liberazione è la sfera senza fasi, talvolta chiamata la Tredicesima Sfera, perché ogni ciclo minore contiene in sé una sfera che è, per così dire, il riflesso o il messaggero della liberazione finale.
[Trad. A. Motti]

[51] *Ibid.*

[52] W. B. Yeats, *A Critical Edition of Yeats's "A Vision"*, a cura di G. M. Harper e K. Hood. London: Macmillan, 1978.
verrà il primo di una nuova serie, il tredicesimo ciclo, che è una sfera e non un cono.
[Trad. S. Teatini]

[53] W. B. Yeats, *Op. Cit.*, 1937.

bensì qualcosa al di fuori del tempo, e sempre presente alle spalle dell'opposizione delle *gyre* e nel cuore di ogni uomo, anche se pochi sono in grado di vederlo.

5.0 *The Wild Swans at Coole* (1919).

5.1 Reincarnazione, spiritismo e *post-mortem* nella *quest for unity* di Yeats.

In "The Wild Swans at Coole", del 1919, l'autore esprime la propria fiducia nell'immortalità dell'anima: i cigni, che sono soliti migrare di mondo in mondo, costituiscono un simbolo allusivo a essa a livello universale.[54] Questo concetto, legato ovviamente alla tipica malinconia yeatsiana per il tempo che passa, aiuta a comprendere i versi che seguono:

But now they drift on the still water,
Mysterious, beautiful;
Among what rushes will they build,
By what lake's edge or pool
Delight men's eyes when I awake some day
To find they have flown away?[55]

L'immortalità dei cigni era già stata espressa implicitamente nei versi precedenti:

Their hearts have not grown old;
Passion or conquest, wander where they will,
Attend upon them still.[56]

In questa poesia, Yeats allude al concetto di reincarnazione che gli era tanto caro, e, alla fine dell'opera, i cigni, precedentemente trasportati dalle placide correnti della vita, si leveranno lasciando le acque in cui si trovano per viaggiare attraverso la pura brezza

---

[54] K. Raine, *Op. Cit.*, 1986.
[55] "The Wild Swans at Coole".
Ma ora scivolano sull'acqua immobile,
misteriosi, bellissimi.
Fra quali giunchi nidificheranno,
sulle sponde di quale lago o stagno
delizieranno occhi umani quando un giorno,
svegliandomi, mi accorgerò che son volati via?
[Trad. A. Marianni]
[56] *Ibid.*
i loro cuori non sono invecchiati;
passione o conquista, dovunque vadano errando,
tuttora li accompagna.
[Trad. A. Marianni]

dello spirito, verso qualche altro lago che rappresenta la successiva incarnazione dell'anima: la prossima rinascita.[57]

La possibilità di un contatto tra i vivi e i morti è invece alla base di "In Memory of Major Robert Gregory", sempre del 1919. Yeats sceglie appositamente di collocare questo componimento subito dopo "The Wild Swans at Coole" all'interno della raccolta: come rifiuta di lasciar morire i cigni, infatti, allo stesso modo il poeta rievoca il passato dei suoi amici defunti, per non lasciare che la morte fisica lo isoli pian piano che invecchia.[58]

Non potendo condividere con sua moglie tutti gli amici che gli erano più cari e che sono ormai scomparsi, l'autore li rievoca per come essi erano in vita. L'elemento più importante, tuttavia, è che, così facendo, egli ritrae delle identità contrastanti in cerca di unità.

I tre ritratti di Johnson, Synge e Pollexfen condividono tutti la caratteristica scissione yeatsiana in personalità di diverso tipo: il primo è uno studioso e un sognatore, il secondo è inquisitivo e semplice, il terzo è un abile cavaliere e un astrologo. Ognuno di essi, inoltre, rappresenta qualcosa che Yeats sarebbe potuto diventare. Da giovane, egli si era ritrovato spesso sul sentiero ascetico e mistico di Johnson, lontano da ogni forma d'azione. Altre volte, specialmente nei primi anni del XX secolo, quando lavorava per l'Abbey Theatre, Yeats, come Synge, aveva scelto "the living world for text".[59] E, infine, c'erano stati periodi in cui, come suo zio Pollexfen, il poeta desiderava solo di vedere il mondo alla luce di un sistema occulto di stampo deterministico.[60]

Lo stesso Yeats, all'interno della poesia in questione, ammette che quegli amici sono in realtà suoi *alter-ego* ("A portion of my mind and life, as it were."[61]), ma il poeta si lascia alle spalle queste scissioni interiori nella seconda parte dell'opera, in cui ricerca un'immagine unificatrice e onnicomprensiva in un idealizzato Robert Gregory.[62]

Questi aveva 36 anni quando fu erroneamente abbattuto, nel corso della prima guerra mondiale, da un pilota italiano durante un volo nei cieli del Veneto, lasciando un segno notevole nell'anima di Yeats, e viene descritto come un soldato, uno studioso, un

---

[57] F. A. C. Wilson, *Yeats's Iconography*. London: Victor Gollancz, 1960.
[58] H. J. Levine, *Op. Cit.*, 1983.
[59] "In Memory of Major Robert Gregory".
il mondo vivente come testo
[Trad. A. Marianni]
[60] H. J. Levine, *Op. Cit.*, 1983.
[61] "In Memory of Major Robert Gregory".
parte, per così dire, della vita e dell'anima
[Trad. A. Marianni]
[62] H. J. Levine, *Op. Cit.*, 1983.

cavaliere, un amante, un atleta, un pittore e un artigiano. Sembra quasi fosse abile in ogni cosa.

We dreamed that a great painter had been born
To cold Clare rock and Galway rock and thorn,
To that stern colour and that delicate line
That are our secret discipline
Wherein the gazing heart doubles her might.[63]

Gregory traccia idealmente le caratteristiche del perfetto uomo della *Irish Renaissance*, e, in questo, il motivo nazionalistico si fonde a quello filosofico. Yeats sta in realtà elogiando sé stesso e tutti gli scrittori che provarono, in quel periodo, un certo interesse artistico per i paesaggi desolati d'Irlanda e le vite dei contadini che abitavano quei luoghi. Eppure, ciò che è alla base della poesia in questione è il fatto che Gregory incarna le aspirazioni di Yeats per l'unità: la sintesi di *Hic* e *Ille*.[64]

"Shepherd and Goatherd" risale allo stesso anno della poesia appena trattata ed è anch'essa dedicata alla morte di Robert Gregory. I due interlocutori dell'opera rappresentano due aspetti dell'anima dell'autore: di nuovo, come *Hic* e *Ille* in "Ego Dominus Tuus", essi incarnano due tipologie diametralmente opposte di persona.

Il pastore non vede nulla al di là della vita naturale, e, emblema del dolore provato dall'uomo ordinario di fronte alla morte, scrive in modo impulsivo, al fine di dar sfogo alle proprie emozioni per la tragica scomparsa di Gregory.

I thought of rhyme alone,
For rhyme can beat a measure out of trouble
And make the daylight sweet once more.[65]

---

[63] "In Memory of Major Robert Gregory".
Sognavamo che un grande pittore fosse nato
per la fredda roccia del Clare, la roccia e i rovi del Galway,
per quel colore austero e quella linea delicata
che sono la nostra segreta disciplina
in cui il cuore che ammira raddoppia il suo vigore.
[Trad. A. Marianni]

[64] H. J. Levine, *Op. Cit.*, 1983.

[65] "Shepherd and Goatherd".
Pensavo solo alla rima,
perché la rima può trarre una misura dal turbamento
e far tornare dolce la luce del sole;
[Trad. A. Marianni]

Al contrario, il capraio, che non a caso ha i suoi pascoli più in alto, più vicino al cielo, conferisce alla morte un valore evolutivo, con l'anima del defunto che sogna a ritroso la propria vita per purgarsi e trascendere le esperienze vissute entro spoglie mortali.

A confermare l'essenza spirituale del guardiano di capre, su di lui circolano voci interessanti:

They say that on your barren mountain ridge
You have measured out the road that the soul treads
When it has vanished from our natural eyes;
That you have talked with apparitions.[66]

Yeats era al tempo occupato in un'attività molto simile, e il capraio conferma quanto si dice di lui affermando:

Indeed
My daily thoughts since the first stupor of youth
Have found the path my goats' feet cannot find.[67]

Egli afferma che, dopo la morte, Robert Gregory "grows younger every second".[68]

Jaunting, journeying
To his own dayspring,
He unpacks the loaded pern
Of all 'twas pain or joy to learn,
Of all that he had made.[69]

---

[66] "Shepherd and Goatherd".
Si dice che lungo il crinale del tuo arido monte
hai tracciato la strada che l'anima percorre
quando sparisce ai nostri occhi naturali,
e che hai parlato con apparizioni.
[Trad. A. Marianni]
[67] *Ibid.*
È vero, i miei pensieri quotidiani,
fin dal primo giovanile stupore, hanno trovato il sentiero
che le mie capre non possono trovare.
[Trad. A. Marianni]
[68] *Ibid.*
ringiovanisce a ogni istante
[Trad. A. Marianni]
[69] *Ibid.*

Yeats era probabilmente a conoscenza della tradizione platonica secondo la quale l'anima dei defunti, dopo la morte, rivive a ritroso le proprie esperienze. Il folclore irlandese, tanto caro al poeta, confermava questa teoria: nelle campagne si diceva infatti che, dopo la dipartita, il corso della vita viene rovesciato.[70]

Nella loro condizione purgatoriale, secondo il poeta, le anime rivivono gli eventi della propria esistenza terrena in ordine inverso, procedendo sempre dall'effetto alla causa, al fine di purificarsi.[71] In "Shepherd and Goatherd", il processo in questione, che Yeats definirà col nome di "dreaming back",[72] conduce il defunto all'alba della sua stessa vita.

Il passo soprariportato ricorda il famoso mito del *Politico* di Platone che narra come, laddove nell'era presente l'uomo muove dalla giovinezza alla vecchiaia, nell'età dell'oro il viaggio sarà invertito, e si procederà dalla vecchiaia alla gioventù. Il termine "loaded pern"[73] costituisce, come precisa lo stesso Yeats in una nota, "another name for the spool",[74] e ricorda, oltre a quello che sarà il movimento spiralideo e oscillatorio delle *gyre* di *A Vision*, le tre Moire, che, in *La repubblica* di Platone, tessono, misurano e tagliano il filo della vita.[75]

"Shepherd and Goatherd" continua con i versi seguenti:

The outrageous war shall fade;
At some old winding whitethorn root
He'll practice on the shepherd's flute,
Or on the close-cropped grass
Court his shepherd lass,
Or put his heart into some game

Senza pensieri, viaggiando
verso la propria aurora,
egli svolge la rocca piena di tutto ciò
che col dolore o con la gioia apprese,
di tutto quello che fece.
[Trad. A. Marianni]

[70] F. A. C. Wilson, *W. B. Yeats and Tradition*. London: Victor Gollancz, 1958.

[71] *Ibid.*

[72] W. B. Yeats, *Op. Cit.*, 1978.
Sognare indietro
[Trad. A. Motti]

[73] "Shepherd and Goatherd".

[74] W. B. Yeats, *The Collected Poems of William Butler Yeats*. London-Melbourne-Toronto: Macmillan, 1967.
il nome di quella che io chiamavo rocca
[Trad. A. Marianni]

[75] K. Raine, *Op. Cit.*, 1986.

Till daytime, playtime, seem the same;[76]

Ciò si adatta perfettamente al tono pastorale dell'opera, e ricorda nuovamente Platone, che descrive il mondo delle idee come, appunto, uno scenario bucolico.[77] Il canto del capraio si conclude con un'immagine tipicamente platonica: l'anima non rimarrà bloccata in un'eterna adolescenza, ma, quando si sarà purificata di tutte le esperienze fatte durante la vita e sarà ormai priva di ogni conoscenza che non sia quella della propria identità, essa ritornerà a un onirico stato infantile nel mondo delle idee, e, di lì, è forse possibile intuire, nuovamente alla culla nel mondo terreno.

Knowledge he shall unwind
Through victories of the mind,
Till, clambering at the cradle-side,
He dreams himself his mother's pride,
All knowledge lost in trance
Of sweeter ignorance.[78]

Resta inquietante il fatto che sia il pastore, con toni molto concreti, a concludere la poesia, come segno del parziale scetticismo di Yeats circa le teorie spirituali da lui stesso esposte all'interno dell'opera, e del suo perenne oscillare nelle proprie convinzioni, che risultano sempre divise tra estremi opposti e apparentemente irreconciliabili.

In "Broken Dreams", un'altra poesia tratta da The *Wild Swans at Coole*, Yeats sembra, al contrario, essere certo di ciò che segue la morte:

---

[76] "Shepherd and Goatherd".
La Guerra oltraggiosa svanirà;
ai piedi d'un vecchio contorto biancospino
proverà il suo flauto di canna,
o sull'erba rasata
corteggerà la sua pastorella,
o porrà il cuore in qualche gioco
finché il tempo del giorno e il tempo del gioco
parranno un'unica cosa.
[Trad. A. Marianni]

[77] F. A. C. Wilson, *Op. Cit.*, 1958.

[78] "Shepherd and Goatherd".
Svolgerà il filo
Del suo sapere attraverso vittorie della mente,
finché aggrappandosi alla culla
sognerà d'essere l'orgoglio di sua madre,
tutto il sapere perduto nell'estasi
d'una più dolce ignoranza.
[Trad. A. Marianni]

Your beauty can but leave among us
Vague memories, nothing but memories.
[…]
But in the grave all, all, shall be renewed.
The certainty that I shall see that lady
Leaning or standing or walking
In the first loveliness of womanhood,
And with the fervor of my youthful eyes,
Has set me muttering like a fool.[79]

La poesia è dedicata a Maud Gonne. Ormai avanti nell'età, la sua bellezza non lascia più a bocca aperta i passanti, ma il poeta, nonostante sia ormai sposato con un'altra donna e lontano anch'egli dalla passata gioventù, la ama ancora e canta di lei. Dopo la morte, la sua bellezza sarà rinnovata, e, certezza che riempie d'emozione il cuore del poeta, i due torneranno giovani nel regno dei beati.

Swedenborg afferma che "all who come into heaven, return into their vernal youth"[80] e "Those who are in love that is truly conjugal, after death when they become angels, return to their youth and early manhood".[81] L'idea swedenborghiana che coloro che vivono in paradiso si muovono verso la primavera della loro gioventù,[82] contrariamente cioè al movimento naturale e irreversibile del tempo, affascinava molto Yeats, che si riferisce spesso a concetti simili nei suoi scritti: se ne è già visto l'aspetto platonico in "Shepherd and Goatherd".

---

[79] "Broken Dreams".
La tua bellezza può lasciarci solo
vaghi ricordi, nient'altro che ricordi.
[…]
Ma nella tomba tutto, tutto sarà rinnovato.
La certezza che rivedrò quella signora
mentre si appoggia o sta eretta o cammina
nella prima bellezza del suo essere donna,
e col fervore dei miei occhi giovanili,
mi fa balbettare come uno stupido.
[Trad. A. Marianni]

[80] E. Swedenborg, *The Delights of Wisdom on the Subject of Conjugial Love; Followed by the Gross Pleasures of Folly on the Subject of Scortatory Love.* London: Swedenborg Society, 1996.
Tutti coloro che giungono in cielo, tornano alla primavera della loro gioventù
[Trad. S. Teatini]

[81] E. Swedenborg, *The Spiritual Life and the Word of God*. New York: American Swedenborg Printing and Publishing Society, 1898.
Coloro che amano d'un amore realmente coniugale, dopo la morte, quando diventano angeli, tornano alla loro gioventù e alla prima virilità.
[Trad. S. Teatini]

[82] E. Swedenborg, *Op. Cit.*, 1979.

Maud, tuttavia, non ha una bellezza perfetta: è descritta in modo realistico, e il poeta ne ama proprio i difetti, che auspica restino tali anche in paradiso, ove dovrebbe invece regnare una totale idealizzazione. Le mani della donna, in vita, non erano prive di imperfezioni, e la poesia supplica l'amata come segue:

Leave unchanged
The hands that I have kissed,
For old sake's sake.[83]

I sogni della poesia sono infranti forse proprio perché l'autore è consapevole dell'impossibilità di difendere gli adorati difetti dalla violazione che ciò che non può non essere perfetto opererà su di essi. In questo è evidente la netta propensione di Yeats per il terreno, o l'antitetico (per usare un termine tratto da *A Vision*), rispetto al divino e al celeste, un tema che tornerà sovente nei versi del poeta. Si tratta dell'eterna e utopica lotta dell'uomo che difende la sua identità in opposizione a Dio, e dell'eterno oscillare del poeta tra due archetipi opposti e irreconciliabili.

[83] "Broken Dreams".
Lascia immutate le mani che ho baciato,
per amore del nostro antico amore.
[Trad. A. Marianni]

5.2 La via della conoscenza.

In “Tom O’Roughley” si afferma che la vera conoscenza può dipendere solo da un processo intuitivo di ricerca dell’illuminazione, e non da una analisi razionale e pragmatica del mondo che non può che rivelarsi ristretta. La poesia ruota attorno alle differenze tra due attitudini opposte, affermando che “wisdom is a butterfly / And not a gloomy bird of prey”.[84]

In una delle sedute di scrittura automatica tenute con la moglie precedentemente alla stesura di questa poesia, Yeats aveva posto ai suoi istruttori una domanda che conteneva un simbolo che sarebbe rimasto nella sua mente per parecchio: “Is butterfly symbolic of cleared subconsiousness”.[85] La risposta delle guide di Georgie aveva esteso tale immagine riferendosi a Yeats come a un’aquila, l’opposto simbolico della farfalla: “Butterfly symbol of innocence of emotion Eagle complexity & unbalanced emotion anger overcoming wisdom – Butterfly wisdom overcoming anger the clearing of subconscious destroys anger”.[86]

Dopo altri scambi di domande e risposte con i suoi misteriosi interlocutori, infine, Yeats chiese: “Why were we two chosen for each other”.[87] Il poeta credeva che lui e sua moglie fossero stati scelti da forze superiori per unirsi in matrimonio e compiere insieme il grande lavoro della scrittura automatica. La risposta fu: “one needs material protection the other emotional protection The Eagle and the Butterfly”.[88] Georgie era evidentemente la farfalla, mentre Yeats era l’aquila: due aspetti complementari necessari per la ricezione intuitiva del messaggio degli istruttori e la sua elaborazione e riordinazione razionale.

---

[84] “Tom O’Roughley”.
la saggezza è una farfalla
non un lugubre uccello da rapina.
[Trad. A. Marianni]
[85] G. M. Harper, *Op. Cit.*, 1987.
La farfalla simboleggia l’inconscio sgombro da vincoli?
[Trad. S. Teatini]
[86] *Ibid.*
Farfalla simbolo di innocenza d’emozione Aquila complessità ed emozione priva di equilibrio rabbia che supera la saggezza – Farfalla saggezza che vince sulla rabbia la liberazione del subconscio distrugge la rabbia.
[Trad. S. Teatini]
[87] *Ibid.*
Perché noi due siamo stati scelti uno per l’altra?
[Trad. S. Teatini]
[88] *Ibid.*
uno ha bisogno di protezione materiale l’altro protezione emotiva L’Aquila e la Farfalla
[Trad. S. Teatini]

In “Tom O’Roughley”, la farfalla e l’uccello predatore rappresentano la strada zigzagante dell’intuito in contrasto con quella diritta e meccanica della logica, ma in questo caso solo la prima viene vista positivamente. La mente analitica si nutre del mondo anziché liberarsene: impone significati, stabilisce obiettivi e regole, sopravvive limitando la propria area d’indagine.[89] “Logic-choppers rule the town”,[90] ma Tom, protagonista e voce narrante della poesia, sostiene che, al contrario, “’An aimless joy is a pure joy”.[91]

Non è da escludere che Yeats possa aver scelto un pazzo come protagonista di questo suo componimento non solo perché risultava adatto a rappresentare una vita priva di ossessioni per gli obiettivi materiali della società e uno stile di ragionamento disordinato e irrazionale: il poeta ricordava probabilmente una comunicazione ricevuta attraverso la scrittura automatica di Georgie in cui si diceva che passare attraverso lo stato dell’idiozia è inevitabile, e che farlo consiste nell’annullamento di ogni ambizione.[92] La ventottesima e ultima fase del sistema di *A Vision* è quella del folle, ed essa costituisce l’immediato preludio alla fase uno: quella del trionfo della primarietà e della dissoluzione delle forme.

‘If little planned is little sinned
But little need the grave distress.
What’s dying but a second wind?
[…]
‘And if my dearest friend were dead
I’d dance a measure on his grave.’[93]

---

[89] B. Levine, *The Dissolving Image: The Spiritual-Esthetic Development of W. B. Yeats*. Detroit: Wayne State University Press, 1970.
[90] “Tom O’Roughley”.
i loici goven[a]no in città
[Trad. A. Marianni]
[91] *Ibid.*
solo priva di scopo la gioia è pura gioia
[Trad. A. Marianni]
[92] G. M. Harper, *Op. Cit.*, 1987.
[93] “Tom O’Roughley”.
Se chi poco progetta poco pecca
di poca angoscia abbisogna la tomba.
cos’è il morire fuorché un riprender fiato?
[…]
‘E se il mio più caro amico fosse morto
sulla sua fossa ballerei qualche passo.’
[Trad. A. Marianni]

La poesia intitolata “The Dawn” presenta delle tematiche simili a quelle trattate in “Tom O’Roughley”. Se in quest’opera troviamo, infatti, l’esaltazione di una “zig-zag wantonness”, nella prima il poeta afferma che:

I would be ignorant as the dawn
[…]
I would be – for no knowledge is worth a straw –
Ignorant and wanton as the dawn.[94]

Viene nuovamente espresso il desiderio di essere liberi da quell’intelletto materiale “measuring a town”.[95] In “Tom O’Roughley”, alla strada diritta dei “logic-choppers”[96] viene contrapposta quella tortuosa della farfalla, che non punta la sua preda come un’aquila, ma segue, come Yeats spiega in una nota: “the crooked road of intuition”.[97] In “The Dawn”, alle teologie razionali della “pedantic Babylon”,[98] costruite su articolati sistemi logici e su una sterile astrologia, il poeta preferisce l’indefinita e totale comprensione insita nell’aurora.

Si è visto come in *Per Amica Silentia Lunae* venisse mostrata una terza via, alternativa a quelle della freccia e del serpente, per ascendere lungo la catena delle emanazioni cui si è accennato nel capitolo introduttivo a questo studio: quella *daimonica* del fulmine, a zig-zag. Probabilmente non è un caso che il termine zig-zag ricorra nelle poesie di Yeats solo all’interno di “Tom O’Roughley”.

In “Another Song of a Fool” viene realizzata una più equilibrata sintesi dell’opposizione tra intuito e ragione. L’opera utilizza nuovamente il personaggio del pazzo, e narra la scoperta della vera sapienza nell’occhio di una farfalla. Lo stolto della poesia, nella prima strofa, è istintivamente consapevole della conoscenza superiore che

---

[94] “The Dawn”.
Vorrei essere ignorante come l’alba
[…]
Vorrei essere – poiché nessun sapere vale un fico –
ignorante e senza freni come l’alba.
[Trad. A. Marianni]
[95] *Ibid*.
[che] misurava una città
[Trad. A. Marianni]
[96] “Tom O’Roughley”.
[97] W. B. Yeats, *Op. Cit.*, 1967.
la storta strada dell’intuito
[Trad. S. Teatini]
[98] “The Dawn”.
pedantesca Babilonia
[Trad. A. Marianni]

si riflette in esso, ma sa anche che lui, un povero sciocco, non potrà mai capire appieno tale mistero: come può l'uomo, con tutte le limitazioni della propria ragione, cogliere davvero la complessità delle vie dell'intuito che si trovano in essa ingabbiate come la farfalla nelle mani del protagonista?

Eppure quel piccolo insetto era stato, a sua volta, un maestro di scuola in una precedente esistenza, e aveva instillato negli alunni il razionale sapere del suo libro con l'ausilio di una spaventosa bacchetta. Nella terza strofa, l'immagine di una campanella scolastica ha un suono al contempo dolce e stridulo, perché richiama gli alunni al cospetto dell'odiato maestro. In essa si realizza una duplice unione degli opposti: da un lato, la sua forma è fusione esplicita di mascolino e femminino, e dall'altro il suo suono è dolce e amaro al tempo stesso. Lo stolto innalza questa sintesi a paradigma di tutte le esperienze cognitive possibili.

È attraverso un processo esperienziale di prova ed errore su molti fiori dal sapore acre che la farfalla acquisisce naturalmente quella che sembra la sua saggezza istintiva:[99] la capacità di scegliere le dolci "roses for his meat".[100] Eppure, il protagonista di questa poesia, tutt'altro che stolto, si muove dalla strada dell'intuito al suo opposto, riuscendo in una missione che né intuito né ragione, da soli, potrebbero risolvere. Il poeta compie la stessa opera adottando il pazzo come suo opposto all'interno dell'opera:[101] essi diventano uno il *daimon* dell'altro, forzandosi a vicenda a prendere la maschera di ciò che ognuno, rispettivamente, "most lacks, and it may be dreads".[102]

---

[99] H. J. Levine, *Op. Cit.*, 1983.
[100] "Another Song of a Fool".
per cibo le rose.
[Trad. A. Marianni]
[101] H. J. Levine, *Op. Cit.*, 1983.
[102] W. B. Yeats, *Per Amica Silentia Lunae*. London: Macmillan, 1918.
più manca, e forse teme
[Trad. S. Teatini]

5.3 Il sistema di *A Vision* in versi.

Verso la fine di *The Wild Swans at Coole*, si trovano alcune poesie didattiche volte a presentare in versi il nascente sistema di *A Vision*.

In "The Phases of the Moon", Michael Robartes e il suo compagno di viaggio Owen Aherne, due personaggi che, ripresi da alcuni racconti giovanili di Yeats, fungono nuovamente da drammatizzazioni della contraddittoria personalità del poeta, giungono ai piedi della torre dove il loro autore lavora, da solo, a notte inoltrata.

La sapienza, per Yeats, è solitaria: è la conoscenza che pochi iniziati riescono a ottenere col proprio duro lavoro.[103] In quest'opera ricorre per la prima volta il simbolo della torre, anch'esso solitario, che assumerà un'importanza fondamentale nel pensiero del poeta come simbolo della sua eroica antiteticità.

Si è già visto come l'autore cercasse l'illuminazione attraverso la *daimonica* via del fulmine. La torre è ciò che l'uomo costruisce da sé, e rievoca il mito di Babele: la proclamazione della propria identità in antitesi a Dio, atto che non può che portare alla distruzione del blasfemo edificio e del suo artefice. In questa distruzione, però, sono presenti il genio e la conoscenza: frutti del tentativo di ascendere al divino per carpirne il segreto.

Nell'opera in questione, Michael Robartes canta i versi delle fasi lunari che il suo autore, nella propria dimora, sta mettendo per iscritto. Il ciclo yeatsiano procede da un'iniziale condizione impulsiva e fisica, corrispondente alle prime fasi della luna, alla grande autoconsapevolezza di quelle che tendono alla quindicesima, e, di lì, ovvero dopo il plenilunio, all'assorbimento nella luna nuova.

Le fasi più vicine al novilunio, primarie, sono quelle di chi serve, si annulla e si dona al mondo rinunciando al corpo, mentre quelle antitetiche, più vicine alla quindicesima, corrispondono a chi crea e afferma il sé, tendendo all'eroismo e alla bellezza. Le prime sono collettive, mentre le seconde sono solitarie e al loro archetipo si collega la torre di Yeats. "Before the full [moon] / It [the soul] sought itself and aferwards the world".[104]

Praticamente tutte le incarnazioni umane descritte nelle varie fasi sono caratterizzate da una lotta fisica o mentale in linea col ruolo del *daimon* di *Per Amica Silentia Lunae*: la spinta verso il proprio opposto per ottenere l'unità, scegliendo "whatever whim's

---

[103] K. Raine, *Op. Cit.*, 1986.
[104] "The Phases of the Moon".
Prima
del plenilunio [l'anima] cercava sé, poi il mondo.
[Trad. A. Marianni]

most difficult / Among whims not impossibile"[105] nelle fasi che tendono alla soggettività e "whatever task's most difficult / Among tasks not impossible"[106] in quelle che tendono all'oggettività.

Le fasi 1 e 15 rappresentano quei misteriosi punti di inversione delle *gyre* che, essendo troppo assoluti, non hanno incarnazioni umane.

> Twenty-and-eight the phases of the moon,
> The full and the moon's dark and all the crescents,
> Twenty-and-eight, and yet but six-and-twenty
> The cradles that a man must needs be rocked in:
> For there's no human life at the full or the dark.[107]

Considerato che le fasi antitetiche sono le più naturali, di contro alla spiritualità delle primarie, nel caso della luna piena, in cui la soggettività si realizza così perfettamente da non poter esistere in forma incarnata, si arriva al complesso concetto di un essere che è sovrannaturale perché completamente terreno.[108]

Gli spiriti invisibili del plenilunio rappresentano la somma bellezza fisica in senso assoluto, mentre le incarnazioni della quattordicesima e della sedicesima fase costituiscono la massima beltà visibile all'occhio umano, destinata tuttavia a svanire pian piano che l'anima si muove verso le fasi finali del ciclo. Le immagini perfette della luna piena devono evitare ogni contatto con l'incompletezza della vita umana: tutto ciò che possono fare, nella loro solitudine tipica della condizione soggettiva, è contemplare altre simili "separate, perfect and immovable / Images".[109]

---

[105] "The Phases of the Moon".
qualunque fantasia sia più difficile
fra quelle non impossibili
[Trad. A. Marianni]
[106] *Ibid.*
qualunque compito sia il più difficile
fra quelli non impossibili
[Trad. A. Marianni]
[107] *Ibid.*
Ventotto sono le fasi della luna,
la luna piena e la nuova, e le fasi intermedie,
ventotto, ma solo ventisei sono le culle
in cui l'uomo dev'essere cullato, perché non c'è
vita umana nel plenilunio o nella luna nuova.
[Trad. A. Marianni]
[108] H. J. Levine, *Op. Cit.*, 1983.
[109] "The Phases of the Moon".
immagini isolate, perfette, immutabili
[Trad. A. Marianni]

When the moon's full those creatures of the full
Are met on the waste hills by countrymen
Who shudder and hurry by: body and soul
Estranged amid the strangeness of themselves,
Caught up in contemplation, the mind's eye
Fixed upon images that once were thought;
For separate, perfect and immovable
Images can break the solitude
Of lovely, satisfied, indifferent eyes.[110]

In questi versi è forse possibile riscontrare anche un legame tra gli spiriti della quindicesima fase e il popolo fatato d'Irlanda. Passata la luna piena, a ogni modo, l'anima ricomincia a incarnarsi in corpi umani:

The soul remembering its loneliness
Shudders in many cradles; all is changed,
It would be the world's servant, and as it serves,
Choosing whatever task's most difficult
Among tasks not impossible, it takes
Upon the body and upon the soul
The coarseness of the drudge.[111]

L'individuo tende ora sempre più al mondo, all'altro e all'umiltà, viaggia verso la bruttezza, la deformità e l'annullamento come prima aveva teso alla bellezza delle

[110] "The Phases of the Moon".
Quando la luna è piena, quelle creature
del plenilunio incontrano sulle colline deserte
i contadini che hanno i brividi e affrettano il passo:
corpo e anima estraniati nella propria stranezza,
assorti nella contemplazione, con l'occhio della mente
fisso su immagini che un tempo furono pensiero;
perché immagini isolate, perfette, immutabili,
possono infrangere la solitudine
di begli occhi sereni, soddisfatti, indifferenti.
[Trad. A. Marianni]
[111] *Ibid.*
L'anima rammentando la sua solitudine
rabbrividisce in molte culle; tutto è mutato,
vuole essere serva del mondo, e nel servire sceglie
qualunque compito sia il più difficile
fra quelli non impossibili,
prende sopra il corpo e sopra l'anima
la rozzezza di chi sa solo sfacchinare.
[Trad. A. Marianni]

forme, all'autoaffermazione e all'ideale: "Deformed because there is no deformity / But saves us from a dream".[112]

Gli spiriti del novilunio, o luna nera, sono infelici quanto gli abitatori della luna piena:

Because all dark, like those that are all light,
They are cast beyond the verge, and in a cloud,
Crying to one another like the bats;
And having no desire they cannot tell
What's good or bad, or what it is to triumph
At the perfection of one's own obedience.
And yet they speak what's blown into the mind;
Deformed beyond deformity, unformed,
Insipid as the dough before it is baked,
They change their bodies at a word.[113]

L'idea che il mondo degli spiriti sia creato dall'immaginazione come i luoghi dei nostri sogni proviene probabilmente da Swedenborg. Questi sosteneva che l'immagine delle cose, nel regno dei morti, fosse plasmata dai pensieri e dagli stati d'animo degli spiriti stessi, essendo dunque, anziché definita e immutabile, in continuo cambiamento come le immagini oniriche. Le anime dei defunti potrebbero insomma costruire, in un solo istante, scene e panorami collegati, per corrispondenza, ai loro pensieri del momento.[114]

In "Swedenborg, Mediums and the Desolate Places", facendo riferimento alle idee del mistico svedese, Yeats afferma quanto segue:

---

[112] "The Phases of the Moon".
deformati, perché non c'è deformità
che non ci salvi da un sogno.
[Trad. A. Marianni]

[113] *Ibid*.
Poiché sono tutto buio, come chi è tutta luce,
vengono spinti oltre il margine, in una nuvola,
gridando l'uno all'altro come i pipistrelli;
e non avendo desideri non possono dire
che cosa è buono o cattivo, o cosa sia esultare
per aver spinto a perfezione la propria obbedienza;
eppure dicono ciò ch'è insufflato nella loro mente;
deformi oltre la deformità, informi,
insipidi come l'impasto prima che sia nel forno,
mutano i loro corpi a una parola.
[Trad. A. Marianni]

[114] K. Raine, *Op. Cit.*, 1986.

> So heaven and hell are built always anew and in hell or heaven all do what they please and all are surrounded by scenes and circumstances which are the expression of their natures and the creation of their thought.[115]

L'immagine dell'impasto presente nei versi sopracitati era stata anch'essa usata da Yeats, per la prima volta, in questo saggio. Dicendo come gli spiriti disincarnati mutano forma a seconda del loro "ruling love",[116] l'autore scrive che incontrando degli amici "now for the first time we should not recognize them, for all has been kneaded up anew".[117]

In "The Phases of the Moon", a dimostrare il collegamento tra la poesia di Yeats e il saggio in questione, si legge, in un senso ovviamente differente:

> When all the dough has been so kneaded up
> That it can take what form cook Nature fancies
> The first thin crescent is wheeled round once more.[118]

Anche se esistono due fasi prive di incarnazioni umane, nessuna delle due offre effettivamente una liberazione duratura dal ciclo descritto nella poesia: il concetto della sfera, o tredicesimo cono, era ancora lontano dalla mente del poeta. Aherne in effetti, verso la fine della poesia, chiede: "But the escape; the song's not finished yet".[119] Robartes risponde descrivendo le ultime tre fasi del ciclo: la 26, la 27 e la 28.

---

[115] W. B. Yeats, "Swedenborg, Mediums and the Desolate Places". In I. A. Gregory, a cura di, *Visions and Beliefs in the West of Ireland*. New York-London: G. P. Putnam's Sons, 1920.
Per cui cielo e inferno sono ricostruiti sempre daccapo e nell'inferno o in cielo tutti fanno quello che vogliono e sono tutti circondati da scene e circostanze che sono espressione delle loro nature e creazione dei loro pensieri.
[Trad. S. Teatini]

[116] *Ibid.*
amore dominante
[Trad. S. Teatini]

[117] *Ibid.*
ora per la prima volta non li riconosceremmo, poiché tutto è stato reimpastato
[Trad. S. Teatini]

[118] "The Phases of the Moon".
Quando tutto l'impasto è stato lavorato
così da prendere la forma che vuole il cuoco Natura,
la prima falce sottile ritorna ancora una volta.
[Trad. A. Marianni]

[119] *Ibid.*
Ma la fuga: il canto non è ancora finito.
[Trad. A. Marianni]

Hunchback and Saint and Fool are the last crescents,
The burning bow that once could shoot an arrow
Out of the up and down, the wagon-wheel
Of beauty's cruelty and wisdom's chatter -
Out of that raving tide – is drawn betwixt
Deformity of body and of mind.[120]

Le ultime tre fasi sono collegate alle figure del gobbo, del santo e del pazzo. A quella del santo corrisponde la via della freccia analizzata in precedenza, che è l'unica in grado di puntare dritta al sole evadendo dal ciclo delle incarnazioni grazie alla forza dell'abnegazione che è posta tra la deformità del corpo (il gobbo) e quella della mente (il pazzo). Il gobbo rappresenta la purezza di uno spirito che non è più interessato al corpo, e si è già detto come passare attraverso l'idiozia, l'annullamento di ogni ambizione implicito nella fase 28, sia necessario per giungere alla dissoluzione delle forme della completa primarietà rappresentata dalla fase 1: il cerchio dunque si chiude, a meno che non si riesca a evaderne nella fase 27.

Queste erano le posizioni riguardanti il sistema di *A Vision* che Yeats aveva prima di elaborare il concetto di sfera, o tredicesimo cono, di cui si è parlato in precedenza. L'importante transizione dalla fase del gobbo a quella del santo è descritta concisamente nella poesia intitolata "The Saint and the Hunchback":

HUNCHABACK Stand up and lift your hand and bless
A man that finds great bitterness
In thinking of his lost renown.
A Roman Caesar is held down
Under this hump.

SAINT God tries each man
According to a different plan.
I shall not cease to bless because
I lay about me with the taws

[120] "The Phases of the Moon".
Il Gobbo, il Santo e il Matto sono le ultime fasi.
L'arco di fuoco che un tempo poteva scagliare
una freccia fuori dal su e giù, dalla ruota di carro
della crudeltà della bellezza e del chiacchierio della saggezza,
fuori da quella delirante marea, è teso
tra la deformità del corpo e della mente.
[Trad. A. Marianni]

That night and morning I may thrash
Greek Alexander from my flesh,
Augustus Caesar, and after these
That great rogue Alcibiades.

HUNCHBACK To all that in your flesh have stood
And blessed, I give my gratitude,
Honoured by all in their degrees,
But most to Alcibiades.[121]

Entrambi i personaggi provengono ovviamente dall'eroismo e dalla bellezza delle grandi incarnazioni antitetiche, corrispondenti a individui che si sono distinti innalzando e affermando la propria identità. Alcibiade, in particolare, fu un uomo affascinante e capace quanto amante del piacere. Fu amico di Socrate, divenne un comandante degli ateniesi dopo essere stato richiamato dall'esilio cui questi l'avevano condannato, e infine venne ucciso in condizioni drammatiche. Egli incarna il tipico personaggio soggettivo: egoista quanto bello, dotato e capace di mutare gli eventi; destinato a una fine tragica come ogni eroe.

Proseguendo lungo la catena delle successive incarnazioni, l'anima si è avvicinata sempre più alla luna nuova, vedendo deperire la forma in favore della dissoluzione della stessa. Laddove il gobbo però conserva il ricordo della gloria passata, e rimpiange ciò che era, il santo, che corrisponde alla fase successiva, si flagella per espiare il peccato commesso dal suo ego nelle incarnazioni precedenti, e cerca l'abnegazione che sola può

[121] "The Saint and the Hunchback".
GOBBO
Alzati e leva la mano a benedire
un uomo che prova grande rabbia
pensando alla fame perduta.
Un Cesare romano è prigioniero
di questa gobba.
SANTO
Dio mette a prova
ogni uomo con un diverso disegno.
Non smetterò di benedire
perché sera e mattina mi flagello
per estirparmi il greco
Alessandro, ed Augusto dalla carne,
e dopo essi quel grande furfante di Alcibiade.
GOBBO
A tutti quelli che sono stati
nella tua carne e hanno benedetto,
offro la mia gratitudine, da ciascuno onorato
secondo il proprio grado, ma più di tutti ad Alcibiade.
[Trad. A. Marianni]

donargli la fuga dall'eterno ciclo lunare: la via della freccia. Chi non riuscisse a evadere dal sistema in questo modo sarebbe proiettato verso la fase del pazzo: la rassegnazione, la dissoluzione della mente e l'annullamento di ogni ambizione. A seguire vi sarebbe l'informe fase 1, e poi il ciclo ricomincerebbe daccapo.

Il finale di "The Phases of the Moon" vede un pipistrello girare attorno alla torre del poeta prima che questi decida di cessare la sua attività per quella notte spegnendo la luce. In movimento rotatorio come la luna e le *gyre*, l'animale in questione, simile a quelli descritti nei versi dedicati agli spiriti della fase 1, ricorda una frase che Yeats aveva usato in *Per Amica Silentia Lunae*: "I am baffled by those voices that still speak as to Odysseus but as the bats".[122] Yeats è consapevole che il suo tentativo di comunicare con un regno che deve inevitabilmente rimanere impenetrabile non può che restare latente e finire in modo fallimentare.[123]

Nonostante la fuga dalle fasi lunari sia presente solo nella persona del santo, Yeats pone se stesso nella torre antitetica: egli non vuole evadere dal ciclo delle incarnazioni, ma preferisce perseverare nel suo tentativo di ascendere a Dio conservando la propria identità soggettiva, pur essendo consapevole che tale eroismo non può che finire tragicamente.

[122] W. B. Yeats, *Op. Cit.*, 1918
Sono sconcertato da quelle voci che ancora parlano, come a Odisseo, ma con voci di pipistrello.
[Trad. S. Teatini]
[123] H. J. Levine, *Op. Cit.*, 1983.

5.4 La danza come simbolo di unità.

"The Cat and The Moon" è una poesia basata sul tema, caro a Yeats, della riconciliazione degli opposti e dell'unità e l'equilibrio perfetto che ne derivano. Tale unità viene rappresentata tramite un simbolo nuovo nella poesia dell'autore, che si ripresenterà tuttavia in vari suoi componimenti futuri: quello della danza.

I protagonisti dell'opera sono ovviamente un gatto e la luna. Il primo rappresenta l'istinto naturale e la seconda è la sua controparte celeste: in qualche modo, il suo *daimon*. Essi sono uguali ("close kindred"[124]) e opposti in virtù della corrispondenza ermetica che ha come regola fondamentale il noto motto 'come sopra, così sotto'. Il gatto, insomma, è l'equivalente terreno della luna,[125] "the nearest kin of the moon",[126] e ricorda il rapporto tra l'uomo e Dio.

Nella magia cerimoniale, il gatto e la luna vengono tradizionalmente considerati come antagonisti, mentre, secondo la superstizione, gli occhi del felino simboleggiano la sua natura lunare, poiché diventano più o meno grandi a seconda dei cambiamenti dell'astro, idea cui si riferiscono i vv. 21-24 dell'opera.[127] Alcuni dettagli, in questa poesia, sottolineano il contrasto tra i due personaggi: il simbolismo cromatico del bianco e del nero, la contrapposizione di "pure cold light"[128] e "animal blood"[129] e la distinzione tra cielo e terra.

Il significato centrale del componimento è che l'uomo ama il proprio opposto, o *daimon*: egli può vagare lontano dal sentiero che porterà alla sua riconciliazione con esso o lagnarsi come il nero Minnaloushe mentre si ribella alla forzata attrazione che prova dentro di sé, ma non può fuggire da tale influenza. Ovviamente il parallelo con le *gyre* antitetica e primaria di *A Vision* e con il rapporto tra uomo e Dio come separazione (o ribellione identitaria) e unità è evidente.

---

[124] "The Cat and the Moon".
parenti stretti
[Trad. A. Marianni]
[125] H. R. Bachchan, *W. B. Yeats and Occultism. A Study of His Works in Relation to Indian Lore, the Cabbala, Swedenborg, Böhme, and Theosophy.* Delhi: Motilal Barnarsidass, 1965.
[126] "The Cat and the Moon".
il parente più stretto della luna
[Trad. A. Marianni]
[127] F. A. C. Wilson, *Op. Cit.*, 1960.
[128] "The Cat and the Moon".
pura gelida luce
[Trad. A. Marianni]
[129] *Ibid.*
sangue animale
[Trad. A. Marianni]

Il gatto è l'uomo naturale e la luna è l'opposto che questi cerca continuamente,[130] ed è qui che appare, per la prima volta, il simbolo della danza come unità:

Minnaloushe runs in the grass
Lifting his delicate feet.
Do you dance, Minnaloushe, do you dance?
When two close kindred meet,
What better than call a dance?
Maybe the moon may learn,
Tired of that courtly fashion,
A new dance turn.[131]

È interessante notare come anche la luna (il *daimon*, Dio) possa imparare qualcosa dal gatto (o dall'uomo). Ma l'unità in terra non può che essere temporanea, perché il mondo manifesto è, per enunciato, regno del molteplice, guerra degli opposti e divenire:

The sacred moon overhead
Has taken a new phase.
Does Minnaloushe know that his pupils
Will pass from change to change,
And that from round to crescent,
From crescent to round they range?[132]

---

[130] H. R. Bachchan, *Op. Cit.*, 1965.
[131] "The Cat and the Moon".
Minnaloushe corre nell'erba
sollevando le zampe delicate.
Vuoi ballare Minnaloushe, vuoi ballare?
Quando due parenti stretti s'incontrano
che c'è di meglio di mettersi a ballare?
Forse la luna può imparare,
stanca d'usanze cortigiane,
un nuovo passo di danza.
[Trad. A. Marianni]
[132] *Ibid.*
la sacra luna sopra il suo capo
è entrata in una nuova fase.
Sa Minnaloushe che la sua papilla
passerà di mutamento in mutamento
e che da tonda a falce
svaria, da falce a tonda?
[Trad. A. Marianni]

Minnaloushe non può tornare stabilmente a quell'unità primigenia cui solo la via della freccia conduce: egli continuerà a transitare di fase in fase mutando con la luna e percependo l'agognata fusione col suo opposto solo in brevi epifanie simili a quella rappresentata, nei versi precedenti, dal simbolo della danza. Questa è rito *ierogamico*, atto *daimonico* di creazione e arricchimento posto in un mondo in cui non esiste stabilità, ma ove regnano mutevolezza e ciclicità: non è un caso che i versi della poesia "The Cat and the Moon" siano 28 come le fasi lunari.

Minnaloushe creeps through the grass
Alone, important and wise,
And lifts to the changing moon
His changing eyes.[133]

Minnaloushe è solo, antitetico, dall'identità definita e non più fusa con l'altro in una danza. Minnaloushe ha la sapienza della torre soggettiva di Yeats, ma solleva i suoi occhi mutevoli alla luna, poiché, come il poeta, brama allo stesso tempo la propria libertà e quella riunione col suo opposto che non potrà avere, sulla terra, se non per qualche istante.

Nell'ultima poesia di *The Wild Swans at Coole*, Michael Robartes narra due visioni avute alla Rocca di Cashel. La prima, in corrispondenza del novilunio, lo fa sentire in balia di forze prive di ogni ragione, mentre la seconda presenta, al pieno della luna, la figura di una ragazza che danza tra le immagini di una sfinge e di un Buddha, due simboli tratti forse da alcune comunicazioni in scrittura automatica di Georgie.[134]

I richiami della prima strofa alla fase 1 del sistema di *A Vision*, già vista anche in "The Phases of the Moon", sono evidenti. Le sensazioni percepite sotto l'influsso primario della luna nuova sembrano ispirare in Robartes dei sentimenti di sottomissione e abbandono alle forze che guidano la vita umana, e che conducono gli uomini sulla strada segnata dal fato:

Under blank eyes and fingers never still

[133] "The Cat and the Moon".
Minnaloushe striscia nell'erba
solo, importante e saggio,
e alla luna mutevole solleva
i suoi occhi mutevoli.
[Trad. A. Marianni]
[134] G. M. Harper, *Op. Cit.*, 1987.

The particular is pounded till it is man.
When had I my own will?
O not since life began.[135]

Mai, da quando nacque, Robartes ha sentito di avere il libero arbitrio: egli è sempre stato manipolato da forze meccaniche, obbedienti a qualcosa di superiore che è forse Dio.[136]

Constrained, arraigned, baffled, bent and unbent
By these wire-jointed jaws and limbs of wood,
Themselves obedient,
Knowing not evil and good;

Obedient to some hidden magical breath.
They do not even feel, so abstract are they,
So dead beyond our death,
Triumph that we obey.[137]

Ma, nella seconda sezione della poesia, si realizza una visione che, complementare alla prima, rappresenta la perfezione ottenibile in corrispondenza della fase 15.

On the gray rock of Cashel I suddenly saw
A Sphinx with woman breast and lion paw,
A Buddha, hand at rest,

---

[135] "The Double Vision of Michael Robartes".
Sotto occhi vacui e dita senza pace
il particolare è frantumato finché è ridotto uomo.
Quando ebbi la mia volontà?
Oh, non da quando cominciò la vita.
[Trad. A. Marianni]

[136] S. Hirschberg, "The Shaping Role of *A Vision* on W. B. Yeats's 'The Double Vision of Michael Robartes'". In *Studies 68*, 1979.

[137] "The Double Vision of Michael Robartes".
Costretti, accusati, frustrati, curvati e raddrizzati
da queste mascelle connesse da fili, da queste
membra di legno, anche loro obbedienti,
non conoscendo il bene e il male,

obbedienti a qualche occulto magico afflato.
Non sentono neppure, così astratti essi sono,
così morti oltre la nostra morte,
tripudio per la nostra obbedienza.
[Trad. A. Marianni]

Hand lifted up that blest;

And right between these two a girl at play
That, it may be, had danced her life away,
For now being dead it seemed
That she of dancing dreamed.

Although I saw it all in the mind's eye
There can be nothing solider till I die;
I saw by the moon's light
Now at its fifteenth night.[138]

Gli occhi della sfinge sono fissi su "all things known, all things unknown",[139] mentre quelli del Buddha si rivolgono a "all things loved, all things unloved":[140] i due simboli rappresentano gli aspetti razionale ed emotivo della mente umana, collegabili anche all'opposizione tra civiltà occidentale e spiritualità orientale. La sfinge è trionfante, il Buddha triste;[141] la prima è rivolta al mondo esterno, mentre l'altro è introspettivo.[142] I due rappresentano gli archetipi complementari tipici del pensiero yeatsiano, e la loro momentanea soluzione, o quanto meno armonizzazione, avviene in virtù della danza vista come simbolo di unità: l'arte come sforzo eroico e creativo in grado di definire

---

[138] "The Double Vision of Michael Robartes".
Sulla grigia rocca di Cashel vidi improvvisamente
una Sfinge con petto di donna e zampe leonine,
e un Buddha, una mano in riposo,
una mano levata a benedire;

e proprio in mezzo ai due giocava una fanciulla
che, forse, aveva consumato
tutta la vita danzando, perché ora, da morta,
sembrava che sognasse di danzare.

Anche se vidi tutto con l'occhio della mente
niente, fino alla morte, vi sarà di più solido;
l'ho veduto alla luce della luna
nella sua quindicesima notte.
[Trad. A. Marianni]
[139] *Ibid.*
ogni cosa conosciuta, ogni cosa sconosciuta
[Trad. A. Marianni]
[140] *Ibid.*
ogni cosa amata, […] ogni cosa non amata
[Trad. A. Marianni]
[141] *Ibid.*
[142] W. B. Yeats, *Op. Cit.*, 1937.

l'identità dell'individuo in opposizione a quella di Dio (inteso nell'accezione di fato), forzando in unità gli opposti che sono necessari all'esistenza.

Robartes sembra dolorosamente consapevole del fatto che quest'ultima sia divisa tra due estremi: da un lato le forze meccaniche del destino che soffocano la volontà individuale dell'uomo e, dall'altro, il sublime ma irraggiungibile stato di perfezione incarnato dalla sua visione del Buddha, della sfinge e della ragazza danzante. Le parti II e III dell'opera, inerenti alla seconda visione, hanno uno schema metrico diverso da quello della I, e la poesia sembra prediligere la condizione relativa al plenilunio, in ossequio alla storica propensione di Yeats per la tintura antitetica del proprio sistema.[143]

La danzatrice è immagine della bellezza e dell'autodeterminazione identitaria caratteristiche della fase 15, e si contrappone al fato della prima sezione della poesia. Essa si staglia eroicamente tra gli estremi che tenta, anche se solo momentaneamente, di fondere, mantenendo il proprio *ego* ben definito, a differenza degli spiriti della fase 1 di "The Phases of the Moon". Anche se si tratta solo di un'immagine, non può esserci nulla di più solido in essa: dopotutto, come si è visto, in corrispondenza del plenilunio, si hanno, secondo *A Vision*, gli spiriti che non possono incarnarsi in forme umane poiché troppo materiali. La ballerina è l'anima perfetta che diventa il corpo perfetto: come l'urna di Keats, essa ha il potere di esistere assieme nel tempo e fuori da esso.[144]

Questa figura non solo combina nella perfezione dell'unità i princìpi emotivo e razionale della mente umana, ma mostra anche quel distacco aristocratico, quella definizione delle forme e quella perfezione della personalità che Yeats associava alla fase 15 e, in senso più esteso, agli individui appartenenti alle incarnazioni più vicine alla massima antitesi possibile, lui stesso incluso.

La ballerina sembra confermare il potere dell'arte di riconciliare e trascendere il senso di mortalità insito nell'uomo. La luna piena viene così, almeno in questo contesto, a essere idealizzata come luogo ideale di fusione degli opposti e unità grazie a un eroico sforzo di *daimonica* autoproclamazione: di nuovo il concetto della torre.

Non è un caso che nella terza sezione della poesia si faccia riferimento all'Elena omerica ("Homer's Paragon"[145]), un'immagine tratta dalla produzione precedente dell'autore. Oltre ai rimandi biografici che la collegano, nel cuore del poeta, a Maud Gonne, ella è immagine dell'ideale bellezza antitetica che, con aristocratico e

---

[143] S. Hirschberg, *Op. Cit.*, 1979.
[144] H. J. Levine, *Op. Cit.*, 1983.
[145] "The Double Vision of Michael Robartes".
Ideale di Omero
[Trad. A. Marianni]

indifferente distacco, stimolò il sommo eroismo che condusse Troia alla caduta: un equivalente, quest'ultima, della torre distrutta dal fulmine.

Nella parte conclusiva di "The Double Vision of Michael Robartes", Yeats ribadisce la sua preferenza per l'umanità, l'esistenza terrena e la condizione soggettiva: il novilunio corrisponde alla "commonness of thought",[146] mentre il plenilunio reca "images / That have the frenzy of our western seas".[147] È importante notare che il pensiero occidentale è antitetico ed eroico secondo il giudizio di Yeats, di contro a quello orientale rappresentato dal Buddha. Il noto occidentalismo del poeta subirà un'evidente inversione di marcia, assieme alla sua ostilità per l'annullamento implicito nella condizione primaria, solo nelle fasi finali della sua carriera, ma di questo si parlerà più avanti.

Per ora Yeats parteggia dichiaratamente per la sua natura umana, che desidera conservare in antitesi col divino: Michael Robartes, nel verso 64 della poesia che parla della sua duplice visione, non bacia una pietra come gesto di devozione nei confronti del luogo che ha ispirato le rivelazioni cui l'io poetico ha attinto, ma come segno d'amore per la vita terrena, all'interno della quale il poeta ambisce a ricongiungere artificialmente gli opposti senza essere costretto ad annullarli nella quiete del non essere.

In "Among School Children", una poesia del 1928, tornerà la figura di Elena di Troia, come metafora per la bellezza di Maud Gonne, e, soprattutto, l'idea della danza come simbolo di unità. L'opera vede Yeats riflettere sul tempo che scorre e l'età che avanza, e trae spunto da una visita del poeta, "A sixty-year-old smiling public man",[148] a un collegio femminile.

Il poeta associa Maud a Elena, definendola "Ledaean"[149] e figlia del cigno, e vede lei e se stesso come due anime nate alla condizione del mondo manifesto dal medesimo

---

[146] "The Double Vision of Michael Robartes".
banalità del pensiero
[Trad. A. Marianni]
[147] *Ibid.*
immagini
che hanno la frenesia dei nostri mari occidentali
[Trad. A. Marianni]
[148] "Among School Children".
un sessantenne famoso che sorride
[Trad. A. Marianni]
[149] *Ibid.*
ledeo
[Trad. A. Marianni]

uovo: “yolk and white of the one shell”.[150] Le loro vite e i loro destini sarebbero dunque stati uniti da prima della loro nascita.

Leda aveva dato alla luce, oltre a Elena, anche i Dioscuri e Clitennestra. In una delle molte versioni del mito si afferma che quest’ultima e Castore erano nati da un uovo, e Polluce ed Elena da un altro. La presenza di un maschio e di una femmina all’interno dello stesso guscio diede a Yeats, che era del segno dei gemelli e amava l’astrologia, lo spunto per collegare, in “Among School Children”, la storia di Leda alla parabola dei sessi esposta nel *Simposio* di Platone. Anche per quest’ultimo la sfera e l’uovo simboleggiavano l’unità, e la suprema aspirazione dell’uomo che è diviso in due metà.[151]

L’incontro con le bambine della scuola induce Yeats a pensare a come Maud doveva essere nella sua prima giovinezza, “For even daughters of the swan can share / Something of every paddler’s heritage”.[152] Yeats soffriva molto per l’avanzare dell’età, un tema centrale in molte delle sue opere mature, e, ovviamente, il tempo aveva lasciato un segno anche sulla sua storica amata. Il contrasto tra la fine della terza strofa di “Among School Children” e l’inizio della quarta è evidente:

And thereupon my heart is driven wild:
She stands before me as a living child.

IV.
Her present image floats into the mind –
Did Quattrocento finger fashion it
Hollow of cheek as though it drank the wind
And took a mess of shadows for its meat?[153]

---

[150] “Among School Children”.
tuorlo e […]albume d’un unico guscio
[Trad. A. Marianni]

[151] G. Melchiori, *The Whole Mystery of Art. Pattern into Poetry in the Work of W. B. Yeats*. London: Routledge & Kegan Paul, 1960.

[152] “Among School Children”.
perché anche le figlie del cigno possono avere
qualcosa del retaggio d’ogni altro palmipede
[Trad. A. Marianni]

[153] *Ibid*.
e il mio cuore impazzisce,
e lei mi sta di fronte come una bimba viva.
IV
La sua immagine d’oggi affiora nella mente –
l’hanno formata dita quattrocentesche,
con le guance incavate quasi bevesse vento
e avesse per cibo un piatto d’ombre?

Il poeta, a sua volta, si sente "a comfortable kind of old scarecrow",[154] pur avendo avuto "pretty plumage once",[155] un'immagine in perfetto ossequio ai numerosi riferimenti al mito di Leda che permeano le parti iniziali dell'opera.

La quinta parte della poesia può essere compresa più chiaramente solo alla luce di alcune riflessioni filosofiche di Yeats.

What youthful mother, a shape upon her lap
Honey of generation had betrayed,
And that must sleep, shriek, struggle to escape
As recollection or the drug decide,
Would think her son, did she but see that shape
With sixty or more winters on its head,
A compensation for the pang of his birth,
Or the uncertainty of his setting forth?[156]

Il riferimento è alla dottrina platonica della discesa delle anime nel mondo della generazione. Nel *De Republica* si afferma che gli spiriti in procinto di entrare in un corpo mortale devono prima attraversare il fiume *Lete* e sorbire le acque dell'oblio e della materia, stando però attenti a non bere troppo, poiché in tal caso dimenticherebbero l'eternità. Chi beve poco, al contrario, sarà in grado di ricordare il proprio stato precedente.[157]

[Trad. A. Marianni]
[154] "Among School Children".
un vecchio spaventapasseri cordiale
[Trad. S. Teatini]
[155] *Ibid.*
una volta […] un bel piumaggio
[Trad. A. Marianni]
[156] *Ibid.*
Quale giovane madre, con una forma in grembo
che il miele della generazione ha tradito,
e che deve dormire, e strilla, e si divincola
secondo che il ricordo o la droga decidono,
penserebbe che il figlio, se potesse vederne l'aspetto
con sessanta o più inverni sulla testa,
sia un compenso agli spasimi del parto
o all'incertezza del suo avvio nel mondo?
[Trad. A. Marianni]
[157] K. Raine, *Op. Cit.*, 1986.

Questo tema viene ripreso in forma mitologica da Porfirio, che aggiunge il dettaglio del ”honey”[158] come metafora per la dolce attrattiva della sessualità attraverso la quale il processo della generazione è messo in moto.[159] La “shape”[160] che la giovane madre porta in grembo in questa parte della poesia è stata tradita da tale miele: dallo stimolo del sesso che ha lasciato la donna gravida, facendo sì che un’anima fosse strappata all’eternità per incarnarsi sulla terra.

Gli spiriti ebbri per aver bevuto troppo dalle acque della materia venivano, dai neoplatonici, definiti dormienti, mentre quelli che ricordano il regno dell’eternità “shriek, struggle to escape”[161] quando si trovano avvinti a un corpo mortale. Ecco perché il nascituro, nell’opera citata, potrebbe strillare e divincolarsi o, al contrario, dover dormire, a seconda della quantità di liquido ingerito prima di incarnarsi nel grembo materno.[162]

Negli ultimi versi della strofa emerge l’inevitabile collegamento tra il mondo temporale della generazione e l’avanzare dell’età: quale madre penserebbe che il figlio sia un compenso sufficiente per i dolori del parto se potesse vederlo quando questi avesse sessant’anni e più?

Tra i molti libri sullo spiritismo e i fenomeni psichici che la biblioteca di Yeats ospitava era presente un testo dal titolo *After Death – What?* di Cesare Lombroso,[163] nel quale sono descritte le sedute condotte dalla famosa medium italiana Eusapia Palladino. Durante una di esse si materializzò la madre di uno degli astanti, la quale indicò con dolore gli occhiali e la parziale calvizie del figlio, a sottolineare quanto tempo era passato da quando lo aveva lasciato giovane, bello e prestante. Questo episodio potrebbe essere una fonte per la strofa appena commentata di “Among School Children”.[164]

Nella parte successiva dell’opera, l’autore irride il pensiero astratto di Platone: “Plato thought nature but a spume that plays / Upon a ghostly paradigm of things”.[165]

---

[158] “Among School Children”.
[159] K. Raine, *Op. Cit.*, 1986.
[160] “Among School Children”.
[161] *Ibid*.
[162] K. Raine, *Op. Cit.*, 1986.
[163] C. Lombroso, *After Death – What? Spiritistic phenomena and their interpretation*. Boston: Small, Maynard, 1909. Titolo originale dell’opera: *Ricerche sui fenomeni ipnotici e spiritici*. Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1909.
[164] K. Raine, *Op. Cit.*, 1986.
[165] “Among School Children”.
Platone pensò la natura come una spuma danzante
su un paradigma insostanziale di cose
[Trad. A. Marianni]

Egli prosegue rifiutando anche quello di Aristotele, perché troppo concreto, e di Pitagora, filosofo che viene definito con l'attributo di "golden-thighed",[166] suo epiteto classico.[167]

Perché, tuttavia, Pitagora viene rifiutato assieme agli estremi di Platone e Aristotele? Probabilmente perché questi tre filosofi tracciano tutti una separazione netta tra la vita mortale del corpo e quella dell'anima immortale. Pitagora insegnava ai suoi discepoli il disprezzo per qualsiasi cosa avesse a che fare con il corpo, nonché una rigida disciplina basata sull'ascetismo e sulla pratica di laboriosi studi intellettuali. Yeats cercava, al contrario, un principio di unità che era impossibile trovare presso i tre filosofi greci.[168]

Nella settima strofa della poesia viene rifiutato anche l'insegnamento cristiano, per motivi simili. Il paradosso della relazione tra il corpo temporale e l'anima eterna, già espresso tramite l'immagine della "youthful mother"[169] nella quinta sezione dell'opera, si estende anche all'esperienza vissuta dalle suore, sebbene in forma opposta. Se la prima si preoccupa del figlio corporeo che sta mettendo al mondo, le seconde rifiutano la materia e pensano solo alle cose del cielo,[170] che non sono che astrazioni:

Both nuns and mothers worship images,
But those the candles light are not as those
That animate a mother's reveries,
But keep a marble or a bronze repose.
And they too break hearts – O Presences
That passion, piety or affection knows,
And that all heavenly glory symbolize –
O self-born mockers of man's enterprise;[171]

---

[166] "Among School Children".
dalla coscia d'oro
[Trad. A. Marianni]
[167] F. Picchi, *Esoterismo e magia nelle poesie di W. B. Yeats*. Firenze: Nardini, 1977.
[168] K. Raine, *Op. Cit.*, 1986.
[169] "Among School Children".
[170] K. Raine, *Op. Cit.*, 1986.
[171] "Among School Children".
Madri e suore venerano immagini; ma quelle
illuminate da candele non sono come quelle
che animano i sogni d'una madre,
ma serbano un riposo di marmo o di bronzo;
eppure anch'esse spezzano i cuori – oh Presenze
che la passione, la pietà o l'affetto conoscono,
simboli di tutto lo splendore celeste –
oh autogenerate schernitrici delle imprese dell'uomo;
[Trad. A. Marianni]

I corpi umani non sono che immagini dell'anima, e le "images"[172] delle statue dei santi, che portano le suore a torturare il proprio corpo "to pleasure soul",[173] sono "mockers of man's enterprise",[174] una frase che ricorda le "careless Muses"[175] della strofa precedente:[176] si tratta solo di costruzioni e proiezioni umane, e, per questo motivo, anche gli angeli e i santi "break hearts".[177] Yeats rifiuta tutta la tradizione occidentale sulla base del dualismo che la caratterizza, senza la possibilità di una soluzione unitaria al contrasto tra corpo e anima.[178]

Eppure l'ultima strofa dell'opera è una sfida lanciata ai tre filosofi citati in precedenza, e alla divisione tra corpo e anima simboleggiata dalle figure della madre e delle suore. Si tratta di un rifiuto dell'ascetismo e del materialismo allo stesso tempo, di un'affermazione della vita come forza unitaria: l'ideale è nella natura, non al di fuori di essa.[179]

Il poeta risolve il dissidio grazie al simbolo della danza e all'immagine del "chestnut tree",[180] emblema perpetuo della creazione che scorre continuamente da un'unica fonte o radice.[181] Samuel Liddell MacGregor Mathers sostiene che l'albero della vita cabalistico cresca dalla terra alla sommità del cielo, e rechi sole e luna come frutti. La sua immagine è presente nell'anima di ogni uomo e lo unisce a Dio.[182] Negli ultimi versi di "Among School Children" esso è indubbiamente l'immagine migliore per rappresentare l'*unitum mundum*: l'identità essenziale di tutta la vita.[183]

Nella cabala non c'è però traccia della danza. Secondo Kathleen Raine, questa è un simbolo dalle origini prettamente indiane: Shiva, Kali e tutte le cose dell'universo danzano. Essa suggerirebbe, dunque, una transizione del poeta dalla tradizione

---

[172] "Among School Children".
[173] *Ibid.*
per far piacere all'anima
[Trad. A. Marianni]
[174] *Ibid.*
[175] *Ibid.*
Muse distratte
[Trad. A. Marianni]
[176] K. Raine, *Op. Cit.*, 1986.
[177] "Among School Children".
[178] K. Raine, *Op. Cit.*, 1986.
[179] G. Melchiori, *Op. Cit.*, 1960.
[180] "Among School Children".
castagno
[Trad. A. Marianni]
[181] K. Raine, *Op. Cit.*, 1986.
[182] S. L. MacGregor Mathers, *The Kabbalah Unveiled*. London: Routledge and Kegan Paul, 1926.
[183] F. A. C. Wilson, *Op. Cit.*, 1960.

occidentale a quella orientale, dove questi avrebbe finalmente trovato una perfetta affermazione dell'unità che cercava.[184]

L'albero di "Among School Children" viene definito "great-rooted",[185] perché nella tradizione indù la sua radice è Dio, l'infinito. Quello cabalistico ha a sua volta le radici in cielo, nella divinità non manifesta, e i rami in basso, nel creato. Il castagno dell'ultima strofa, nella prima versione dell'opera, era un biancospino. Sul perché esso sia cambiato in quella definitiva si può solo speculare: ciò è forse dovuto al fatto che il castagno è una pianta più grande, o alle sue inflorescenze che, spesso chiamate 'candele', possono ricordare le *sefirot*: le emanazioni della cabala.[186]

K. Raine sostiene che l'uso dello sguardo nelle danze indiane si basi su una regola precisa, secondo la quale l'occhio segue la mano e la mente segue l'occhio. Yeats possedeva la traduzione di un trattato su questo tipo di balli, dal quale avrebbe potuto apprendere tali concetti,[187] caratteristiche che simboleggiano in modo efficace l'unità delle tre istanze psichiche dell'uomo e delle tre ipostasi neoplatoniche. È forse anche per questo che in "Among School Children" la danza viene usata nuovamente come un simbolo allusivo a un monismo assoluto, all'unità dell'essere nell'armonia di tutto l'universo manifesto, che ha la sua radice in Dio.[188]

Come si è detto, l'idea della danza presenta per Yeats degli indubbi rimandi all'arte vista come unità,[189] un'arte in grado di fondere mente e corpo. "The dancer whirling into a vortex, consumed in equilibrium, is the image of momentary vision, the image of truth".[190] L'arte incarna il momento della visione *daimonica*, l'unico mezzo che l'uomo possiede per percepire fugacemente la realtà definitiva che la sfera simboleggia.[191]

Il verso conclusivo dell'opera ribadisce, con un enunciato definitivo, il valore di soluzione degli opposti che la danza aveva per Yeats, riconciliando le antinomie nella coincidenza di umano e divino, concreto e astratto, fisico e spirituale, individuale e

---

[184] K. Raine, *Op. Cit.*, 1986.
[185] "Among School Children".
dalle grandi radici
[Trad. A. Marianni]
[186] K. Raine, *Op. Cit.*, 1986.
[187] *Ibid*.
[188] *Ibid*.
[189] G. Melchiori, *Op. Cit.*, 1960.
[190] H. Adams, *Blake and Yeats: The Contrary Vision*. New York: Cornell University Press, 1955.
Il danzatore, che volteggia in un vortice, ardente d'equilibrio, è l'immagine della visione fugace, l'immagine del vero.
[Trad. S. Teatini]
[191] G. Melchiori, *Op. Cit.*, 1960.

collettivo; in poche parole, di antitetico e primario, ormai fusi in modo indistinguibile: "How can we know the dancer from the dance?"[192]

[192] "Among School Children".
come distinguere il danzatore dalla danza?
[Trad. A. Marianni]

6.0 *Michael Robartes and the Dancer* (1921).

6.1 *Chance* e *Choice*.

Nella poesia "Solomon and the Witch" torna il tema della riconciliazione degli opposti, in un'accezione sessuale: la possibilità escatologica che l'unione di due amanti possa generare un'apocalisse divina.[193] Saba, un *alter-ego* di Georgie, durante un amplesso col suo consorte Salomone, viene posseduta da un *daimon*, il quale le ispira, quasi medianicamente, parole non sue, come succedeva alla moglie di Yeats durante le sedute con gli istruttori di *A Vision*: "I suddenly cried out in a strange tongue / Not his, not mine".[194]

Salomone, più grande mago di tutti i tempi e simbolo, come sempre, di saggezza,[195] conosceva tradizionalmente il linguaggio degli animali, e interpreta l'accaduto dicendo che un "cockerel"[196] ha cantato attraverso le labbra di Saba. Il galletto è, per l'ermetismo, l'araldo dei cicli storici e, particolare che Yeats aveva appreso dagli insegnamenti della Golden Dawn, la sua collocazione si trova tra i rami dell'albero della vita, il quale ha come simbolo, nella poesia, la classica immagine cabalistica e biblica del melo.[197]

Il mitico re interpreta il canto del gallo come un segno dell'imminente apocalisse generata dalla sua unione con Saba. L'animale aveva annunciato la caduta nel molteplice insita nella creazione come generazione delle antinomie, e, allo stesso modo, si manifesta, nell'opera in questione, poiché crede di aver assistito alla ricostituita unità implicita nella riconciliazione degli opposti ("Chance"[198] e "Choice"[199]), che corrisponde al ritorno a Dio e alla fine, o all'annullamento, del mondo manifesto.

---

[193] H. J. Levine, *Op. Cit.*, 1983.
[194] "Solomon and the Witch".
all'improvviso gridai in una lingua ignota,
non la sua, non la mia
[Trad. A. Marianni]
[195] F. Picchi, *Op. Cit.*, 1977.
[196] "Solomon and the Witch".
galletto
[Trad. A. Marianni]
[197] F. A. C. Wilson, *Op. Cit.*, 1960.
[198] "Solomon and the Witch".
Caso
[Trad. A. Marianni]
[199] *Ibid.*
Scelta
[Trad. A. Marianni]

Salomone, come tutti gli esseri di questo mondo, è stato tradito dal fato, poiché l'amante che esso gli ha dato non corrisponde all'immagine che egli si era costruito di lei. Il letto nuziale è per chiunque incontro con un surrogato del proprio *daimon*, "For each an imaged image brings / And finds a real image there".[200] Tale unione non può che essere imperfetta, e, anche a livello biografico, col matrimonio Yeats si era reso conto che l'ideale non corrisponde mai alla realtà.[201]

In "Towards Break of Day" Yeats narra due sogni complementari, e quindi reciprocamente legati da un rapporto *daimonico*, avuti rispettivamente da lui e sua moglie "Under the first cold gleam of day":[202] istante per eccellenza in cui le due luci, gli opposti, si uniscono. Tali sogni ricordano al poeta l'inadeguatezza dell'unione sessuale terrena, in cui il proprio *daimon*, che ciascuno cerca nell'altro, non potrà mai essere trovato: "Nothing that we love over-much / Is ponderable to our touch".[203]

L'autore sogna una cascata sul fianco di Ben Bulben, monte presso il quale era nato e che aveva importanti rimandi simbolici per lui. Il significato di tale immagine è da collegarsi al mito della *fons vitae*, e indica che le acque dello spirito della propria donna sono fuori dalla portata del semplice possesso carnale.[204]

I would have touched it like a child
But knew my finger could but have touched
Cold stone and water.[205]

Allo stesso modo, Georgie sogna il "marvelous stag of Arthur"[206] che salta sulla montagna "steep to steep",[207] elemento che riconduce alla letteratura del Graal e

---

[200] "Solomon and the Witch".
perché ciascuno reca un'immagine immaginata
e trova lì un'immagine reale
[Trad. A. Marianni]
[201] H. J. Levine, *Op. Cit.*, 1983.
[202] "Towards Break of Day".
al primo gelido lume del giorno
[Trad. A. Marianni]
[203] *Ibid.*
Nulla di ciò che amiamo troppo
Sia ponderabile al tatto
[Trad. A. Marianni]
[204] F. A. C. Wilson, *Op. Cit.*, 1960.
[205] "Towards Break of Day".
Come un bambino volevo toccarla
ma sapevo che il dito non avrebbe toccato
che acqua e freddo sasso.
[Trad. A. Marianni]
[206] *Ibid.*

all'irragiungibilità di quest'ultimo. La fonte della vita e il Graal sono egualmente sfuggenti, come l'appagamento nell'unione perfetta col proprio opposto ideale.[208]

Eppure, in "Solomon and the Witch", è implicito che, quando reale e immaginato giungono a sovrapporsi, la delusione del letto nuziale può essere superata, e l'unione degli amanti può divenire una "single light".[209] La fusione della coppia è possibile solo quando coloro che la compongono avranno accettato il fato come loro scelta.[210]

Yeats credeva nell'idea, comune a molte religioni e culture, che l'accoppiamento e la riproduzione corrispondessero a una sorta di sacrificio rituale in cui l'uomo affronta una morte simbolica per perpetuare la generazione.[211] "[W]hen at last that murder's over / Maybe the bride-bed brings despair,"[212] a causa dell'opposizione tra "Chance"[213] e "Choice".[214] Nel momento in cui questo contrasto venisse annullato, lo sarebbero anche la generazione e il sacrificio implicito in essa, poiché il processo riproduttivo necessita di opposizione per dare frutto e perpetuare la vita attraverso la morte, mentre l'amore perfetto può portare solo a una fusione, che è annullamento e ritorno a Dio.

Al centro della visione yeatsiana dell'atto sessuale, ripresa ovviamente anch'essa dalla tradizione occulta, vi è la riconciliazione di tutte le antinomie nel divino. Gli amanti, in quanto coppia di opposti, possono raggiungere una completa armonia solo dopo la morte, ma l'unione terrena può offrire un riflesso platonico della gioia implicita nell'eternità, anche se la perfetta fusione corrisponderebbe alla cessazione del tempo stesso.

Yet the world ends when these two things,
Though several, are a single light,
When oil and wick are burned in one;
Therefore a blessed moon last night

---

mirabile cervo di re Artù
[Trad. A. Marianni]
[207] "Towards Break of Day".
di balza in balza
[Trad. A. Marianni]
[208] F. A. C. Wilson, *Op. Cit.*, 1960.
[209] "Solomon and the Witch".
unica luce
[Trad. A. Marianni]
[210] B. Levine, *Op. Cit.*, 1970.
[211] F. A. C. Wilson, *Op. Cit.*, 1960.
[212] "Solomon and the Witch".
quando alla fine l'assassinio è compiuto
[può] accadere che il letto della sposa rechi disperazione
[Trad. A. Marianni]
[213] *Ibid.*
[214] *Ibid.*

Gave Sheba to her Solomon.[215]

La credenza che la divinità contenga entrambi gli elementi maschile e femminile è diffusa in molte religioni e viene riconosciuta anche dalla tradizione occulta. Uomo e donna, al *climax* del loro amore perfetto, assurgono a immagini degli archetipi creatori dell'universo: il padre divino e la madre celeste.[216] Gli amanti rappresentano *eros* e *logos*, e servono così da immagini per le ipostasi creative delle origini.

Non è un caso che le voci dei due protagonisti della poesia risultino opposte nelle tinte: passionali nel caso di Saba e razionali per quanto riguarda Salomone. In una sorta di trasposizione poetica delle sedute di scrittura automatica dei coniugi Yeats, torna, in un certo senso, la complementarietà tra farfalla e aquila esposta in "Tom O'Roughley". Salomone, coerentemente col carattere di Yeats a livello biografico, risulta freddo e distaccato anche nell'ambito di un amplesso consumato con sua moglie,[217] durante il quale lei, posseduta *daimonicamente*, giunge a parlare con una voce che non è né sua né del consorte, ma è specchio di un *tertium quid*: l'unità quasi ripristinata.

In "Solomon and the Witch", Yeats immagina che Saba e suo marito siano riusciti, o quasi, in questo compito alchemico, ma il loro amore è probabilmente ancora imperfetto, poiché l'universo materiale non scompare come dovrebbe:[218]

'Yet the world stays.' 'If that be so,
Your cockerel found us in the wrong
Although he thought it worth a crow.[219]

Se i due protagonisti della poesia potessero perfezionare il proprio modo di fare l'amore e diventare immagini dei loro creatori divini, l'atto sessuale assumerebbe il

---

[215] "Solomon and the Witch".
Tuttavia il mondo finisce quando queste due cose,
benché diverse, sono un'unica luce,
quando olio e stoppino bruciando sono uno;
perciò una luna benedetta donò Saba
la scorsa notte al suo Salomone.
[Trad. A. Marianni]
[216] F. A. C. Wilson, *Op. Cit.*, 1960.
[217] H. J. Levine, *Op. Cit.*, 1983.
[218] F. A. C. Wilson, *Op. Cit.*, 1960.
[219] "Solomon and the Witch".
'Eppure il mondo resiste.' 'Se è così,
il tuo galletto ci trovò nel torto,
benché pensasse che valesse un canto.
[Trad. A. Marianni]

valore di un'invocazione rituale, e il mondo terreno e temporale terminerebbe, in quanto le antinomie su cui si basa si risolverebbero nell'unità.[220]

Nell'opera, il galletto che "crowed out eternity"[221] interviene per portare una nuova profezia tramite le labbra di Saba, poiché lei e suo marito sono giunti così vicini alla trasfigurazione nelle proprie immagini divine che, per un momento, è sembrato che il tempo potesse tornare ad annullarsi.[222]

L'ultima parola, nella poesia, va alla moglie di Salomone, che spera che lei e il suo consorte possano fondersi per ripristinare l'unità dell'universo, risolvendo le antinomie e ritornando all'eternità.

> The night has fallen; not a sound
> In the forbidden sacred grove,
> Unless a petal hit the ground,
> […]
> And the moon is wilder every minute.
> Oh, Solomon! Let us try again.[223]

Lo scenario di questi versi ricorda il giardino del biblico Cantico dei Cantici. Gli amanti profani non oserebbero entrare in questo tempio, ma quelli rigenerati possono usarlo per quanto di più sacro c'è al mondo: l'amore.

La fusione di *Chance* e *Choice* come *coniunctio oppositorum* in grado di ricondurre al divino torna, in modo implicito, in "A Prayer for My Daugther".

Come si è detto, per Yeats la storia corrispondeva a una successione di ere oscillanti come le *gyre* di *A Vision*, ciascuna delle quali introdotta da forti mutamenti e instabilità, e annunciata, ogni 21 secoli circa, dall'avvento di un *avatar*. L'imminente venuta di uno di questi araldi e gli sconvolgimenti a essa associati costituiscono l'argomento della poesia intitolata "The Second Coming". La crisi in essa descritta non va intesa in senso

---

[220] F. A. C. Wilson, *Op. Cit.*, 1960.
[221] "Solomon and the Witch".
chicchiriò l'eternità finita
[Trad. A. Marianni]
[222] F. A. C. Wilson, *Op. Cit.*, 1960.
[223] "Solomon and the Witch".
La notte è scesa; non un suono
nel sacro frutteto proibito
se non di petalo che urta il suolo
[…]
e la luna è più folle ogni minuto.
Oh, Salomone! proviamo di nuovo.
[Trad. A. Marianni]

totalmente negativo: non si tratta del preludio all'apocalisse, ma di una delle tante transizioni tra ere antitetiche e primarie previste dalla storia nella sua accezione yeatsiana.

Il poeta era sempre stato affascinato dall'idea che la creazione del nuovo dovesse passare per la distruzione del vecchio.[224] Secondo le sue teorie, inoltre, l'era a venire sarebbe stata antitetica, aristocratica laddove quella passata era stata democratica. Ciò non poteva che compiacere profondamente l'autore, il cui pensiero era soggettivo, elitario e conservatore. Vi è insomma nietzscheana fertilità nell'annichilimento, anche se quest'ultimo comporterà comunque l'avvento di tempi estremamente duri.

La poesia che segue "The Second Coming" all'interno della raccolta, è la sopracitata "A Prayer for My Daugther", che si apre, riprendendo i temi dell'opera precedente, con la visione di una natura apocalittica.

Il componimento è dedicato alla neonata Anne Yeats, figlia del poeta, che questi vede venire alla luce in un'epoca sconvolta dai forti mutamenti associati al cambio di era di cui sopra, ma alla quale augura di ottenere la gioia nella vita attraverso il raggiungimento di un'innocenza che non sia istintiva e selvaggia, ma corrisponda alla maturazione di un'esistenza spirituale in grado di redimere l'umanità anche in un periodo caotico come quello che si appressa.

Se Anne imparerà a lasciarsi alle spalle l'odio del mondo e a fondare la sua vita su valori più elevati, con semplicità, allora vedrà il suo volere coincidere con lo "Heaven's will",[225] e avrà la gioia. Si tratta dell'ottenimento dell'unità in terra, la perfetta coincidenza tra *Choice* e *Chance*, soggettività e oggettività.

In un sistema meccanicistico come quello di *A Vision*, diveniva sempre più chiaro a Yeats che l'unica libertà dell'uomo è insita in una completa accettazione, che porta alla perfetta corrispondenza della propria volontà coi dettami del fato, come si è già visto in "Solomon and the Witch". Raggiunta tale unità dell'essere, l'anima non cercherà più il proprio appagamento al di fuori di sé, ma sarà finalmente completa: "self-delighting, / Self-appeasing, self-affrighting".[226]

---

[224] G. M. Harper, *Op. Cit.*, 1987.
[225] "A Prayer for My Daugther".
volere del Cielo
[Trad. A. Marianni]
[226] *Ibid.*
in se stessa la fonte
del diletto, della calma e del terrore
[Trad. A. Marianni]

Questa filosofia di vita, seppur basata sulle teorie esposte da Yeats in *Per Amica Silentia Lunae* e *A Vision*, ricorda ovviamente gli insegnamenti di molte discipline orientali. Grazie ad essa, la piccola Anne potrà

though every face should scowl
And every windy quarter howl
Or every bellows burst, be happy still.[227]

Lo stesso, ovviamente, è possibile per ogni essere umano.

Alla fine degli anni '20, in "All Souls' Night", poesia che chiude la raccolta intitolata *The Tower* e che costituisce anche l'epilogo a *A Vision*, la fusione di *Chance* e *Choice* diviene sinonimo definitivo dell'unica via di fuga dalla ruota delle incarnazioni del sistema yeatsiano.

L'opera è una sorta di meditazione su alcuni amici defunti dell'autore, ma ciò che interessa maggiormente in questa sede sono i versi in essa dedicati a Florence Emery Farr, un'attrice che Yeats aveva conosciuto nel 1890 e con la quale aveva stretto una forte amicizia anche in virtù del comune interesse per l'occulto che li legava.

Florence era una donna di incredibile bellezza, e collaborò a molti progetti teatrali e musicali del poeta di Sligo, col quale ebbe forse anche una breve relazione sentimentale. Nel 1912 si recò a Ceylon, dove trascorse i suoi ultimi anni come insegnante in una scuola buddista, per poi morire a Colombo nell'aprile del 1917 a causa di un cancro.

Before that end much had she ravelled out
From a discourse in figurative speech
By some learned Indian
On the soul's journey. How it is whirled about,
Wherever the orbit of the moon can reach,
Until it plunge into the sun;
And there, free and yet fast,
Being both Chance and Choice,
Forget its broken toys
And sink into its own delight at last.[228]

---

[227] "A Prayer for My Daugther".
benché ogni faccia si dimostri ostile,
e il vento urli da ogni punto cardinale,
ed esploda ogni mantice, essere ancora felice
[Trad. A. Marianni]

In questi versi è presente un chiaro riferimento all'evoluzione dell'individuo, che può svincolarsi dalla legge delle continue incarnazioni venendo proiettato nel sole, simbolo centrale di Dio come unità. La liberazione dalla ruota delle incarnazioni sembra meta implicita del ciclo stesso, e corrisponde all'ottenimento dell'unità come coincidenza di "Chance and Choice".[229]

Questi versi, che non a caso fanno riferimento a "some learned Indian",[230] confermano la probabile influenza che le discipline orientali ebbero nell'elaborazione dei concetti fin qui esposti. Il pensiero indiano acquisirà per l'autore sempre più importanza, e sarà fondamentale per la poesia del suo periodo tardo.

In una lettera di Yeats all'amica ed ex amante Olivia Shakespear, datata 25 maggio 1933, si legge quanto segue:

> We are happy when for everything inside us there is an equivalent something outside; I think it was Goethe said this. One would add the converse. It is terrible to desire and not possess, and terrible to possess and not desire. Because of these we long for an age which has that unity which Shakespeare defined somewhere as sorrowing and rejoicing over the same things.[231]

Ovviamente, la frase mette in evidenza come l'unità sia alla base della gioia. In "All Souls' Night", "Chance and Choice"[232] stanno per primarietà e antiteticità: fato collettivo e volontà individuale. L'implicazione più ovvia è che la gioia consiste nel

---

[228] "All Souls' Night".
Prima di quella fine districò molti fili
dai discorsi in linguaggio figurato
di qualche dotto indiano intorno al viaggio
dell'anima. Come essa giri vorticando
dovunque passi l'orbita lunare,
finché si tuffa nel sole;
e là, libera eppure saldamente fissata,
essendo insieme Caso e Scelta,
dimentichi i suoi giocattoli rotti
e affondi alla fine nella sua beatitudine.
[Trad. A. Marianni]
[229] *Ibid.*
[230] *Ibid.*
[231] W. B. Yeats, *The Collected Letters of W. B. Yeats*, a cura di J. Kelly e R. Schuchard. Oxford: Clarendon Press, 1994.
Siamo felici quando tutto ciò che abbiamo dentro è eguagliato da ciò che è fuori; penso sia stato Goethe a dirlo, e si potrebbe aggiungere l'opposto: è terribile desiderare e non avere e possedere senza desiderare. È per questo che sogniamo ardentemente un'era che abbia quell'unità che Shakespeare definì da qualche parte come addolorata e rallegrata dalle stesse cose.
[Trad. S. Teatini]
[232] "All Souls' Night".

desiderare ciò che abbiamo, se non è possibile avere ciò che vogliamo. La conclusione occulta è una descrizione della gioia che corrisponde al ritorno a quell'unità che è Dio, cui l'uomo ambisce continuamente anche durante la vita terrena.

7.0 *The Tower* (1928).

7.1 "Sailing to Byzantium".

Come si è visto, da giovane Yeats tendeva a rifuggire l'annullamento necessario all'emancipazione spirituale dell'individuo: si pensi, ad esempio, alla poesia "The White Birds" analizzata in precedenza. Tuttavia, alla fine degli anni '20, il poeta, ormai sessantenne, inizia ad accettare tale processo, celebrando metaforicamente la propria morte nell'opera intitolata "Sailing to Byzantium". In essa, l'autore, avendo ormai esperito le piaghe della vecchiaia, si affida alla consunzione messa in atto dalle fiamme della semplificazione, e testimonia la propria immortalità con la sicurezza di un artista/alchimista.

I primi versi dell'opera presentano varie immagini che riconducono al tema dell'abbondanza, della vita e del concepimento: ragazzi abbracciati, uccelli nel periodo dell'accoppiamento, cascate di salmoni e mari affollati di sgombri. Eppure, il concetto stesso di generazione, non potendo prescindere da quello di opposizione, implica temporalità e deperimento: la vecchiaia e la morte sono già presenti in potenza, e solo l'anima resta giovane all'interno di un corpo che decade, concetto rafforzato dai versi della seconda strofa.[233]

La città di Bisanzio costituisce una delle più efficaci immagini di Yeats per l'unità della condizione ultraterrena, eterna e opposta al regno della generazione e del divenire. Tale simbolo è paragonabile al tredicesimo cono di *A Vision*, e la sua presenza può essere fugacemente percepita anche nel mondo terreno. Nella prima strofa di "Sailing to Byzantium", in cui si accenna che "That is no country for old men",[234] si intuisce che la corrispondenza ermetica tra ciò che è sopra e ciò che è sotto implica che l'estate fiorisca non solo nei cieli, ma anche in terra, pur essendo, laddove si loda "Whatever is begotten, born, and dies",[235] solo la platonica ombra, imperfetta e temporale, di quella eterna di Bisanzio.

---

[233] J. P. O'Donnell, *Sailing to Byzantium: A Study in the Development of the Later Style and Symbolism in the Poetry of William Butler Yeats*. Cambridge: Harvard University Press, 1939.
[234] "Sailing to Byzantium".
Quello non è un paese per i vecchi
[Trad. A. Marianni]
[235] *Ibid.*
ciò che è generato, e nasce, e muore
[Trad. A. Marianni]

Questa città viene scelta come emblema di unità perché punto di incontro e soluzione delle antinomie. In *A Vision* Yeats scrive:

> I think if I could be given a month of Antiquity and leave to spend it where I chose, I would spend it in Byzantium a little before Justinian opened St. Sophia and closed the Academy of Plato. I think I could find in some little wineshop some philosophical worker in mosaic who could answer all my questions, the supernatural descending nearer to him than to Plotinus even, for the pride of his delicate skill would make what was an instrument of power to princes and clerics, a murderous madness in the mob, show as a lovely flexible presence like that of a perfect human body. I think that in early Byzantium, maybe never before or since in recorded history, religious, aesthetic and practical life were one, that architects and artificers – though not, it may be, poets, for language had been the instrument of controversy and must have grown abstract – spoke to the multitude and the few alike. The painter, the mosaic worker, the worker in gold and silver, the illuminator of sacred books, were almost impersonal, almost perhaps without the consciousness of individual design, absorbed in their subject-matter and that the vision of a whole people. They could copy out of old gospel books those pictures that seemed as sacred as the text, and yet weave all into a vast design, the work of many that seemed the work of one, that made building, picture, pattern, metal-work of rail and lamp, seem but a single image; and this vision, this proclamation of their invisible master, had the Greek nobility, Satan always the still half-divine Serpent, never the horned scarecrow of the didactic Middle Ages.[236]

[236] W. B. Yeats, *Op. Cit.*, 1937.
Credo che se potessi vivere un mese dell'antichità, e mi fosse concesso il diritto di trascorrerlo dove mi pare, lo trascorrerei a Bisanzio poco prima che Giustiniano inaugurasse Santa Sofia e chiudesse l'Accademia Platonica. Non è escluso che in qualche piccola bettola troverei un mosaicista filosofo che saprebbe rispondere a tutte le mie domande, il sovrannaturale più vicino a lui che non allo stesso Plotino, perché l'orgoglio della sua delicata abilità farebbe apparire come un'adorabile, duttile presenza analoga a quella di un corpo umano perfetto ciò che per i principi e il clero era uno strumento di potere, e nella plebaglia una pazzia assassina.
Credo che nell'antica Bisanzio – forse mai né prima né dopo nella storia conosciuta – la vita religiosa, quella estetica e quella pratica fossero una cosa sola, che gli architetti e gli artisti – ma forse non i poeti, perché il linguaggio era stato lo strumento delle controversie e doveva essere diventato astratto – parlassero nello stesso modo alla massa e ai pochi. Il pittore, il mosaicista, l'artigiano che lavorava l'oro e l'argento, il miniaturista di libri sacri, erano quasi impersonali, forse quasi inconsapevoli di intenti individuali, immersi nel loro soggetto, che era la visione di un intero popolo. Potevano copiare dai vecchi Vangeli quelle pitture che sembravano sacre quanto il testo, e tuttavia intessere tutto in un vasto disegno, un lavoro di molti che sembrava il lavoro di uno solo, che faceva apparire l'architettura, la pittura, la decorazione, il metallo lavorato delle ringhiere e delle lampade come una sola immagine; e questa visione, questa proclamazione del loro maestro invisibile aveva la nobiltà greca, Satana era sempre il Serpente semidivino, mai il cornuto spauracchio del Medioevo didattico.
[Trad. A. Motti]

Posta tra il religioso oriente e il civile occidente, Bisanzio, immagine contemporaneamente ellenistica (ovvero pagana, tradizionale) e cristiana,[237] viene a configurarsi come l'ideale fusione tra primarietà e antiteticità.[238] Elemento di fondamentale importanza, il suo imperatore "was regarded as a living image of Christ. In other words, the government of Byzantium was ultimately supernatural".[239] Melchiori sostiene che questa città rappresenti in un'ottica yeatsiana "the fullest possible poetic image of Unity of Being, the state where all antinomies are reconciled and time overcome".[240]

Secondo L. C. Parks,[241] la struttura di "Sailing to Byzantium" corrisponde a una cerimonia di iniziazione in tre fasi, simili a quelle descritte dal rosacrociano francese T. Basilide: *vie purgative*, *vie illuminative* e *vie unitive*,[242] traducibili anche come rinuncia, istruzione e ammissione. La poesia si divide in due metà, ognuna delle quali è dominata da un simbolo alchemico: la prima dall'acqua e la seconda dal fuoco.[243] Questa divisione, che ricorda anche *The Waste Land* di Thomas Stearns Eliot, corrisponde al rito di purificazione da acqua e da fuoco che si ripete tre volte nella cerimonia di ammissione dei neofiti alla Golden Dawn descritta da Israel Regardie nel suo libro sull'ordine.[244]

La rinuncia è l'argomento delle prime due strofe della poesia.[245] Nel rito di cui sopra, il primo passo dell'aspirante iniziato è quello di rinunciare al mondo, e i celebranti si rivolgono a lui dicendo: "Inheritor of a Dying World, arise and enter the Darkness".[246] Il candidato viene poi purificato con fuoco e acqua e gli viene chiesto: "Inheritor of a Dying World, why seekest thou to enter our Sacred Hall?".[247] La risposta è: "My soul

---

[237] K. Raine, *Op. Cit.*, 1986.
[238] V. Moore, *Op. Cit.*, 1954.
[239] L. C. Parks, "The Hidden Aspect of 'Sailing to Byzantium'". In *Etudes Anglaises 16*, ottobre 1963.
era considerato un'immagine vivente di Cristo. In altre parole, il governo di Bisanzio era, in definitiva, soprannaturale
[Trad. S. Teatini]
[240] G. Melchiori, *Op. Cit.*, 1960.
la più piena immagine poetica possibile dell'unità dell'essere, lo stato in cui tutte le antinomie sono risolte e il tempo è trasceso
[Trad. S. Teatini]
[241] L. C. Parks, *Op. Cit.*, 1963.
[242] T. Basilide, "L'Initiation Rosicrucienne". In *La Voile d'Isis*, anno 36, n°137, maggio 1931.
[243] L. C. Parks, *Op. Cit.*, 1963.
[244] I. Regardie, *The Golden Dawn*. St. Paul: Llewellyn Publications, 1971.
[245] L. C. Parks, *Op. Cit.*, 1963.
[246] I. Regardie, *Op. Cit.*, 1971.
Erede di un mondo morente, alzati ed entra nelle tenebre
[Trad. S. Teatini]
[247] *Ibid.*
Erede di un mondo morente, perché desideri entrare nella sacra sala?
[Trad. S. Teatini]

wanders in Darkness and seeks the light of the Hidden Knowledge".[248] Alla fine della cerimonia gli viene detto: "Inheritor of a Dying World, we call thee to the Living Beauty".[249]

Nella poesia, le frasi "dying generations"[250] e "dying animal"[251] sembrano ispirate all'espressione "Dying World"[252] presente nel rituale.[253] Come l'iniziato della Golden Dawn, il poeta rinuncia al mondo col suo ciclo di nascite e morti, in favore dell'eternità.

La generazione stessa implica la morte, poiché perpetua una condizione temporale, basata sugli opposti. Eppure, anche se il mondo è effimero, esso non cessa di esercitare il suo fascino sul poeta, amante antitetico della vita terrena. La "sensual music"[254] cui egli fa riferimento lo lascia intendere, e rimanda nuovamente, al contempo, al rito di cui sopra,[255] in cui l'universo è concepito come diviso tra due forze opposte, una materiale e una spirituale: "The threefold wave of the sensual world"[256] e la "Threefold wave of our [the magi's] being".[257] Questo aspetto tripartito della realtà terrena viene ripreso nel verso che parla di "Whatever is begotten, born and dies".[258]

Nel quinto verso della prima strofa si apre il magico cerchio all'interno del quale si consuma il rituale: il cerchio divino che contiene tutto il creato nelle quattro ipostasi corrispondenti ai quattro elementi e alle quattro direzioni. L'occidente è associato tradizionalmente all'acqua, il nord alla terra, l'est all'aria e il sud al fuoco. È impossibile non notare che le parole "Fish, flesh",[259] "fowl"[260] e "summer"[261] alludono

---

[248] I. Regardie, *Op. Cit.*, 1971.
La mia anima vaga nell'oscurità e cerca la luce della conoscenza nascosta
[Trad. S. Teatini]
[249] *Ibid.*
Erede di un mondo morente, ti chiamiamo alla presenza della Bellezza Vivente
[Trad. S. Teatini]
[250] "Sailing to Byzantium".
generazioni morenti
[Trad. A. Marianni]
[251] *Ibid.*
morente animale
[Trad. A. Marianni]
[252] I. Regardie, *Op. Cit.*, 1971.
[253] L. C. Parks, *Op. Cit.*, 1963.
[254] "Sailing to Byzantium".
musica sensuale
[Trad. A. Marianni]
[255] L. C. Parks, *Op. Cit.*, 1963.
[256] I. Regardie, *Op Cit.*, 1971.
L'onda triplice del mondo dei sensi
[Trad. S. Teatini]
[257] *Ibid.*
Onda triplice del nostro [dei magi] essere
[Trad. S. Teatini]
[258] "Sailing to Byzantium".
[259] *Ibid.*

appunto a questi quattro elementi, tracciando un ciclo che inizia dall'ovest e termina nel meridione. Esso nasce nelle acque dell'oceano, primaria origine della vita, e vede la sua finale sublimazione nell'alchemica condizione del fuoco, passando per lo stato fisico della terra e quello intellettivo dell'aria.

Se la prima parte della poesia era dominata dall'acqua, l'*alpha*, nella seconda regna dunque l'*omega* del fuoco, simbolo di purificazione che gli alchimisti consideravano come oro allo stato non concentrato. Sotto il segno di questo elemento il poeta entra nel secondo stadio di iniziazione: l'istruzione.[262]

Dopo aver rinunciato al mondo, l'aspirante iniziato deve essere istruito da coloro che sono già stati ammessi a far parte dell'ordine: i magi. Egli non può trovare la strada da solo. Per questo il poeta si appella ai "sages"[263], cui chiede di lasciare la loro sede "in God's holy fire"[264] ed entrare nel complesso e mutevole mondo delle opposizioni ("perne in a gyre"[265]) per divenire i "singing-masters"[266] della sua anima, mostrandole la sua giovinezza eterna e annichilendo il corpo morente che l'avvince al suolo.

> Consume my heart away; sick with desire
> And fastened to a dying animal
> It knows not what it is[267]

---

pesce, carne
[Trad. A. Marianni]
[260] "Sailing to Byzantium".
volatile
[Trad. A. Marianni]
[261] *Ibid.*
estate
[Trad. A. Marianni]
[262] L. C. Parks, *Op. Cit.*, 1963.
[263] "Sailing to Byzantium".
saggi
[Trad. A. Marianni]
[264] *Ibid.*
nel fuoco sacro di Dio
[Trad. A. Marianni]
[265] *Ibid.*
scendete in una spirale
[Trad. A. Marianni]
[266] *Ibid.*
maestri di canto
[Trad. A. Marianni]
[267] *Ibid.*
Consumate il mio cuore; malato di desiderio
e attaccato a un morente animale
non sa che cosa è
[Trad. A. Marianni]

I saggi della poesia corrispondono, secondo James P. O'Donnell, alle anime dei defunti che hanno già perfezionato loro stessi. Il fuoco costituiva per i neoplatonici l'elemento divino in grado di purgare gli altri elementi, terreni, dalle loro impurità, e si diceva che da esso nascesse un uccello,[268] simbolo dell'anima mondata anche nella teurgia egizia, nella cabala e nella mitologia irlandese.[269]

In "Sailing to Byzantium", attraverso la distruzione nel fuoco, tutto si risolve, e il poeta è trasmutato, infine, in un uccello d'oro. Questa è l'ultima fase dell'iniziazione: l'ammissione, che ha luogo nell'ultima strofa della poesia, l'unica scritta al futuro. Per Yeats, che è ancora in vita, Bisanzio è solo una visione. Essa sarà reale solo dopo la fine della sua esistenza terrena: "Once out of nature".[270] L'autore, dopotutto, disse che la morte "is the great moment of initiation for every man".[271]

I saggi che stanno nel fuoco sacro di Dio in "Sailing to Byzantium" sono figure di santi che sembrano uscite da un mosaico bizantino a sfondo dorato: "the gold mosaic of a wall".[272] In alchimia, l'oro è, come si è accennato, fuoco allo stato solido, e corrisponde al sole.[273] Il poeta verrà consumato dalle fiamme e posto nelle mani dei fabbri dell'"Emperor",[274] divini in quanto l'imperatore a Bisanzio è Dio.[275] Dopo che la sua grezza materia sarà stata disciolta nel fuoco, egli verrà forgiato di nuovo come opera d'arte d'oro. In quanto uccello, egli canterà "Of what is past, or passing, or to come":[276] egli sarà ormai nell'eternità, al di fuori della condizione temporale implicita nel conflitto degli opposti, che è generazione.

L'alchimia offre non solo il modo per trasmutare il terreno in spirituale, ma anche la vita in arte. Tra le sue formule si trovano i segreti per fondere uomo e poeta, artista e mistico: gli opposti tipici di tutta la vita di Yeats. L'alchimia è per l'autore ricerca della

---

[268] J. P. O'Donnell, *Op. Cit.*, 1939.
[269] F. A. C. Wilson, *Op. Cit.*, 1960.
[270] "Sailing to Byzantium".
Lasciata la natura
[Trad. A. Marianni]
[271] M. Gibbon, *The Masterpiece and the Man: Yeats as I Knew Him*. New York: Macmillan, 1959.
è il grande momento iniziatico di ogni uomo
[Trad. S. Teatini]
[272] "Sailing to Byzantium".
[l']oro musivo su una parete
[Trad. A. Marianni]
[273] L. C. Parks, *Op. Cit.*, 1963.
[274] "Sailing to Byzantium".
imperatore
[Trad. A. Marianni]
[275] L. C. Parks, *Op. Cit.*, 1963.
[276] "Sailing to Byzantium".
di quello che è passato, che passa, o che verrà
[Trad. A. Marianni]

verità spirituale e della meta artistica che possano unire due opposti imperfetti in un'unità divina.[277]

Nella poesia di Bisanzio c'è anche dell'eresia, poiché il traguardo finale è un artefatto: l'eternità viene definita "artifice",[278] è la creazione di un poeta, di un alchimista, un'opera d'arte. L'immortalità che il tempo conferisce a un grande autore, quella del suo lavoro, è assimilata all'esistenza metafisica dell'anima. L'unico modo per rendere immortale e sconfiggere la miseria di un corpo anziano è coltivare l'arte, e far cantare l'unica parte che in un essere umano non invecchia, ma si arricchisce.

An aged man is but a paltry thing,
A tattered coat upon a stick, unless
Soul clap its hands and sing, and louder sing
For every tatter in its mortal dress,
Nor is there singing school but studying
Monuments of its own magnificence;
And therefore I have sailed the seas and come
To the holy city of Byzantium.[279]

In questo, come spesso accade nelle opere di Yeats, i motivi biografici si sovrappongono a quelli artistici e filosofici. L'autore pensa che l'artista non sopravviva solo grazie alla sua opera, ma come opera d'arte egli stesso, in un paradiso che è tanto del mistico quanto dell'artista.

Bisanzio è quindi anche una poesia sull'iniziazione e l'incoronazione di un poeta all'immortalità.[280] Dio è l'artista supremo, e la vita di un uomo è il processo alchemico con cui Egli crea la sua opera somma: l'eternità. L'artista, nel produrre la sua arte, è un imitatore di Dio.

---

[277] L. C. Parks, *Op. Cit.*, 1963.
[278] "Sailing to Byzantium".
artificio
[Trad. A. Marianni]
[279] *Ibid.*
Un uomo anziano è ben misera cosa,
un lacero cappotto su un bastone, a meno che l'anima
non batta le mani e canti, e canti più forte
per ogni strappo nella sua veste mortale,
né c'è scuola di canto che lo studio
dei monumenti della sua magnificenza;
perciò ho varcato i mari e sono giunto
alla sacra città di Bisanzio.
[Trad. A. Marianni]
[280] L. C. Parks, *Op. Cit.*, 1963.

Ma la condizione aurea dell'uccello nato dal fuoco sarà definitiva o, da lì, il ciclo prima o poi ricomincerà daccapo, con un ritorno al mondo della generazione attraverso le acque dell'oceano associate all'occidente? La definizione dell'imperatore come "drowsy" farebbe pensare, alludendo questi a Dio, allo stato passivo di quest'ultimo nel suo aspetto di potenza latente dell'universo, e quindi di *non-essere*, ma sarà tale condizione poi definitiva o anch'essa destinata a riprendere l'oscillazione? Il poeta allieterà per sempre i "lords and ladies of Byzantium", il popolo del Paradiso? Questo è fuori dal tema della poesia in questione, ma una cosa è certa: Yeats cerca l'annullamento del corpo nello stato del cielo pur sempre mantenendo la propria identità, con la splendida e definita immagine antitetica dell'uccello d'oro.

7.2 Un paradiso creato dall'uomo.

Altra immagine antitetica per Yeats è, come si è visto, quella della torre, simbolo in grado di opporsi all'assedio di un Dio che tutto ingoia annullando le differenze. Nella poesia a esso dedicata, che segue "Sailing to Byzantium" e dà il titolo alla raccolta, l'autore si lamenta di nuovo della sua "Decrepit age"[281] e di avere ormai solo due alternative:

It seems that I must bid the Muse go pack,
Choose Plato and Plotinus for a friend
Until imagination, ear and eye,
Can be content with argument and deal
In abstract things; or be derided by
A sort of battered kettle at the heel.[282]

L'arte è associata alla concretezza della vita terrena, che tuttavia non sembra più adatta all'età del poeta. Questi tratterà sempre più spesso il tema della vecchiaia, come già aveva fatto in "Sailing to Byzantium", e sosterrà in continuazione di provare ancora l'energia della gioventù, cogliendo però, al contempo, l'inadeguatezza del suo corpo a tali impulsi.

Nei versi appena citati Yeats si riferisce al platonismo in un'accezione negativa, poiché la fredda e perfetta ascesi cui esso auspica è nemica della vita, e quindi dell'arte. L'opera in questione costituisce un'immediata risposta allo slancio mistico descritto nella poesia precedente: un altro esempio del continuo oscillare dell'autore tra posizioni opposte. Il poeta è, ancora una volta, preda del proprio eterno dilemma: l'irrisolvibile contrasto tra le astrazioni dell'intelletto e il suo ormai agonizzante istinto di vita e di autoaffermazione.

---

[281] "The Tower".
età decrepita
[Trad. A. Marianni]
[282] *Ibid.*
A quanto pare dovrei licenziare la Musa,
scegliere per amici e Platone e Plotino,
finché la fantasia, l'orecchio e l'occhio
si appaghino di dispute e commercino
in cose astratte; oppure esser deriso
per quella specie di cuccuma ammaccata che trascino.
[Trad. A. Marianni]

Nella successiva sezione dell'opera, Yeats si appella all'immaginazione e, dalla sommità della torre di Ballylee, che aveva acquistato nella contea di Galway poco dopo il matrimonio, richiama alla mente scene del passato che mischiano elementi storici e immaginari.[283] Tali visioni provengono da quella che Yeats chiama la "Great Memory":[284] qualcosa di molto simile all'*Anima Mundi* dei platonici in un'accezione vicina a ciò che l'inconscio collettivo era per Carl Gustav Jung.[285]

Platone riprese il concetto di *Anima Mundi* da tradizioni precedenti. Esso costituiva, per il filosofo greco, il principio unificante del mondo naturale, che era equiparato a un unico organismo vivente. I singoli individui, pur differenziandosi uno dall'altro, risulterebbero legati da una comune anima universale. Questa poi sarà ripresa da Plotino e dai neoplatonici che vi vedranno la loro terza ipostasi: l'Anima, appunto.

Per i platonici e i neoplatonici, tale anima sarebbe stata creata, o emanata, dal divino. La sostanziale differenza, in Yeats e Jung, è che essa verrebbe creata, e continuamente arricchita e modificata, dal pensiero e dalle vite stesse degli esseri che popolano l'universo: sarebbe una sorta di grande serbatoio, di "Great Memory"[286] appunto, in grado di immagazzinare progressivamente tutti i miti e gli eventi del mondo, corrispondendo in un certo senso al regno dei morti e giungendo spesso, per Yeats, al paradosso di essere al contempo prodotto del 'creato' e potenza del medesimo in chiave plotiniana.

Nella seconda parte di "The Tower" è possibile rintracciare molti elementi autobiografici e parecchie riflessioni del poeta su quella che era stata la propria vita fino a quel momento. Melchiori sostiene addirittura che la torre abbia anche una valenza fallica, che auspica al recupero, quanto meno simbolico, di alcuni errori del passato,[287] e di certo non mancano, nei versi in questione, riferimenti più o meno espliciti alla sfera amorosa.

Ma ciò che interessa maggiormente in questa sede è come Yeats reagisca al proprio disagio. Se nella prima sezione del componimento l'unica soluzione dignitosa per la sua età sembra essere quella di dedicarsi allo studio di Platone e Plotino, che sono pur concepiti come ostili all'immaginazione del poeta perché costruttori di sistemi astratti,

---

[283] G. Melchiori, *Op. Cit.*, 1960.
[284] "The Tower".
Grande Memoria
[Trad. A. Marianni]
[285] J. Olney, *The Rhizome and the Flower: The Perennial Philosophy - Yeats and Jung*. Berkeley: University of California Press, 1980.
[286] "The Tower".
[287] G. Melchiori, *Op. Cit.*, 1960.

nella terza parte di “The Tower”, l’autore redige il proprio testamento artistico cambiando direzione, e optando per un antitetico rifiuto.

Il testamento di Yeats è vigoroso, terreno, eroico, orgoglioso, e, dopo alcuni versi dalle tipiche tinte nazionalistiche, culmina come segue:

And I declare my faith:
I mock Plotinus’ thought
And cry in Plato’s teeth,
Death and life were not
Till man made up the whole,
Made lock, stock and barrel
Out of his bitter soul,
Aye, sun and moon and star, all,
And further add to that
That, being dead, we rise,
Dream and so create
Translunar Paradise.[288]

I critici tendono spesso a etichettare Yeats come un platonico, ma, sebbene la tradizione filosofica cui egli era più vicino fosse indubbiamente il platonismo, è innegabile che il poeta irlandese non accettò mai appieno alcun sistema in particolare, rifiutando ogni rigida categorizzazione.[289]

Ciò che il poeta attacca nei versi appena citati, prendendo Platone e Plotino come capri espiatori, non è la dottrina di questi ultimi in senso stretto, ma una visione del

[288] “The Tower”.
E io proclamo il mio credo:
me ne infischio del pensiero di Plotino
e grido sul muso a Platone
che morte e vita non esistevano
fino a che l’uomo non le inventò,
finché non trasse ogni cosa in blocco
dalla sua anima amara;
sicuro: sole e luna e stella, tutto,
e in più metteteci questo,
che, morti, risorgiamo,
sogniamo e così creiamo
il Paradiso translunare.
[Trad. A. Marianni]
[289] B. Arkins, *Op. Cit.*, 1990.

mondo intelligibile che lega quest'ultimo a un'estrema trascendenza, totalmente indipendente dal mondo materiale.[290]

Yeats aveva imparato da George Berkeley, il noto filosofo irlandese, a considerare "sun and moon and stars"[291] come immagini mentali, condividendo con lui, e anche con Blake, la visione della realtà come un'opera dell'immaginazione.[292]

Berkeley sosteneva che tutto esiste solo in quanto è percepito (*esse est percipi*), e che anche ciò che l'uomo non vede lo è sempre da parte di Dio, che tutto sogna continuamente garantendone l'esistenza. Yeats riporta questo concetto al centro dell'uomo, evidenziando l'ermetica corrispondenza tra quest'ultimo e il divino. Se per Berkeley tutto esiste perché pensato da Dio, Yeats modifica queste idee per evitarne il platonismo: tutto esiste perché creato dalla mente, e ogni creazione di quest'ultima è parimenti reale. Possedendo l'attributo primario della divinità, ovvero la creatività, l'uomo è potenzialmente divino: le cose esistono in quanto sono percepite, e tale percezione può essere definita come quella di Dio quando si consideri che questi agisce ed è solo grazie agli esseri viventi o agli uomini.[293]

Se l'uomo pensa e percepisce Dio e quest'ultimo fa lo stesso con l'uomo, il sogno assurge ad atto performativo e l'umano e il divino si creano a vicenda: i due hanno bisogno uno dell'altro per essere percepiti ed esistere, e Bachchan sostiene che, se qualcuno avesse chiesto a Yeats che prove avesse dell'esistenza di Dio, il poeta avrebbe risposto che egli esiste perché esiste l'uomo. L'antinomia tra i due è continua come quella che intercorre tra le *gyre* di *A Vision*, e senza di essa cesserebbe l'universo per come lo conosciamo: come si è visto, l'opposizione è, di contro all'unità, alla base del mondo manifesto.[294] Gli opposti sono in conflitto e coincidono allo stesso tempo.

Nei versi profondamente antropocentrici riportati sopra viene negata la passività dell'individuo che caratterizzava le poesie delle raccolte precedenti: in esse, infatti, l'uomo subiva ciò che lo attendeva dopo la morte, mentre qui è creatore attivo e indipendente del proprio paradiso, che viene dantescamente definito translunare. Esso è plasmato, dopo la dipartita, dal soggetto stesso, per mezzo dei suoi sogni. La fede di Yeats nell'immortalità e nell'eternità dell'anima rimane incrollabile, ma si tinge qui dell'idea che sia il potere creativo dell'immaginazione umana a poter vincere persino la morte in virtù della propria natura divina.

---

[290] B. Arkins, *Op. Cit.*, 1990.
[291] "The Tower".
[292] K. Raine, *Op. Cit.*, 1986.
[293] V. Moore, *Op. Cit.*, 1954.
[294] H. R. Bachchan, *Op. Cit.*, 1965.

Nella poesia intitolata “Death”, del 1933, il poeta affermerà che “Man has created death”.[295] Se credere è atto performativo come il sognare o il pensare, vivere nella certezza che la morte non sia la fine significa sconfiggerla. La caduta dell’umanità dalla propria originaria condizione aurea consiste in una perdita di conoscenza che genera incertezza e morte in chi non vi supplisce neanche con la fede, poiché il pensiero dell’uomo plasma la realtà.

Si è visto in precedenza quanto la visione del defunto come creatore dell’ambiente che lo circonda attraverso i propri pensieri abbia per Yeats una fonte in Swedenborg, e ciò può essere applicato anche a “The Tower”,[296] ma in questo caso, come si può notare, il concetto è arricchito da molte altre implicazioni. Se nella poesia giovanile di Yeats il sogno era tipicamente escapista, qui il sognatore è creatore vigoroso,[297] l’artista è Dio.

In una delle sue note a “The Tower”, Yeats si scusa con Platone e Plotino, dicendo che “it is something in our own eyes that makes us see them as all transcendence”,[298] e citando l’affermazione plotiniana in cui si legge che “soul is the author of all living things”.[299] Pur aborrendo il materialismo scientifico del suo tempo, Yeats rinnegava anche il platonismo, ma solo come simbolo di una mentalità trascendente in cui l’uomo è specchio e non creatore,[300] e in cui la realtà materiale viene in qualche modo considerata inferiore.

Nei versi successivi si legge:

I have prepared my peace
With learned Italian things
And the proud stones of Greece,[301]

---

[295] “Death”.
l’uomo ha creato la morte
[Trad. A. Marianni]
[296] K. Raine, *Op. Cit.*, 1986.
[297] E. Engelberg, "’He Too Was In Arcadia’: Yeats and the Paradox of the Fortunate Fall". In A. N. Jeffares, K. G. W. Cross, a cura di, *In Excited Reverie*. New York: St. Martin's Press, 1965.
[298] W. B. Yeats, *Op. Cit.*, 1967.
è qualcosa nei nostri occhi che ce li fa vedere come pura trascendenza
[Trad. A. Marianni]
[299] *Ibid*.
l’anima stessa è la generatrice di tutte le cose viventi
[Trad. A. Marianni]
[300] E. Cullingford, “The Unknown Thought of W. B. Yeats”. In R. Kearney, a cura di, *The Irish Mind: Exploring Intellectual Traditions*. Dublin: Wolfhound, 1985.
[301] “The Tower”.
Ho preparato la mia pace
con dotte cose italiane
e le pietre superbe della Grecia,
[Trad. A. Marianni]

Il riferimento è, secondo Francis A. C. Wilson, *in primis* al neoplatonismo rinascimentale italiano, che Yeats conosceva principalmente nelle figure di Pico della Mirandola e Baldassarre Castiglione.[302] È innegabile, dunque, che le "proud stones of Greece"[303] siano quelle dell'illustre filosofia greca, e, in particolar modo, proprio di quella platonica, a riconferma dell'oscillante rapporto di incontro e scontro che legava Yeats a questa dottrina.

Nella parte conclusiva di "The Tower", il poeta trova finalmente il suo equilibrio, sicuramente non ascetico e platonico, ma al contempo maturo, risolto e adatto alla sua età. Dall'eroica proiezione che costituisce la prima metà della terza sezione dell'opera si ritorna alla realtà, e l'uccello che chiude la poesia è ben diverso da quello di "Sailing to Byzantium".

[302] F. A. C. Wilson, *Op. Cit.*, 1960.
[303] "The Tower".

8.0 *The Winding Stair and Other Poems* (1933).

8.1 Oscillazioni.

La poesia intitolata "A Dialogue of Self and Soul" mette in luce il tradizionale bipolarismo di Yeats attraverso le due *personae* che sono alla base della sua struttura dialogica: il sé e l'anima.

In essa sono presenti alcune immagini ricorrenti nella poesia yeatsiana. Nella prima strofa appare la scala a chiocciola, simbolo dell'ascesa dell'individuo a uno stato superiore. Qui l'anima, che tende all'oggettività, invita il sé soggettivo a concentrarsi sulla propria emancipazione, sull'assorbimento nella notte oscura e primaria della morte, sul "broken, crumbling battlement"[304] della torre che simboleggia la punizione, la caduta implicita nell'antitetico tentativo di affermare il proprio ego. La "star that marks the hidden pole"[305] presenta un riferimento a Dio, cui si può ascendere tramite la via della freccia di cui si è parlato in precedenza: Egli è la sfera, la potenza nascosta dell'universo.

Ma l'amore per il mondo che anima il sé porta quest'ultimo a opporsi ai suggerimenti dell'anima, attraverso l'introduzione di un altro simbolo: quello della spada ("blade"[306] nell'opera). Il fatto che questa sia "consecrated"[307] ricorda gli strumenti magici che ogni iniziato della Golden Dawn, Yeats incluso, doveva possedere: una bacchetta, una coppa, un pugnale, un pentacolo e una spada sacra.[308]

Nella poesia, tuttavia, ci si riferisce principalmente a un dono che il poeta aveva ricevuto come segno d'ammirazione da Junzo Sato, console giapponese a Portland, nell'Oregon, durante una sua visita a quella città tenutasi nel 1920. Si tratta di una spada cerimoniale che, avvolta nella seta pregiata della veste di un'aristocratica giapponese,

---

[304] "A Dialogue of Self and Soul".
merli rotti e sgretolati
[Trad. A. Marianni]
[305] *Ibid.*
stella che indica il polo nascosto
[Trad. A. Marianni]
[306] *Ibid.*
lama
[Trad. A. Marianni]
[307] *Ibid.*
sacra
[Trad. A. Marianni]
[308] K. Raine, *Op. Cit.*, 1986.

era appartenuta alla famiglia di Sato per cinque secoli, ed era stata forgiata cinquanta anni prima che essa ne venisse in possesso.

Tale arma era divenuta per Yeats un simbolo di equilibrio e unione degli opposti, in quanto strumento creato da un uomo di contemplazione, il suo artefice, per un uomo d'azione. Essa era, per il poeta, maschile e femminile, primaria e antitetica allo stesso tempo, in virtù della propria forma fallica avvolta nella veste floreale di una donna, del suo essere uno strumento passivo brandito da una mano attiva, del contrasto tra la lama di metallo e il fodero di legno, e della sua solare lucentezza emanata da una forma a mezzaluna: si ricordi, infatti, che la spada era di fattura giapponese.

Il suo essere consacrata, in quanto lama cerimoniale, accomunava, nella mente del poeta, il guerriero al mago: due figure associabili alla via del fulmine di cui si è parlato all'inizio di questo studio. Il valore principale della "blade"[309] di "A Dialogue of Self and Soul" rimane tuttavia quello antitetico legato alla volontà. Se l'anima suggerisce l'abbandono dell'ego e la dissoluzione nella notte, il sé preferisce ribadire la propria identità nel simbolo della spada: ennesimo emblema di soggettiva, stabile e definita beltà.

Nella terza strofa, però, l'anima replica di nuovo, rievocando il tema della vecchiaia già visto in Yeats. La spada viene definita "Emblematical of love and war",[310] in quanto elemento fallico e bellico allo stesso tempo, simbolo di appagamento e frustrazione sessuale. Entrambi i suoi aspetti non si addicono a un uomo dell'età di Yeats, ed è per questo che si legge:

Why should the imagination of a man
Long past his prime remember things that are
Emblematical of love and war?
Think of ancestral night that can,
If but imagination scorn the earth
And intellect its wandering
To this and that and t'other thing,
Deliver from the crime of death and birth.[311]

---

[309] "A Dialogue of Self and Soul".
[310] *Ibid.*
emblem[a] d'amore e di guerra
[Trad. A. Marianni]
[311] *Ibid.*
Perché dovrebbe la fantasia d'un uomo,
ormai lontano dalla sua primavera, rammemorare cose
che sono emblemi d'amore e di guerra?

La liberazione può essere raggiunta solo attraverso l'oblio e l'annullamento nella notte ancestrale e primaria, che implica la rinuncia alle cose del mondo e al proprio ego. Solo essa può far espiare "the crime of death and birth",[312] un' espressione dai chiari rimandi a Platone, per il quale la discesa nella carne equivaleva a un crimine da parte dell'anima che faceva il suo ingresso nel regno della generazione.[313]

Il sé però continua a opporre il suo simbolo antitetico, la spada, emblematica del giorno e della vita terrena, a quello primario dell'anima: la torre, con la sua scala a chiocciola che corrisponde alla notte e all'annullamento. Esso si paragona eroicamente a un soldato, e preferisce l'azione alla stasi. Per questo chiede di reiterare il suo crimine: di potersi incarnare di nuovo dopo la dipartita.

Nella quinta strofa, l'anima replica descrivendo la condizione del Cielo, che è nuovamente equiparata all'unità: uno stato in cui non vi è differenza tra reale e ideale e tra soggetto e oggetto, "For intellect no longer knows / *Is* from the *Ought*, or *Knower* from the *Known*".[314] Rimane un punto fermo: "Only the dead can be forgiven"[315] per il crimine implicito nella nascita al mondo della generazione.

Nella seconda sezione della poesia, il sé ribadisce un'ultima volta di essere pronto a sottostare alla legge della reincarnazione qualunque sia il prezzo da pagare per questo. Sebbene l'eterogenea tradizione spirituale che il poeta seguiva imponesse generalmente come ultimo scopo dell'uomo l'unione col divino implicita nell'annullamento dell'individuo, Yeats era un poeta che amava il mondo e la vita. È per questo che il sé, dopo aver combattuto con l'anima a sostegno del proprio antitetico impulso alla conservazione dell'identità, innalza il suo canto definitivo scegliendo di nuovo l'azione

---

Pensa alla notte ancestrale che può,
se solo l'immaginazione sdegni il mondo
e l'intelletto il suo vagabondare
da questa a quella e a quell'altra cosa,
liberare dal crimine di nascita e morte.
[Trad. A. Marianni]

[312] "A Dialogue of Self and Soul".

[313] K. Raine, *Op. Cit.*, 1986.

[314] "A Dialogue of Self and Soul".
perché l'intelletto più non discerne
È dal *Dovrebbe*, o il *Conoscente*
dal *Conosciuto*
[Trad. A. Marianni]

[315] *Ibid.*
Solo ai morti si può perdonare
[Trad. A. Marianni]

e il conflitto, al di fuori dei quali non c'è "honour",[316] e non possono esistere né creazione né arte.

La spada è simbolo di un'unione degli opposti forgiata dall'uomo in terra, e non ottenuta attraverso l'annullamento nella collettività dei cieli. Il guerriero eroico, uomo antitetico per eccellenza, sarà nell'immaginario di Yeats sempre equiparato al poeta e al *magus*, e contrapposto alla primarietà del santo, che ricerca "an escape"[317] nella via della freccia.

"I am content to live it all again",[318] afferma il sé, e la conclusione è ancora una volta tesa all'immanente: "We are blest by everything, / Everything we look upon is blest".[319]

"Blood and the Moon", la poesia che segue "A Dialogue of Self and Soul", inizia con la stessa parola con cui termina quest'ultima, a sottolineare l'analogia tematica tra i due componimenti. Essa riprende l'opposizione di sé e anima nelle immagini di sangue e luna, e ruota attorno a un simbolo classico di Yeats: quello della torre, che il poeta definisce "A powerful emblem"[320] da lui innalzato. Esso è indubbiamente collegato, tra le altre cose, all'edificio che, come si è detto, l'autore aveva acquistato anni addietro nei pressi di Galway.

Yeats dice di cantare la torre "In mockery of a time / Half dead at the top".[321] È inevitabile il collegamento all'immagine del XVI arcano maggiore dei tarocchi, in cui si vede, come si è già detto in precedenza, una torre colpita e distrutta da un fulmine alla sua sommità. Vi è tuttavia di nuovo anche un'associazione a Thoor Ballylee, in quanto la stanza più alta di quest'ultima era stata lasciata vuota dal poeta, che aveva dichiarato che il suo saggio intitolato *A Vision* sarebbe stato completo quando essa sarebbe stata

---

[316] "A Dialogue of Self and Soul".
onore
[Trad. A. Marianni]
[317] *Ibid.*
Una fuga
[Trad. A. Marianni]
[318] *Ibid.*
Io accetto di riviverla tutta, ancora
[Trad. A. Marianni]
[319] *Ibid.*
siamo Benedetti da ogni cosa, ed ogni cosa
su cui posiamo l'occhio è benedetta
[Trad. A. Marianni]
[320] "Blood and the Moon".
un emblema possente
[Trad. A. Marianni]
[321] *Ibid.*
A dileggio di un'epoca
Che è semimorta in cima
[Trad. A. Marianni]

riabilitata.[322] La sommità della torre corrisponde alla rivelazione *daimonica*, e non è da escludere il fatto che Yeats non abbia mai completato la stanza in questione, lasciando oscure anche alcune parti di *A Vision*, per non incorrere nel fato che aspetta chi tenta di ascendere a Dio tramite la costruzione di un edificio terreno: l'abbattimento del fulmine.

Nella prima parte di "Blood and the Moon", a ogni modo, ciò che viene definito "Half dead at the top"[323] è l'era in cui vive Yeats, e non la torre. Quest'ultima si erge a sfida eroica nei confronti di un'epoca in decadenza, sia a livello storico che, inevitabilmente, dal punto di vista dei cicli descritti in *A Vision*.

Il poeta aveva idee aristocratiche e conservatrici, e detestava le derive democratiche, spesso socialiste, che stavano interessando il mondo in cui viveva, al quale si sentiva alieno. È per questo che oppone un simbolo di nobiltà, che egli riteneva antitetica, al trionfo delle masse, primarie, che lo circondava: "A bloody, arrogant power / Rose out of the race",[324] la torre domina sulle casupole circostanti.

Nella seconda sezione dell'opera, essa viene associata ai più fulgidi picchi della civiltà umana, e, in ossequio allo spirito nazionalistico che animava il poeta, questi la usa per inserirsi anche nel grande passato d'Irlanda, nella catena di uomini illustri che resero somma la filosofia e la letteratura di quel Paese nei secoli precedenti:[325]

> I declare this tower is my symbol; I declare
> This winding, gyring, spiring treadmill of a stair is my ancestral stair;
> That Goldsmith and the Dean, Berkeley and Burke have travelled there.[326]

La torre viene nuovamente associata alla scala a chiocciola, emblema di ascesa spirituale già apparso in "A Dialogue of Self and Soul" ed elemento architettonico che, come si è detto in precedenza, era realmente presente all'interno di Thoor Ballylee.

Il decano dei versi appena citati è chiaramente Jonathan Swift, che Yeats amava molto e col quale si sentiva profondamente in linea a livello politico e ideologico.

---

[322] T. R. Henn, *The Lonely Tower*. London: Methuen, 1950.
[323] "Blood and the Moon".
[324] *Ibid.*
un potere arrogante e sanguinario
sorse dalla stripe
[Trad. A. Marianni]
[325] T. R. Henn, *Op. Cit.*, 1950.
[326] "Blood and the Moon".
Io dichiaro che questa torre è mio simbolo; dichiaro
che questo vortice di scala, mulinante, ossessiva, che s'inerpica a spire, è la mia scala ancestrale;
dichiaro che Goldsmith e il Decano, Berkeley e Burke hanno percorso quella via.
[Trad. A. Marianni]

Quanto a Berkeley, viene ribadita la sua concezione filosofica, già analizzata nel contesto della poesia "The Tower", che tutto esiste in quanto percepito e che le cose non sono altro che sogni nella mente di Dio:

And God-appointed Berkeley that proved all things a dream,
That this pragmatical, preposterous pig of a world, its farrow that so solid seem,
Must vanish on the instant if the mind but change its theme;

Saeva Indignatio and the labourer's hire,
The strength that gives our blood and state magnanimity of its own desire;
Everything that is not God consumed with intellectual fire.[327]

Come si nota, in questi versi Yeats è volutamente vago, e dà l'impressione che la mente che "change[s] its theme"[328] possa essere anche quella dell'uomo. Ciò si ricollega di nuovo alle posizioni prese dal poeta in "The Tower": se le idee di Dio possono concretizzarsi in oggetti tangibili, perché non devono avere lo stesso potere anche quelle dell'uomo?[329]

Nella terza sezione della poesia, la torre si distingue, assieme a chi la abita, dalla torma di gente materiale che, avendo dimenticato lo spirito si abbassa ai livelli più infimi raggiungibili dall'essere umano, muovendosi "on blood-saturated ground".[330] Torna implicitamente la distinzione tra la torre aristocratica e antitetica e le masse primarie e collettive, poiché la torre, a differenza di ciò che la circonda, è "Unspotted by the centuries",[331] come la spada di "A Dialogue of Self and Soul" con cui può essere

[327] "Blood and the Moon".
e Berkeley, nominato da Dio, che provò come ogni cosa sia un sogno,
e come questo pragmatico, assurdo maiale di un mondo e la sua prole, che così solidi sembrano,
svanirebbero all'istante se la mente cambiasse il suo tema;

la *Saeva Indignatio* ed il salario del bracciante,
la forza che dona al nostro sangue e al nostro stato la magnanimità del suo desiderio;
tutto ciò che non è Dio consumato dal fuoco dell'intelletto.
[Trad. A. Marianni]
[328] *Ibid.*
[329] H. R. Bachchan, *Op. Cit.*, 1965.
[330] "Blood and the Moon".
sul suolo saturo di sangue
[Trad. A. Marianni]
[331] "A Dialogue of Self and Soul".
rimast[a] immacolat[a] nei secoli
[Trad. A. Marianni]

assimilata a livello simbolico:[332] "Seven centuries have passed and it is pure, / The blood of innocence has left no stain".[333]

La luna è in "Blood and the Moon" simbolo della notte primaria, dell'elevazione dello spirito attraverso la morte vista come cambiamento e non come fine. Essa si contrappone implicitamente al sole, al giorno, al sangue, figure emblematiche della vita,[334] e il poeta trova in questo scenario un nuovo, meraviglioso simbolo antitetico, ponendosi a metà strada tra la terra e il cielo nella sua immagine, definita, della torre.

Yeats si oppone tanto al materialismo delle masse quanto allo spirito visto come assorbimento nella notte della morte: la torre è sì distinta da "Soldier, assassin, executioner",[335] che non possono sporcare di sangue la sua sacrale purezza, ma allo stesso tempo è "Half dead at the top",[336] come le moderne nazioni in declino per la fine di un'era. Essa è Babele, l'edificio antitetico dell'uomo che mira ad ascendere a Dio pur conservando l'identità della vita terrena: non potrà mai essere completa, come quella di Ballylee, perché il suo destino è di essere abbattuta dal fulmine divino che punisce chi infrange le regole fondamentali dell'universo.

Nella sua torre, il poeta disdegna il materialismo e le masse dilaganti dell' epoca in cui vive, ma allo stesso tempo contempla solo da lontano la luna e la notte: un Dio che ama, ma non può né vuole raggiungere se questo implica il suo annullamento. La torre è simbolo utopico di unione degli opposti in terra, come la spada di Sato: opposizione all'astrazione dello spirito quanto al materialismo, distinzione antitetica nei confronti di tutto e, in particolare, di ciò che è primario, ottenimento simbolico di entrambi gli opposti e concreto di nessuno dei due.

Arroccato, o imprigionato, nel suo stesso simbolo solitario, che si staglia tra due opposti irreconciliabili ed entrambi rifiutati, Yeats afferma che:

> wisdom is the property of the dead,
> A something incompatible with life; and power,
> Like everything that has the stain of blood,

---

[332] T. R. Henn, *Op. Cit.*, 1950.
[333] "Blood and the Moon".
Sette secoli sono passati ed è pura,
il sangue dell'innocenza non l'ha macchiata
[Trad. A. Marianni]
[334] F. Picchi, *Op. Cit.*, 1977.
[335] "Blood and the Moon".
il soldato, l'assassino, il carnefice
[Trad. A. Marianni]
[336] *Ibid.*

A property of the living;[337]

Gli opposti sono irreconciliabili, ma il poeta, anche se legato alla terra, guarda con amore una luna irraggiungibile, emblema del divino, che lo benedice coi suoi raggi:

but no stain
Can come upon the visage of the moon
When it has looked in glory from a cloud.[338]

Si tratta della rivelazione *daimonica*, la fugace percezione dell'unità e di Dio attraverso lo sforzo artistico, la creazione umana di un artefatto antitetico e identitario in grado di risolvere momentaneamente il conflitto degli opposti: la torre, che contiene la scala a chiocciola, ma è "Half dead at the top".[339]

In "Vacillation" torna nuovamente l'eterna oscillazione di Yeats tra estremi opposti e complementari, e il suo eterno e infruttuoso tentativo di risolvere tali contraddizioni trovando finalmente equilibrio e unità nel mondo manifesto. La poesia inizia come segue:

Between extremities
Man runs his course;
A brand, or flaming breath,
Comes to destroy
All those antinomies
Of day and night;
The body calls it death,
The heart remorse.
But if these be right

---

[337] "Blood and the Moon".
la saggezza è proprietà dei morti,
incompatibile con la vita; e il potere,
come ogni cosa macchiata dal sangue,
è proprietà dei vivi.
[Trad. A. Marianni]
[338] *Ibid.*
Ma nessuna macchia
può raggiungere il volto della luna
quando s'affaccia in gloria da una nuvola.
[Trad. A. Marianni]
[339] *Ibid.*

What is joy?[340]

Anche se nella risoluzione delle antinomie, da un punto di vista terreno, vi è la morte, in realtà si lascia intendere che in esse sia la vera gioia,[341] corrispondente alla condizione della beatitudine. Il motivo per il quale il cuore debba chiamare rimorso quel "flaming breath"[342] rimane oscuro: probabilmente ciò è dovuto a un parallelo tra tale alito di fiamma e il fuoco del purgatorio.[343]

La seconda parte riprende il tema degli opposti, unificandoli nella figura dell'albero, con chiari rimandi a quello cabalistico:[344]

A tree there is that from its topmost bough
Is half all glittering flame and half all green
Abounding foliage moistened with the dew;[345]

Queste due metà rappresentano il cielo e la terra, e ciò che funge da legame tra di esse è la figura di Attis[346] visto come riconciliatore degli opposti:

And he that Attis' image hangs between
That staring fury and the blind lush leaf
May know not what he knows, but knows not grief.[347]

---

[340] "Vacillation".
Fra estremi
l'uomo compie il suo corso;
marchio di fuoco o alito di fiamma
interviene a distruggere
tutte le antinomie
del giorno e della notte;
il corpo lo chiama morte,
il cuore rimorso.
Ma se hanno ragione
che cosa è la gioia?
[Trad. A. Marianni]
[341] V. Moore, *Op. Cit.*, 1954.
[342] "Vacillation".
[343] T. R. Henn, *Op. Cit.*, 1950.
[344] F. Picchi, *Op. Cit.*, 1977.
[345] "Vacillation".
C'è un albero che dal più alto ramo
è metà fiamma splendente e per l'altra metà
ricco, verde fogliame, umido di rugiada;
[Trad. A. Marianni]
[346] H. R. Bachchan, *Op. Cit.*, 1965.
[347] "Vacillation".
e chi appenda l'immagine di Attis
tra quella furia che fissa ed il cieco rigoglio della foglia

Attis è uno dei tanti dei morti e risorti che possono essere assimilati, a livello simbolico e mitologico, a Cristo, il bilanciatore.[348] Egli, grazie alla sua mutilazione, paragonabile al martirio di Gesù, diviene il fiore rosacrociano e unitario che sboccia sugli assi, complementari, dello strumento di tortura di quest'ultimo: il riconciliatore degli opposti, Dio e uomo.[349] L'iniziato ai suoi misteri è, per converso, uomo e Dio,[350] e "experiences the ecstasy of seeing beyond the cross or gyres [le opposizioni del mondo manifesto] into the rose or sphere of things [l'unità del divino]".[351] Colui che ha fatto proprio il significato esoterico di questo processo non conosce dolore: la gioia è insita nel ritrovamento dell'unità, che corrisponde al riassorbimento nel primario.[352]

Il simbolo di Attis, in questi versi, è sicuramente riconducibile anche al dodicesimo arcano maggiore delle carte dei tarocchi, che raffigura un uomo appeso a un albero a testa in giù, e viene frequentemente associato alla figura dell'impiccato. Secondo la tradizione frigia, Attis era nato da Nana, figlia del fiume Sakarya, che l'aveva concepito mangiando il frutto di un albero sorto dal sangue del demone Agdistis. L'arcano dell'appeso corrisponde a livello archetipo a figure mitologiche quali il dio Odino, anch'egli collegato alla figura dell'albero e al tema della mutilazione e del sacrificio volti all'elevazione spirituale.

Il padre norreno degli dei si era infatti cavato un occhio per poter attingere alla fonte della saggezza custodita dal gigante Mimir, e ottenne la conoscenza della scrittura runica, origine di ogni potere, tramite un'auto-immolazione che era consistita nell'appendersi a un albero a testa in giù per nove giorni e nove notti: un sacrificio assimilabile alla crocifissione di Gesù. Il significato divinatorio più comune che viene associato al dodicesimo arcano maggiore dei tarocchi è quello di latenza, indecisione e sospensione: in poche parole, di "Vacillation".

L'esistenza umana oscilla tra opposti irreconciliabili come ogni altra cosa nel mondo manifesto. La metà verde dell'albero della seconda strofa è la parte di quest'ultimo che, alludendo alla vita terrena, domina durante la gioventù dell'uomo, quando si tende a:

---

può non sapere ciò che sa, ma non sa del dolore.
[Trad. A. Marianni]

[348] V. Moore, *Op. Cit.*, 1954.

[349] F. A. C. Wilson, *Op. Cit.*, 1960.

[350] J. Senior, *The Way Down and Out: The Occult in Symbolist Literature*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1959.

[351] R. Ellmann, *The Identity of Yeats*. London: Faber & Faber, 1954.
prova l'estasi di guardare al di là della croce o delle *gyre*, dentro la rosa o la sfera delle cose
[Trad. S. Teatini]

[352] V. Moore, *Op. Cit.*, 1954.

Get all the gold and silver that you can,
Satisfy ambition, animate
The trivial days and ram them with the sun,[353]

Ma anche in questa parte della vita ci sono due aspetti, poiché, come si diceva nella sezione precedente dell'opera circa l'albero, "half is half and yet is all the scene":[354] come per i concetti orientali di *yin* e *yang*, ogni cosa al mondo è divisa in due metà, ma ogni metà è specchio completo del tutto che è Dio, ed è quindi anch'essa intrinsecamente scissa e contraddittoria.

And yet upon these maxims meditate:
All women dote upon an idle man
Although their children need a rich estate;
No man has ever lived that had enough
Of children's gratitude or woman's love.[355]

Gli opposti sono, come si è detto, irreconciliabili, a tutti i livelli, e ogni cosa, nel mondo manifesto, ha due facce.

Nei versi successivi viene presentato l'altro aspetto della vita di un uomo: quello dominato dalla vecchiaia, un tema che, come si è visto, angosciava particolarmente Yeats. Esso corrisponde alla metà superiore dell'albero, quella in fiamme, e qui, come in altre opere precedenti, l'autore consiglia a sé stesso, in quanto anziano, di prepararsi alla morte:

No longer in Lethean foliage caught

---

[353] "Vacillation".
Ammassa tutto l'oro e l'argento che puoi,
soddisfa l'ambizione,
anima i giorni frivoli e colmali di sole,
[Trad. A. Marianni]

[354] *Ibid.*
metà è metà eppure è tutta la scena
[Trad. A. Marianni]

[355] *Ibid.*
tuttavia medita queste sentenze:
le donne stravedono per un uomo indolente
anche se ai loro figli occorre un patrimonio;
nessun uomo ha mai avuto a sufficienza
la gratitudine dei figli, l'amore di una donna.
[Trad. A. Marianni]

Begin the preparation for your death
And from the fortieth winter by that thought
Test every work of intellect or faith,
And everything that your own hands have wrought,
And call those works extravagance of breath
That are not suited for such men as come
Proud, open-eyed and laughing to the tomb.[356]

Il poeta sembra sopraffatto dal nichilismo, quasi fosse consapevole che la morte in fondo è il nulla, e sia pronto ad affrontarla eroicamente, a occhi aperti, conscio del fatto che a poco servono i costrutti filosofici e religiosi dell'uomo per cambiare quel solido fatto. Yeats definisce uno spreco di fiato anche tutto ciò che le sue stesse mani hanno prodotto. Va incluso in questo anche il sistema filosofico di *A Vision*? Di fronte alla morte come annullamento, anche quello non è che una mera proiezione umana? O forse si intende, per chi è in grado di leggere tra le righe, che anche in esso la morte corrisponde al nulla, sebbene questo nulla sia "joy"[357] in quanto unità?

Nei versi che seguono, il tono diviene personale. Il poeta è preso tra due forze: la grande felicità della quarta sezione dell'opera e l'immensa depressione della quinta.[358] Nella prima si legge:

My fiftieth year had come and gone,
I sat, a solitary man,
In a crowded London shop,
An open book and empty cup
On the marble table-top.

While on the shop and street I gazed
My body of a sudden blazed;

[356] "Vacillation".
Non più invischiato nel leteo fogliame,
comincia a preparare la tua morte
e con questo pensiero, dai quarant'anni in poi,
esamina ogni opera d'intelletto o di fede
e tutto ciò che le tue mani hanno prodotto,
e definiscili uno spreco di fiato
che non si addice ad un uomo che arrivi
fiero, a occhi aperti e ridendo, alla tomba.
[Trad. A. Marianni]
[357] *Ibid.*
[358] F. Picchi, *Op. Cit.*, 1977.

And twenty minutes more or less
It seemed, so great my happiness,
That I was blessèd and could bless.[359]

Il passo è ripreso da un episodio narrato in *Per Amica Silentia Lunae*:

At certain moments, always unforeseen, I become happy, most commonly when at hazard I have opened some book of verse. […] Perhaps I am sitting in some crowded restaurant, the open book beside me, or closed, my excitement having over-brimmed the page. I look at the strangers near as if I had known them all my life, and it seems strange that I cannot speak to them: everything fills me with affection, I have no longer any fear or any needs; I do not even remember that this happy mood must come to an end. […]
It may be an hour before the mood passes, but latterly I seem to understand that I enter upon it the moment I cease to hate. I think the common condition of our life is hatred[360]

L'unione è amore e la divisione è odio. La prima è nella morte, mentre il conflitto è alla base della vita. Quando smette di odiare, l'autore prova un'istantanea e fugace percezione del finale ricongiungimento con Dio dopo la dipartita: uno stato collettivo e primario in cui egli sente la propria identità annullarsi e mischiarsi con quella di chi lo circonda. Tale annullamento genera una percezione della gioia che deriva dal non essere più scissi: la morte, massima realizzazione dell'uomo e unico stato in cui si possa avere duratura unità. Ciò produce la paradisiaca sensazione di non avere necessità né paure,

---

[359] "Vacillation".
Il mio cinquantesimo anno era venuto e andato,
io sedevo, un uomo solitario,
in un locale affollato di Londra,
un libro aperto ed una tazza vuota
sul tavolo di marmo.

Mentre osservavo il locale e la strada,
il mio corpo di colpo divampò
e per una ventina di minuti
sembrò – tanto era grande la mia felicità –
che io fossi benedetto e che potessi benedire.
[Trad. A. Marianni]

[360] W. B. Yeats, *Op. Cit.*, 1918.
In certi momenti, in modo sempre inaspettato, divento felice, più frequentemente dopo aver aperto a caso un libro di poesia. […] Magari siedo in qualche ristorante affollato, il libro aperto accanto a me, o forse chiuso, se la pagina non riesce più a contenere la mia eccitazione. Guardo gli estranei che mi circondano come se li conoscessi da un'intera vita, e mi sembra strano non poter parlare loro: tutto mi riempie di affetto, non ho più alcuna paura né alcun bisogno; non ricordo neanche che questo gioioso stato d'animo è destinato a finire. […] Passa forse un'ora prima che l'umore cambi, ma recentemente mi è sembrato di capire che entro in questo stato nel momento in cui smetto di odiare. Penso che la condizione abituale della nostra vita sia l'odio.
[Trad. S. Teatini]

una sensazione, però, che nel mondo manifesto non può che essere temporanea, poiché condizione comune alla base della vita è l'odio: il conflitto.

Inoltre, per quanto momenti simili siano gloriosi, essi non possono essere definiti poetici, in quanto, per Yeats, dove non c'è contrasto, ma solo unità, nulla viene creato: né le cose del mondo, né l'arte. Il poeta-guerriero, dunque, può diventare santo solo per un momento, poiché se indugia in quella condizione ultraterrena, non tornerà mai più a scrivere.[361] L'arte esiste ove vi è guerra e mutamento: essa è della terra, ed è per questo che Yeats amava la vita smodatamente.

Nella quinta sezione della poesia torna un approccio triste alla vecchiaia e alla morte, lontano dalla spiritualità e dalle proiezioni ideali della parte precedente: più umano, concreto e personale. Di nuovo, l'autore non riesce a risolvere la propria oscillazione tra un estremo e l'altro, elemento che è il nucleo stesso di "Vacillation".

Nella sesta parte si pone l'accento su quanto sia fugace e temporanea ogni opera dell'uomo: la Cina antica, Babilonia, Ninive. E ancora, circa la poesia, la commovente conclusione: "What's the meaning of all song? / "'Let all things pass away.'"[362]

La settima parte, che riecheggia "A Dialogue of Self and Soul", è uno scambio di opinioni tra l'anima e il cuore. La prima invita l'altro a penetrare nel regno delle cause trascurando quello degli effetti; il secondo, invece, resta legato alle cose terrene e al mondo manifesto.[363] Di nuovo, la staticità della condizione celeste, priva di conflitto, è nemica della poesia. Per avere un tema da cantare, il cuore ha bisogno della realtà materiale:

THE SOUL
Seek out reality, leave things that seem.

THE HEART
What, be a singer born and lack a theme?[364]

---

[361] H. J. Levine, *Op. Cit.*, 1983.
[362] "Vacillation".
Qual'è il significato d'ogni canto?
'Che tutto svanisca.'
[Trad. A. Marianni]
[363] F. Picchi, *Op. Cit.*, 1977.
[364] "Vacillation".
L'ANIMA
Cerca la realtà, lascia le cose apparenti.
IL CUORE
Come! un cantore nato e non hai un tema?
[Trad. A. Marianni]

L'allusione del verso seguente al carbone di Isaia è tratta, ovviamente, dalla Bibbia:

> Allora uno dei serafini volò verso di me; teneva in mano un carbone ardente che aveva preso con le molle dall'altare. Egli mi toccò la bocca e mi disse: "Ecco, questo ha toccato le tue labbra, perciò è scomparsa la tua iniquità e il tuo peccato è espiato".[365]

L'immagine del carbone ardente è suscettibile di varie interpretazioni: può essere un simbolo di conversione, rappresentare le fiamme purificatrici del purgatorio o costituire un'immagine allusiva a Dio.[366] In ogni caso, conducendo alla morte e all'unità del mondo delle idee, non può che uccidere la poesia:

> THE HEART
> Struck dumb in the simplicity of fire!
>
> THE SOUL
> Look on that fire, salvation walks within.
>
> THE HEART
> What theme had Homer but original sin?[367]

La poesia può esistere solo nel mondo manifesto, nella realtà materiale. Omero è per Yeats il tipico genio antitetico, un poeta che canta la terra: eroi, amori, battaglie, e la splendida Elena, che era figlia di Leda: la drammatica aralda di un'era soggettiva, almeno secondo il sistema di *A Vision*. Cosa avrebbe potuto cantare il padre greco dell'*epos* se non il mondo terreno, che è frutto della caduta dell'uomo a causa del peccato originale? Senza conflitto e opposizione non avrebbe avuto un tema.

L'ultima sezione dell'opera fa da epilogo non solo a "Vacillation", ma a tutto il dibattito esposto in "A Dialogue of Self and Soul" e "Blood and the Moon". La

---

[365] Isaia 6, 6-8.
[366] T. R. Henn, *Op. Cit.*, 1950.
[367] "Vacillation".
IL CUORE
Ammutolito nella semplicità del fuoco!
L'ANIMA
Guarda bene quel fuoco, dentro vi avanza la salvezza.
IL CUORE
Che altro tema ebbe Omero, se non il peccato originale?
[Trad. A. Marianni]

propensione del poeta per la condizione terrena e il ritorno alla carne vengono ribaditi attraverso una nuova coppia di simboli: Omero, pagano, vitale, col suo cuore non battezzato, è contrapposto al barone Friedrich von Hügel, un teologo cattolico di cui Yeats rifiuta la via mistica. I due riprendono l'opposizione tra il sé e l'anima, o tra il sangue e la luna, delle poesie precedenti. L'autore torna a preferire la vita in tutta la sua complessità:[368]

Must we part, Von Hügel, though much alike, for we
Accept the miracles of the saints and honour sanctity?
The body of Saint Teresa lies undecayed in tomb,
Bathed in miraculous oil, sweet odours from it come,
Healing from its lettered slab. Those self-same hands perchance
Eternalised the body of a modern saint that once
Had scooped out Pharaoh's mummy. I – though heart might find relief
Did I become a Christian man and choose for my belief
What seems most welcome in the tomb – play a predestined part.
Homer is my example of his unchristened heart.
The lion and the honeycomb, what has Scripture said?
So get you gone, Von Hügel, though with blessings on your head.[369]

Yeats, credendo nella reincarnazione più che nella beatitudine eterna, sospetta che il miracolo della conservazione del corpo di Santa Teresa possa essere in realtà dovuto all'opera di un bravo imbalsamatore, e, sebbene sarebbe più comodo per lui divenire un cristiano e trovare pace definitiva lontano da una nuova incarnazione, in una rassicurante certezza riguardo al *post mortem*, egli si pone in antitesi rispetto a tale stile

[368] F. Picchi, *Op. Cit.*, 1977.
[369] "Vacillation".
Dobbiamo lasciarci, von Hügel, anche se molto simili,
perché accettiamo i miracoli dei santi ed onoriamo la santità?
Il corpo di santa Teresa giace incorrotto nella tomba,
bagnato d'olio miracoloso, soavi odori ne esalano,
sanando dalla lapide incisa. Le mani che eternarono
il corpo d'un santo moderno, forse un tempo
avevano svuotato la mummia d'un faraone. Io – anche se il cuore troverebbe ristoro
se diventassi cristiano e avessi scelto di credere
a ciò che sembra più gradito nella tomba – recito un ruolo predestinato.
Omero è il mio esempio e il suo cuore non battezzato.
Il leone ed il favo, che cosa ha detto la Scrittura?
Dunque, vattene, von Hügel, ma con la mia benedizione.
[Trad. A. Marianni]

di vita, poiché, in quanto poeta, non ha scelta: deve rischiare e tornare alla vita per fornire nutrimento alla sua arte.

Nel penultimo verso, col suo riferimento al passo biblico del leone e del favo delle api, l'autore si riferisce a Giudici 14, 8-18. Alla fine di questo brano si legge: "Che c'è di più dolce del miele? Che c'è di più forte del leone?".[370] Come si è già accennato in precedenza, il miele, e dunque anche il favo, è, per Porfirio, un simbolo allusivo alla sessualità e alla generazione,[371] simbolo ripreso da Yeats, assieme a quello delle api, nella stessa accezione. Cosa c'è, dunque, di più dolce della realtà terrena e di più forte di un corpo fatto di carne? Tutta l'energia della creazione, materiale quanto poetica, è nel mondo manifesto, del divenire: nell'unità dei cieli vi è, come nel corpo di Santa Teresa, solo stasi eterna, la quale è, a sua volta, nemica dell'arte.

Von Hügel viene dunque cacciato: Yeats non può accompagnarsi a un teologo cattolico che non crede nella reincarnazione e rappresenta una vita ascetica e tesa al mistico.[372] Nonostante questo, il poeta concede al barone il suo rispetto, tributandogli una benedizione. I due hanno molti punti in comune, anche se i rigidi dogmi della Chiesa non possono piacere a entrambi: condividono, infatti, alcune convinzioni, quali l'efficacia della visione e la possibilità di operare miracoli, o atti magici.[373] Le differenze che li separano restano, tuttavia, molte: gli opposti si assomigliano, ma sono pur sempre opposti. Il poeta si schiera con Omero e con la possibilità di una nuova incarnazione, a favore dell'arte.

---

[370] Giudici 14, 18.
[371] T. R. Henn, *Op. Cit.*, 1950.
[372] V. Moore, *Op. Cit.*, 1954.
[373] J. L. Allen, "Belief Versus Faith in the Credo of Yeats". In *Journal of Modern Literature, Special Yeats Number, 4*, 1975.

8.2 “Byzantium”.

La poesia intitolata “Byzantium” fu scritta tra l’aprile e il settembre del 1930 mentre l’autore era convalescente per una grave malattia. Se “Sailing to Byzantium”, composta quattro anni prima, descriveva la ricerca di uno stato ideale ultracorporeo ed era ambientata nella Bisanzio del 550 d.C., simbolo, come si è detto, di unità, la sua succeditrice presenta un affresco di ciò che attende le anime dopo la morte, e ha come oggetto la città nel 1000 d.C.: un periodo di ascetica decadenza tesa al paradiso. In sostanza, anche se Bisanzio rimane pur sempre un’immagine ideale di unità, è possibile notare, nelle due opere poetiche a essa dedicate da Yeats, un cambio di enfasi, da un’idea di movimento alla stasi suprema.[374]

“Byzantium” ritrae lo stato purgatoriale attraverso il quale è possibile raggiungere la beatitudine: la liberazione dell’anima da tutti i suoi vincoli terreni e la sua ascesa al cielo. Fonte di tali considerazioni, per Yeats, fu indubbiamente il terzo libro di *A Vision*: “The Soul in Judgement”, che parla della vita dopo la morte. Sicuramente l’autore si basò anche sugli scritti di E. Swedenborg, dai quali si discosta solo nel credere, a differenza del mistico svedese, nella dottrina della reincarnazione.[375] Con “Byzantium”, egli esprime la sua idea sul periodo che intercorre tra due esistenze terrene o precede la liberazione finale dell’anima dopo che questa si è affrancata dalla legge delle vite successive.[376]

L’opera inizia con i versi seguenti:

The unpurged images of day recede;
The Emperor’s drunken soldiery are abed;
Night resonance recedes, night-walkers’ song
After great cathedral gong;[377]

La cattedrale è quella di Santa Sofia, che per Yeats era un simbolo della sapienza divina. Nelle chiese bizantine veniva usato un gong al posto delle campane, le quali, a

[374] G. Melchiori, *Op. Cit.*, 1960.
[375] G. Hough, *The Mystery Religion of W. B. Yeats*. Totawa, NJ: Barnes & Noble, 1984.
[376] F. Picchi, *Op. Cit.*, 1977.
[377] “Byzantium”.
Le immagini non purificate del giorno rifluiscono;
la soldataglia ubriaca dell’imperatore è a letto;
la risonanza notturna rifluisce, il canto delle passeggiatrici,
dopo il grande gong della cattedrale;
[Trad. A. Marianni]

loro volta, sono per il poeta un emblema di Dio. Il battere della mezzanotte, in particolare, corrisponde per lui al momento della morte, come sarà chiaro nelle sue opere più tarde.[378]

In "Byzantium", il gong costituisce un segnale dell'altro mondo, che intima l'imminenza della dipartita, ed è significativo che Yeats scrisse quest'opera proprio dopo una malattia che l'aveva probabilmente condotto molto vicino a essa. I rintocchi di Santa Sofia ripuliscono le strade da tutte le immagini del giorno e della notte, annullando di fatto il conflitto degli opposti, che in essi scompaiono.

La discesa nell'Ade era simboleggiata, nei misteri orfici, dal suono di un gong, e la guerra costituiva un simbolo per il contrasto di forze contrarie implicito nel mondo manifesto.[379] Non è un caso che come abitatori del giorno e della notte siano stati scelti da Yeats una soldataglia ubriaca e delle passeggiatrici, due simboli, rispettivamente, di guerra e amore: i due volti dell'opposizione di forze contrarie implicita nel regno della generazione.

Essi possono essere visti anche come rappresentanti bassi e non purificati dei due sessi opposti, e proprio per questo, nello stato rigenerato introdotto dal gong di Bisanzio, vengono cacciati dalla scena.[380] Qui la mente è concentrata solo su Dio, "The Emperor",[381] su ciò che è puro e uno: non c'è spazio per imperfezione e conflitto. Dopo il coprifuoco resta solo l'imponente edificio di Santa Sofia, la sapienza divina che, nella sua estrema e unitaria semplificazione,

> disdains
> All that man is,
> All mere complexities,
> The fury and the mire of human veins.[382]

In questi versi è presente un simbolo platonico, poiché il fango e la melma sono per Plotino simboli della corruttibilità della materia. Il significato è chiaro: la vicinanza

---

[378] F. A. C. Wilson, *Op. Cit.*, 1960.
[379] *Ibid.*
[380] *Ibid.*
[381] "Byzantium".
[382] *Ibid.*
disdegna
tutto ciò che l'uomo è,
tutte le mere complessità,
la furia e il fango delle vene umane.
[Trad. A. Marianni]

della morte risveglia nella mente del poeta una vivida immagine della maestà e dell'onnipotenza di Dio, a confronto della quale tutte le preoccupazioni materiali risultano prive di valore.[383]

La forma della cupola di Santa Sofia richiama il simbolo della sfera come allusivo alla condizione unitaria di Dio.[384] Essa può essere collegata, nella sua perfezione, anche alla volta celeste,[385] che fu probabilmente il primo tempio al di sotto del quale l'uomo abbia mai tributato dei riti al divino: "A starlit or a moonlit dome".[386] Nella descrizione della cupola come "starlit or […] moonlit"[387] vi è inoltre un ennesimo riferimento all'unione degli opposti attraverso l'immagine delle *gyre* yeatsiane:[388] il novilunio, corrispondente alla luna nera che lascia il posto alle stelle, e il plenilunio sono antinomie risolte nella cattedrale di Santa Sofia.

A livello simbolico, la forma ovoidale è in qualche modo collegata a quella della sfera. Nella teogonia orfica l'universo era visto come le due metà, superiore e inferiore, di un immenso uovo, a rappresentare il cielo e la terra. Secondo le credenze vediche in India, inoltre, il divino era l'abitatore di un uovo primordiale diviso in due parti: quella di sotto, d'argento, rappresentava la terra, e l'altra, d'oro, stava per il cielo e potrebbe essere assimilata alle cupole dorate dei santuari buddisti e cristiani.[389] La cattedrale di Santa Sofia, in particolare, può dunque essere associata all'uovo universale, che è l'origine e la conclusione di tutto.[390]

Un'opera che descrive la condizione purgatoriale delle anime dopo la morte non può prescindere dai riferimenti danteschi, ed è forse anche per questo che il poeta introduce, nella seconda strofa, una guida virgiliana che lo accompagni nei suoi viaggi attraverso il regno dei morti: "Before me floats an image, man or shade, / Shade more than man, more image than a shade".[391] Nel primo canto dell'*Inferno* di Dante si legge:[392] "Qual

---

[383] F. A. C. Wilson, *Op. Cit.*, 1960.
[384] F. Picchi, *Op. Cit.*, 1977.
[385] G. Melchiori, *Op. Cit.*, 1960.
[386] "Byzantium".
una cupola illuminata da stelle o da luna
[Trad. A. Marianni]
[387] *Ibid.*
[388] B. Levine, *Op. Cit.*, 1970.
[389] G. Melchiori, *Op. Cit.*, 1960.
[390] *Ibid.*
[391] "Byzantium".
Davanti a me fluttua un'immagine, uomo o ombra,
più ombra che uomo, più immagine che ombra
[Trad. A. Marianni]
[392] F. A. C. Wilson, *Op. Cit.*, 1960.

che tu sii, od ombra, od uomo certo".[393] Nel caso di "Byzantium", però, si parla di un'immagine più che di un'ombra, poiché non ci si riferisce a un uomo defunto e dall'aspetto sbiadito dalla morte, ma a un archetipo,[394] forse al *daimon* della voce narrante.

La distinzione tra "image"[395] e "shade"[396] deriva dalla teurgia egiziana, e denota due tipi diversi di apparizione, noti a tutte le culture classiche: il *khaibit* e il *ka*. Secondo tale teoria, l'immagine sarebbe un automa, un duplicato senza vita proiettato da uno spirito nel mondo fisico, mentre l'ombra consisterebbe in un'entità dalla personalità effettiva: uno spettro del purgatorio. Yeats condivideva queste idee:[397] non è dunque difficile credere che possa averle sfruttate per la stesura dei versi appena citati.

La guida incontrata dal poeta ha il potere, appartenendo al regno dei morti, di introdurlo agli abitanti del mondo spirituale: "A mouth that has no moisture and no breath / Breathless mouths may summon".[398] La strofa si conclude con un riferimento alla dottrina di Eraclito circa uomini e dei, mortali e immortali, che, in modo complementare, muoiono ognuno la vita dell'altro e vivono ognuno la morte dell'altro. Yeats amava molto questa immagine, che aveva posto alla base della sua teoria del *daimonismo*. In "Byzantium" si legge: "I hail the superhuman; / I call it death-in-life and life-in-death".[399] Il poeta riconosce nella sua guida non un normale spirito disincarnato, ma una creatura superumana, e, in particolare, il proprio *daimon*: l'opposto che è possibile incontrare realmente solo dopo la morte, al momento della soluzione delle antinomie.

Si ricordi che, nell'elaborazione delle teorie sul *daimonismo* di *Per Amica Silentia Lunae*, Dante Alighieri e, in particolare, la sua *Vita Nova* erano stati fondamentali. Come si è visto, la guida che Yeats incontra nella seconda strofa di "Byzantium" ha dei forti legami col Virgilio dantesco, e nel corso dei versi successivi conduce il poeta in una sorta di visita guidata dell'oltretomba. Per prima cosa, l'autore può vedere lo stato

---

[393] Verso 66.
[394] F. A. C. Wilson, *Op. Cit.*, 1960.
[395] "Byzantium".
[396] *Ibid.*
[397] F. A. C. Wilson, *Op. Cit.*, 1960.
[398] "Byzantium".
una bocca che non ha fiato e umidore
può convocare bocche senza fiato
[Trad. A. Marianni]
[399] *Ibid.*
Saluto il sovrumano;
lo chiamo morte-in-vita e vita-in-morte
[Trad. A. Marianni]

di coloro che hanno purificato la propria anima, e che sono rappresentati, nella terza strofa, dall'immagine dell'uccello, ripresa da "Sailing to Byzantium". Questo "Miracle, bird or golden handiwork, / More miracle than bird or handiwork,"[400] simbolo di perfetta unità *post-mortem*, ha un duplice ruolo in "Byzantium": esso,

> Planted on the star-lit golden bough,
> Can like the cocks of Hades crow,
> Or, by the moon embittered, scorn aloud
> In glory of changeless metal
> Common bird or petal
> And all complexities of mire or blood.[401]

Quando elaborò il proprio simbolo, Yeats sapeva bene che, negli inferi babilonesi, le anime indossavano una veste di piume, e nell'antico Egitto l'anima era immaginata come un uccello. L'immagine persiste anche nelle religioni misteriche greche, nella cabala e nelle leggende indiane e giapponesi.[402]

Eppure, in questi versi compare anche la figura del gallo, che si è visto essere un simbolo ricorrente per l'inaugurazione di una nuova era e per il concetto di ciclicità e mutamento. Il riferimento ai "cocks of Hades"[403] proviene probabilmente da una reminiscenza della Golden Dawn. Per quest'ultima, l'uccello di Ermete psicopompo, accompagnatore dei defunti, corrispondeva appunto al gallo dell'Ade, ed era un emblema di rinascita che veniva rappresentato alla sommità dell'albero cabalistico.[404] L'archetipo su cui esso si basa è senza dubbio quello della fenice di Osiride, simbolo egizio di resurrezione spesso raffigurato, anch'esso, appollaiato tra i rami di un albero.[405]

---

[400] "Byzantium".
Miracolo, uccello o manufatto d'oro,
più miracolo che uccello o manufatto,
[Trad. A. Marianni]
[401] *Ibid.*
posto sul ramo d'oro illuminato da stelle,
può come i galli dell'Ade cantare,
o, reso aspro dalla luna, urlare il suo disprezzo,
nello splendore del metallo inalterabile,
per il comune petalo o uccello
e tutte le complessità di fango o sangue.
[Trad. A. Marianni]
[402] F. A. C. Wilson, *Op. Cit.*, 1960.
[403] "Byzantium".
[404] F. A. C. Wilson, *Op. Cit.*, 1960.
[405] *Ibid.*

Nella religione greco-romana, il gallo era collegato alla reincarnazione, e, in "Byzantium", dopo aver raggiunto la beatitudine nella figura dell'uccello, l'anima può comunque annunciare il suo desiderio di rinascere nel mondo temporale se si trova su un ramo illuminato da stelle, ovvero privo di luna: nel sistema di *A Vision*, il novilunio corrisponde alla fase 1, il nulla divino a partire dal quale ricomincia il ciclo delle incarnazioni corporee dell'uomo.

Se invece è "by the moon embittered",[406] ovvero ha ormai a noia il complesso sistema di fasi lunari che descrive il percorso dell'uomo nelle varie esistenze terrene, l'uccello disprezza, come la cupola della prima strofa, "all complexities of mire or blood".[407] La luna ha platonicamente il significato di signora della generazione, e l'anima, da essa ormai inasprita dopo la semplificazione purgatoriale che l'ha forgiata, non può che provare disgusto per gli opposti e i conflitti terreni dall'alto della sua eternità.[408]

In "Byzantium", essa può decidere di uscire definitivamente dal sistema di incarnazioni del mondo fisico o scegliere nuovamente la strada della vita, anche dopo aver raggiunto la sua ultima destinazione. È cosa probabile che in Yeats abbia influito a favore di questa teoria anche il desiderio di poter sempre tornare a vivere la realtà terrena, che egli tanto amava, soprattutto dopo una malattia che, come si è detto, l'aveva condotto molto vicino alla morte.

Nella quarta strofa dell'opera torna l'immagine del fuoco della semplificazione, che era già presente in "Sailing to Byzantium". Dopo avergli mostrato la condizione dell'anima purificata, la guida di Yeats lo fa assistere al processo di espiazione in sé. Le fiamme sono quelle del purgatorio, ben note all'iconografia cristiana, e il tutto si svolge, di nuovo, a mezzanotte, che, come si è visto, per Yeats è l'ora che corrisponde alla morte.

At midnight on the Emperor's pavement flit
Flames that no faggot feeds, nor steel has lit,
Nor storm disturbs, flames begotten of flame,
Where blood-begotten spirits come
And all complexities of fury leave,
Dying into a dance,
An agony of trance,

[406] "Byzantium".
[407] *Ibid.*
[408] F. A. C. Wilson, *Op. Cit.*, 1960.

An agony of flame that cannot singe a sleeve.[409]

Quello descritto è un fuoco divino, non alimentato da legna né acceso da alcun acciarino, e ad esso vengono le anime dei defunti per essere liberate da tutti quei nodi amari e complessi di passioni terrene che, nel sistema di *A Vision*, devono essere sciolti durante il processo, già descritto in precedenza, del *dreaming back*.[410]

Le fiamme in questione "cannot singe a sleeve"[411] poiché esistono solo nelle menti di coloro che ne patiscono il tormento: se questi riuscissero a sbarazzarsi dei propri ricordi e a vincere il proprio rimorso, l'agonia cesserebbe.[412] In "Byzantium", la danza ha, come il fuoco, un valore di espiazione, e in essa possono risolversi le complessità e le antinomie verso la finale unità rappresentata dalla figura dell'uccello.

Dopo aver visto il paradiso, nella terza strofa, e il purgatorio, nella quarta, il poeta viene condotto, nella sezione finale dell'opera, a contemplare il panorama completo della città dei defunti, presso la quale giungono, una dopo l'altra, le anime dei trapassati.

Astraddle on the dolphin's mire and blood,
Spirit after spirit! The smithies break the flood,
The golden smithies of the Emperor!
Marbles of the dancing floor
Break bitter furies of complexity,
Those images that yet
Fresh images beget,
That dolphin-torn, that gong-tormented sea.[413]

---

[409] "Byzantium".
A mezzanotte, sul lastricato dell'imperatore, vagano
fiamme che nessun legno nutre, né accese acciarino,
né bufera disturba; fiamme generate da fiamma
a cui vengono spiriti generati da sangue;
e se ne va ogni complessa furia,
morendo in una danza,
un'agonia estatica,
un'agonia di fiamma incapace di strinare una manica.
[Trad. A. Marianni]
[410] F. A. C. Wilson, *Op. Cit.*, 1960.
[411] "Byzantium".
[412] F. A. C. Wilson, *Op. Cit.*, 1960.
[413] "Byzantium".
A cavallo del fango e sangue del delfino,
spirito dietro spirito! Le forge rompono il flusso,
le forge d'oro dell'imperatore!
I marmi del pavimento delle danze
rompono le aspre furie della complessità,
quelle immagini che tuttavia

Le immagini presentate in questi versi hanno, in massima parte, origini platoniche. I delfini sono gli animali che portano i defunti in paradiso: "a mystic escort of the dead to the Islands of the Blest".[414] Il grande mare, invece, è quello della vita, e si oppone agli aurei fabbri dell'imperatore, dai quali l'anima, nelle fasi finali della sua purificazione, viene forgiata in unità. Tra queste mura, tutta la complessità dell'esistenza terrena viene finalmente annullata, in una divina totalità.[415]

I fabbri rompono il flusso delle acque squarciate dai delfini, opponendo la condizione aurea dell'uccello al mare della vita, il quale implica la morte essendo tormentato dal gong che si è visto simboleggiarla e solcato da animali che portano defunti.

I marmi del pavimento, su cui si muove la danza delle anime purganti della strofa precedente, a loro volta, rompono le aspre furie della complessità, "Those images that yet / Fresh images beget":[416] gli schemi tracciati dai piedi dei ballerini, su cui impongono staticità. Tali schemi corrispondono alla sequenza infinita di immagini che l'anima rivive nel processo del *dreaming back*, e sono specchio della mutevole e irrisolta ciclicità della vita nel regno della generazione e del molteplice. A essi l'arte immutabile del palazzo dell'imperatore, che è Dio, dona finalmente requie, fissandoli in una definitiva unità.

Tale unità è sfaccettata, come il pavimento stesso, ma i mosaici e i marmi, nella loro duratura freddezza e con i loro motivi geometrici, impongono un nuovo ordine, basato sulla misura e la proporzione di contro a quello di una danza fondata sull'irrazionalità.[417] Il dinamico molteplice della vita è stato forgiato in una statica e composita totalità che corrisponde alla condizione divina della sfera.

---

generano nuove immagini, quel mare
squarciato dai delfini, tormentato dal gong.
[Trad. A. Marianni]

[414] E. Strong, *Apotheosis and After Life*. London: Constable, 1915.
una mistica scorta dei morti verso l'Isola dei Beati
[Trad. S. Teatini]

[415] F. A. C. Wilson, *Op. Cit.*, 1960.

[416] "Byzantium".

[417] T. R. Henn, *Op. Cit.*, 1950.

8.3 *Eros* come unità e ritorno al divino.

La poesia intitolata "Chosen" riprende e sintetizza alcuni temi già toccati dall'autore in componimenti quali "The Cat and the Moon", "Solomon and the Witch" e "Blood and the Moon". Nell'opera è una donna innamorata che parla, e le sue prime parole sono in linea col titolo dello scritto: "The lot of love is chosen".[418]

Platone, nel *De Republica*, sostiene che, tra un'incarnazione e l'altra, le anime degli uomini scelgano la propria sorte per le vite future.[419] La protagonista di "Chosen" rappresenta l'anima durante la sua esistenza nel mondo materiale, che è basato sulla separazione degli opposti ed è qui simboleggiato dallo zodiaco in sostituzione delle *gyre* di *A Vision*. È stata lei stessa a scegliere il proprio destino, che è quello di essersi incarnata, e l'immagine per cui ha lottato nel solco mulinante dello zodiaco, nel vorticare dell'esistenza terrena, è quella splendida di Dio, che lei ama e a cui tende, ma che non può raggiungere definitivamente in quanto ancorata alla terra.

Nel mondo del divenire, l'amore non può che essere altalenante e doloroso: la ruota dell'esistenza gira senza sosta e non offre la possibilità di una stasi finale o di una pace prolungata, per cui l'unione è sempre seguita dalla separazione, e la notte dal giorno. Come in precedenza, quest'ultimo rappresenta la vita incarnata, mentre la notte è un simbolo per la morte e l'unione con Dio, che in quest'opera allude forse anche alla possibilità di un temporaneo contatto col divino durante il sogno. Yeats espone questo tema identificando l'amato della protagonista col sole:

Scarce did he my body touch,
Scarce sank he from the west
Or found a subterranean rest
On the maternal midnight of my breast
Before I had marked him on his northern way,
And seemed to stand although in bed I lay.[420]

---

[418] "Chosen".
La sorte dell'amore viene scelta
[Trad. A. Marianni]
[419] F. A. C. Wilson, *Op. Cit.*, 1958.
[420] "Chosen".
A malapena accarezzò il mio corpo,
a malapena sprofondò a occidente
o trovò un sotterraneo riposo
sulla materna mezzanotte del mio seno
che già l'avevo notato nella sua via verso nord,
e mi pareva di star ritta benché in letto giacessi.

Plotino associava la rotazione dei corpi celesti al simbolo del cerchio perfetto, di cui Dio è il centro. I pianeti ruoterebbero attorno a quest'ultimo perché da esso separati, non potendosi avvicinare più di quanto sia concesso loro. L'anima, nel corso delle incarnazioni, avrebbe lo stesso destino, e il suo continuo vivere attraverso i giorni, le stagioni, le nascite e le morti sarebbe paragonabile al movimento degli astri. Essa continuerebbe a ruotare poiché non può trovare pace in nessun punto della circonferenza, dato che quest'ultima rappresenta il molteplice, l'antitetico, l'opposizione di contro all'unità del centro. Ovunque si sposti su di essa, l'anima trova qualcosa che è altro da lei, mentre il suo desiderio è quello di essere sola con sé stessa, una, unitaria, autosufficiente e completa. Ciò significa trovare Dio: riunirsi a quel centro che è oggetto di totale amore.[421]

Nella seconda strofa, viene ribadito che la protagonista ha scelto liberamente di incarnarsi, abbracciando la lotta con l'orrore dell'alba, emblema di nascita al mondo materiale:

I struggled with the horror of daybreak,
I chose it for my lot! If questioned on
My utmost pleasure with a man
By some new-married bride, I take
That stillness for a theme
Where his heart my heart did seem
And both adrift on the miraculous stream
Where – wrote a learned astrologer –
The Zodiac is changed into a sphere.[422]

[Trad. A. Marianni]
[421] F. A. C. Wilson, *Op. Cit.*, 1958.
[422] "Chosen".
Lottai con l'orrore dell'alba,
lo scelsi in sorte! Se una sposa novella
m'interrogasse sul mio massimo piacere
con un uomo, prenderei a tema quella quiete
in cui il cuore di lui sembrava il mio,
e tutti e due andavamo alla deriva
lungo il fiume miracoloso dove
- scrisse un sapiente astrologo –
lo Zodiaco si muta in una sfera.
[Trad. A. Marianni]

I lati negativi che la ciclicità terrena implica sono compensati dal piacere che può essere goduto col proprio amato, anche se a livello simbolico tale piacere non è quello basso e convenzionale prodotto dal sesso nella sua accezione puramente carnale.[423] Gli ultimi versi presentano, infatti, un altro simbolo platonico, che, riguardo all'opera di Yeats, è già stato analizzato: quello della sfera. Questa figura è, per il poeta, simbolo di perfetta unità, e in questo caso rappresenta la fugace percezione del divino resa possibile dall'unione amorosa, nella quale gli amanti riescono a fuggire, per un momento, dalla realtà materiale.

Secondo il platonismo, l'anima vive un'esistenza prenatale in paradiso, dopo la quale discende, attraverso una serie di fasi, nel mondo materiale. Lo stato precedente alla nascita viene rappresentato dalla via lattea, mentre i vari stadi della caduta nel manifesto sono identificati con i dodici segni zodiacali. Dopo la morte l'anima vive a ritroso nel tempo, fino a tornare alla sua forma iniziale: quella della sfera.[424]

In "Chosen", l'amore consente ai protagonisti di risalire per un momento al loro luogo di origine nella via lattea. L'unità viene temporaneamente ricostituita, il mondo materiale e quello spirituale giungono a coincidere e l'imperfetto diviene perfetto, "The Zodiac is changed into a sphere".[425]

Gli opposti possono tuttavia essere risolti definitivamente solo al di fuori della vita terrena, poiché sono condizione necessaria all'esistenza manifesta stessa. Gli esseri umani restano vincolati alla via che ha come tappe i segni dello zodiaco, presi nell'infinito circolo di nascite, morti e rinascite che si ripetono fino a che la coltivazione della vita intellettuale non offra all'individuo la liberazione dallo stato temporale.[426]

Yeats sostiene di vedere nell'unione di un uomo e una donna un simbolo per quell'istante eterno in cui le antinomie sono risolte. Non si tratta della soluzione definitive, ma in essa vi è almeno la percezione del divino.[427]

---

[423] F. A. C. Wilson, *Op. Cit.*, 1958.
[424] *Ibid.*
[425] "Chosen".
[426] F. A. C. Wilson, *Op. Cit.*, 1958.
[427] W. B. Yeats, *Op. Cit.*, 1937.

9.0 Il misticismo del periodo tardo di Yeats in "Supernatural Songs".

Nel 1934, Yeats cominciò a scrivere "Supernatural Songs": un gruppo di dodici poesie ispirate all'induismo che, un'anno dopo, vennero pubblicate nella raccolta *A Full Moon in March*. Come si è visto, una cinquantina di anni prima l'autore aveva già elaborato alcune opere minori sulla religione indù, ma i livelli raggiunti in queste nuove produzioni sono incredibilmente superiori.[428]

Furono tre gli indiani che influenzarono il pensiero di Yeats: Mohini J. Chatterjee alla fine del XIX secolo, il poeta Rabindranath Tagore a partire dal 1912, e, negli anni '30, l'indiano Shri Purohit Swami che, tra i tre, si rivelò il più importante.[429] L'autore lo conobbe nel 1931 e vi rimase a stretto contatto per cinque anni, scrivendo prefazioni per quattro dei suoi libri e collaborando con lui alla traduzione di *The Ten Principal Upanishads* (1937). Tale sodalizio fu in un certo senso causa, per il poeta, di un'evoluzione mistica nell'ultima fase della sua vita, e influenzò particolarmente la stesura di "Supernatural Song" e della seconda edizione di *A Vision*.[430]

Nelle poesie contenute in *A Full Moon in March*, come in quelle della raccolta successiva, intitolata *New Poems* (1938), Yeats torna a parlare moltissimo della vecchiaia, ribadendo sempre il suo amore per la terra e per la vita. Allo stesso tempo, tuttavia, in "Supernatural Songs", egli indaga profondamente il tema del ricongiungimento a Dio e dell'ottenimento dell'unità dopo la morte. Nelle opere fortemente mistiche che compongono il gruppo in questione, l'autore sembra abbandonare la profonda antiteticità che aveva caratterizzato componimenti quali "A Dialogue of Self and Soul", "Blood and the Moon" e "Vacillation", in favore di speculazioni filosofiche più tipicamente orientali: è forse anche per questo che in esse prevale un sereno ascetismo e non sono rintracciabili simboli soggettivi vigorosi come quelli degli scritti precedenti.

Alcune delle poesie che compongono "Supernatural Songs" vedono la persona di Ribh come loro protagonista, in funzione di *alter ego* dell'autore. In "Ribh at the Tomb of Baile and Aillinn" viene ribadita l'associazione tra notte, morte e unità come riconciliazione degli opposti capace di trasfigurare "to pure substance what had once / Been bone and sinew".[431] L'autore conferma nuovamente che l'unione tra un uomo e

---

[428] V. Moore, *Op. Cit.*, 1954.
[429] D. R. Clark, "Metaphors for Poetry: W. B. Yeats and the Occult". In R. Skelton, A. Saddlemyer, a cura di, *The World of W. B. Yeats*. Dublin: Dolmen Press Limited, 1965.
[430] H. R. Bachchan, *Op. Cit.*, 1965.
[431] "Ribh at the Tomb of Baile and Aillinn".

una donna, qualora non sia meramente sessuale, può offrire una fugace percezione di tale stato ultraterreno:

> when such bodies join
> There is no touching here, nor touching there,
> Nor straining joy, but whole is joined to whole;
> For the intercourse of angels is a light
> Where for its moment both seem lost, consumed.[432]

Nell'unità è implicita la consunzione dell'individuo, la scomparsa della sua identità; amore e morte sono simbolicamente equiparati, il primo visto come creazione, ma anche come distruzione, allo stesso tempo generazione e necessario ritorno all'unità, corrispondenza di *alpha* e *omega*: "Here on the anniversary of their death, / The anniversary of their first embrace".[433]

L'unità ripristinata è annullamento e non essere, ma la tragedia dell'annichilimento individuale ha funzione purificatrice come quella delle fiamme della semplificazione di Bisanzio. Essa consente agli opposti di riconciliarsi avventandosi uno nelle braccia dell'altro, tornando finalmente all'agognata unità che è platonica fonte di gioia. Il cerchio che conclude l'opera è simbolo di divina totalità come la sfera.

In "Ribh in Ecstasy", si legge: "My soul had found / All happiness in its own cause or ground".[434] La causa dell'anima è ovviamente Dio, e nell'unione in quest'ultimo risiede tutta la gioia possibile. Eppure, con la caduta implicita nella moltiplicazione del divino attraverso le sue ipostasi, l'anima si incarna nella materia e dimentica l'amore

---

in pura sostanza ciò ch'era stato un tempo
tendine e ossa
[Trad. A. Marianni]

[432] "Ribh at the Tomb of Baile and Aillinn".
quando simili corpi si congiungono
non c'è un toccare qui, un toccare là,
o una gioia tesa, ma un tutto congiunto con un tutto;
perché il connubio degli angeli è una luce
in cui, l'istante che dura, insieme sembrano perduti, consumati.
[Trad. A. Marianni]

[433] *Ibid.*
qui nell'anniversario della loro morte, anniversario
del loro primo abbraccio
[Trad. A. Marianni]

[434] "Ribh in Ecstasy".
La mia anima aveva trovato
ogni felicità nella sua causa o fondamento
[Trad. A. Marianni]

per come lo conosceva o l'aveva conosciuto nell'unità del non essere, al di fuori delle passioni terrene che sono basate su un confronto tra opposti.

La discesa nel manifesto viene descritta come causata da un "sexual spasm":[435] si tratta di Dio che, dalla sua iniziale unità, si moltiplica nelle sue emanazioni per creare la realtà fisica. Come è chiaramente espresso nella poesia precedente ("Ribh denounces Patrick"), che attacca il concetto cristiano di trinità tutta al maschile sostenuto da San Patrizio, evangelizzatore della terra d'Irlanda, in favore di un modello platonico o cabalistico fondato su mascolino e femminino che danno frutto, la modalità di generazione dell'*Uno* corrisponde a quella delle sue creature, quindi il mondo origina da lui attraverso una sorta di orgasmo. Conseguenza di tale concepimento sono le varie emanazioni e, infine, il mondo materiale, elementi divini quanto la loro causa, sebbene progressivamente più bassi.

Il serpente dell'ultima strofa di "Ribh denounces Patrick", che è ovviamente quello cabalistico e rappresenta la caduta nel materiale, ha scaglie di specchio perché il molteplice, ciò che è sotto, è a immagine dell'*Uno* che è sopra. Tutte le creature dell'universo potrebbero tornare a Dio nel suo aspetto di unità primigenia "could they but love as He",[436] ovvero come "whole […] joined to whole"[437] piuttosto che come opposti che si uniscono con la conseguenza di generare. In questa seconda maniera, che è quella di Dio nella sua accezione creativa ("Godhead on Godhead in sexual spasm begot Godhead"[438]) non si può che produrre coflitto, vita e caduta.

Nell'ultimo verso di "Ribh in Ecstasy", come sovente avviene in Yeats, il giorno simboleggia la vita terrena, di contro alla notte che sta per il non essere e l'unione col divino dopo la morte. Il verbo "resume"[439] si riferisce alla reincarnazione nelle varie vite successive.

La morte e il finale ricongiungimento con Dio dopo il perfezionamento dell'anima nel corso di queste ultime viene descritto in "There". Tale stato, simile al Nirvana del buddismo, è, come si è detto, riconducibile all'unità e alla riconciliazione degli opposti.

---

[435] "Ribh in Ecstasy".
spasmo sessuale
[Trad. A. Marianni]
[436] "Ribh denounces Patrick".
se potessero amare come Lui
[Trad. A. Marianni]
[437] "Ribh at the Tomb of Baile and Aillinn".
[438] "Ribh in Ecstasy".
Divinità sopra Divinità in uno spasmo sessuale generò Divinità
[Trad. A. Marianni]
[439] *Ibid.*
riprendere
[Trad. A. Marianni]

Se le *gyre* in conflitto reciproco rappresentano la vita terrena, che si basa sui contrari, 'là' tutto si annulla e torna uno: nella condizione della sfera, primarietà e antiteticità si fondono risolvendo le antinomie. La ripetitività del ciclico ritorno implicito nel mondo manifesto, simboleggiata dal movimento a spirale dalle *gyre*, dai "barrel-hoops",[440] è spezzata e ricondotta alla stasi eterna di un Dio unitario visto come non essere.

L'uroboro, il serpente che si morde la coda, è un simbolo antico, rintracciabile su papiri egizi del XVI secolo a.C. e su manoscritti alchemici greci del periodo alessandrino. Dentro al cerchio formato dal serpente, forma simbolica dell'universo e del cammino del sole, si leggono generalmente le parole "tutto è uno", riferite all'idea dell'unità del creato.[441]

L'ultimo verso dell'opera trae maggior significato dall'analisi del simbolismo alchemico: è noto come sole e luna fossero, secondo quest'ultimo, associati a oro e argento, e simili legami sussistevano tra gli altri pianeti e metalli. Mercurio corrispondeva, ovviamente, al mercurio, Venere al rame, Marte al ferro, Giove allo stagno e Saturno al piombo. In "There" tutti i metalli di base sono trasformati dal fuoco, e si fondono col sole diventando parte di esso come oro trasmutato.[442] 'Là', il molteplice rappresentato dall'universo torna al sole: l'astro che nell'occulto rappresenta Dio, l'origine, la fine e l'unità.

"There" è un 'luogo' di completa unità dove regna la perfezione: ogni cerchio si chiude, le *gyre* interrompono il loro precedente movimento contrapposto. In *A Vision* Yeats ricorda che Alcmeone, un allievo di Pitagora, pensava che gli uomini morissero per l'incapacità di unire il proprio inizio e la propria fine, in quanto il loro serpente non aveva la coda in bocca.[443] L'uroboro è dunque simbolo della fine della materia, che reca in sé l'opposizione tra vita e morte:[444] è la divina risoluzione delle antinomie e l'ingresso nell'eternità.

Nella poesia successiva, "Ribh Considers Christian Love Insufficient", l'autore si chiede: "Why should I seek for love or study it? / It is of God and passes human wit".[445] Egli si volge dunque allo studio dell'odio, inteso come conflitto degli opposti e

---

[440] "There".
cerch[i] del barile
[Trad. A. Marianni]
[441] R. M. Schuler, *Op. Cit.*, 1971.
[442] *Ibid.*
[443] W. B. Yeats, *Op. Cit.*, 1937.
[444] R. M. Schuler, *Op. Cit.*, 1971.
[445] "Ribh Considers Christian Love Insufficient".
Perché dovrei cercare l'amore o studiarlo?
Esso è di Dio e sorpassa l'intelletto umano.
[Trad. A. Marianni]

simbolico dello stato incarnato e terreno dell'individuo. Esso può essere compreso, perché appartenente al mondo in cui vive l'uomo: "passion in my own control".[446]

Tale odio va inteso come essenziale all'emancipazione spirituale dell'anima sulle vie dell'esperienza, essendo prova, esame e spunto d'apprendimento piuttosto che peccato, tentazione o punizione. Esso può aiutare l'ascesa dell'anima verso Dio, che è amore. Di nuovo, gli opposti coincidono: "Hatred of God may bring the soul to God".[447] Non sarebbe possibile, d'altronde, concepire l'amore senza avere conoscenza dell'odio, e, in ogni caso, tutto appartiene a Dio e da lui proviene.

Incasellare il divino in un sistema morale come quello del cristianesimo ufficiale, che si basa su rigide dicotomie tra bene e male, amore e odio, è totalmente privo di senso, secondo il poeta. Più in generale, lo è tentare di afferrare l'essenza di Dio attraverso i costrutti del pensiero: è inutile studiare l'amore. Nella terza strofa viene ribadito il rifiuto per qualsiasi concezione razionale del divino, cui si può giungere solo per via esperienziale e intuitiva: si può tornare a lui solo attraverso le varie incarnazioni, che hanno funzione purgatoriale e sono simboleggiate dall'odio inteso come conflitto degli opposti.

Nell'ultima parte dell'opera si legge:

At stroke of midnight soul cannot endure
A bodily or mental furniture.
What can she take until her Master give!
Where can she look until He make the show!
What can she know until He bid her know!
How can she live till in her blood He live![448]

---

[446] "Ribh Considers Christian Love Insufficient".
passione sotto il mio controllo
[Trad. A. Marianni]
[447] *Ibid.*
l'odio di Dio può addurre l'anima a Dio
[Trad. A. Marianni]
[448] *Ibid.*
Al rintocco di mezzanotte, l'anima non può tollerare
un arredo corporeo o mentale.
Quali cose può prendere finché il Padrone non dona!
Dove può contemplare finché Egli non mostra!
Che cosa può conoscere finché Egli non le offre il sapere!
In che modo può vivere finché Egli non vive nel suo sangue!
[Trad. A. Marianni]

L'arredo mentale di cui si parla è il pensiero: a mezzanotte, che, come si è visto, è per Yeats un simbolo di morte, l'anima tornerà a Dio, si annullerà nel corpo e nella mente, non avrà più carne né coscienza.[449] Un simile annichilimento dell'identità era quanto il poeta temeva di più nelle sue opere precedenti. È impossibile non notare la differenza con le poesie di "Supernatural Songs": qui l'uomo si abbandona totalmente a Dio e rinuncia a ogni tentativo utopico per vivere la propria vita nell'attesa di riunirsi a lui. Quando sarà il momento, l'anima, ormai priva di ragionamento, sarà libera di tornare al divino sulle ali dell'intuito, purificata dall'esperienza terrena e senza inutili vincoli mentali legati alla ristrettezza implicita nella condizione umana.

In "He and She" viene descritto lo stato di emancipazione finale dell'anima. Essa, nella propria estasi, grida "I am I, am I",[450] dando l'idea di un'eco che si perde nell'infinito: si tratta della realizzazione della suprema e totale divinità dell'individuo, nella quale il mondo fenomenico, che si era visto essere fondamentale per l'arte, viene lasciato alle spalle.[451] In passato Yeats aveva rifuggito questo stato, cui al tempo stesso aspirava: ora esso è per l'autore l'unica meta valida.

L'asceta indù deve riuscire a dire consapevolmente "Io sono Brahma", identificando la propria personalità con Dio nella sua totalità, per poter evadere dalla ruota delle incarnazioni e ottenere l'unità mistica. Nella poesia in questione, il grido "Io sono Brahma" viene sostituito dall'orgoglioso "Io sono io". Il significato implicito è che l'individuo è già di per sé divino: basta comprendere la propria identità con Dio per realizzare le proprie risorse infinite e veder scomparire la realtà terrena nell'unità da cui l'anima proviene e a cui deve tornare.[452]

Grazie alle religioni orientali, e probabilmente anche alla vecchiaia, Yeats è finalmente giunto alla risoluzione dell'eterno dissidio tra autoproclamazione antitetica e annullamento nell'amore del divino: la corrispondenza di *Chance* e *Choice*, un'unità che, come lo stato degli angeli di Swedenborg, non uccide l'identità, sebbene sia probabilmente sempre nemica dell'arte.

"The Four Ages of Man" suddivide le fasi lunari del sistema di *A Vision* in quattro gruppi di pari entità, alludendo non solo agli stadi principali della vita di un individuo, ma anche a quelli che caratterizzano il percorso evolutivo dell'anima nelle varie

---

[449] H. R. Bachchan, *Op. Cit.*, 1965.
[450] "He and She".
Io sono io, sono io
[Trad. A. Marianni]
[451] H. R. Bachchan, *Op. Cit.*, 1965.
[452] F. A. C. Wilson, *Op. Cit.*, 1960.

incarnazioni. In una lettera a Olivia Shakespear, Yeats definì come segue le età descritte nella poesia:

> First age, earth, vegetative functions. Second age, water, blood, sex. Third age, air, breath, intellect. Fourth age, fire, soul, etc. In the first two [… m]an becomes rational, no longer driven from below or above.[453]

Nelle prime due età, dunque, l'uomo si muove verso la soggettività della fase 15, per come la si è vista in *A Vision* e in "The Phases of the Moon". Da lì in poi sarà diretto, invece, verso il fuoco della semplificazione, l'oggettività della fase 1 cui il secondo verso del distico che chiude "The Four Ages of Man" può essere ricondotto: "Now his wars on God begin; / At stroke of midnight God shall win".[454]

Il senso di accettazione implicito in queste parole riflette probabilmente lo stato d'animo che doveva caratterizzare l'autore al momento della stesura di "Supernatural Songs". Le fasi 14 e 28 del sistema di *A Vision* precedono e rappresentano la 15 e la 1 sul piano umano, dato che queste ultime, come si è già sottolineato, non prevedono incarnazioni. Gli istruttori di Georgie avevano dichiarato che esse, tendendo rispettivamente alla massima soggettività e alla massima oggettività possibili nel corpo, sono rispettivamente "self absorbed"[455] e "absorbed in the contemplation of god".[456] Yeats, l'antitetico duro a morire, doveva probabilmente sentire di essere ormai nella quarta età della sua vita, e tende a lasciarsi assorbire dalla contemplazione della divina unità che è inizio e fine.

Come si è detto, la mezzanotte è per il poeta di Sligo il momento della morte e dell'ingresso dell'anima nei misteri di Dio. Il senso di vittoria e sconfitta descritto negli ultimi due versi, citati sopra, di "The Four Ages of Man" rappresenta la finale unità cui l'anima tende. Pur implicando la riunione con Dio attraverso l'annichilimento della

---

[453] W. B. Yeats, *Op. Cit.*, 1994.
Prima età, terra, funzioni vegetative. Seconda età, acqua, sangue, sesso. Terza età, aria, respiro, intelletto. Quarta età, fuoco, anima, etc. Nelle prime due […] l'uomo diventa razionale, non più guidato da sotto o da sopra.
[Trad. S. Teatini]

[454] "The Four Ages of Man".
Ora comincia le sue guerre con Dio:
al rintocco di mezzanotte Dio vincerà
[Trad. A. Marianni]

[455] G. M. Harper, *Op. Cit.*, 1987.
assorte nel sé
[Trad. S. Teatini]

[456] *Ibid.*
assorte nella contemplazione di dio
[Trad. S. Teatini]

volontà dell'individuo, o la forzata conformazione di quest'ultima ai dettami del fato, essa è qui salutata con adorazione nei confronti della potenza e dello splendore della causa prima: non vi è più traccia della ribellione sottesa a molte delle poesie contenute nelle raccolte precedenti.

"Meru", l'ultimo componimento di "Supernatural Songs", fu in realtà il primo a essere scritto, e costituisce una degna conclusione per le idee espresse in questa serie di opere.[457] In esso, la notte, il nulla divino, pone fine al giorno e agli edifici che costituiscono le fugaci opere dell'uomo e delle civiltà che egli ha fondato nel suo eterno affaccendarsi. Il poeta non si ribella alla legge ineluttabile della predestinazione, del cerchio che si chiude, ma vi si abbandona in mistica contemplazione.

[457] H. R. Bachchan, *Op. Cit.*, 1965.

10.0 *Last Poems* (1939).

10.1 L'epitaffio di Yeats.

La poesia intitolata "Under Ben Bulben" è da molti considerata il definitivo testamento ideologico dell'autore, ipotesi a sostegno della quale vanno le stesure iniziali dell'opera, che si apriva in origine con la ripetizione della formula "I believe"[458] seguita dalle varie professioni di fede del poeta, e i titoli che la stessa aveva in alcune bozze precedenti alla versione data alle stampe: "Creed"[459] prima e "His Convictions"[460] poi.[461]

Il riferimento iniziale ai saggi del lago Mareotide definisce da subito le basi filosofiche del componimento. Si tratta degli appartenenti a una comunità di Esseni che, per Yeats, rappresentava la vera tradizione cristiana: quella ermetica cui egli stesso sentiva di appartenere.[462] In essa era preponderante il pensiero platonico, che è alla base della prima cristianità in Egitto. Shelley, alla cui "Witch of Atlas"[463] si fa riferimento nel terzo verso, era a sua volta profondamente imbevuto delle idee di Platone e dei suoi successori.[464]

I cavalieri sovrumani che, nella seconda metà della prima strofa, "ride the wintry dawn / Where Ben Bulben sets the scene"[465] sono i *Sidhe*, il popolo fatato d'Irlanda, che è strettamente legato al regno dei morti e viene spesso immaginato cavalcare selvaggiamente per i campi e i monti in piena notte. Per Yeats, i *Sidhe* non sono solo il piccolo popolo del folclore irlandese, ma anche gli spiriti di eroi quali Cuchulain, Oisin, e Fergus: grandi individui che hanno conquistato l'eternità con il proprio valore.[466] Si tratta degli abitatori della fase 15 di *A Vision*, che hanno trasceso la materia

---

[458] Io credo
[Trad. S. Teatini]
[459] Credo
[Trad. S. Teatini]
[460] Le sue convinzioni
[Trad. S. Teatini]
[461] J. Stallworthy, *Vision and Revision in Yeats's "Last Poems"*. Oxford: Clarendon Press, 1969.
[462] V. Moore, *Op. Cit.*, 1954.
[463] "Under Ben Bulben".
Maga dell'Atlante
[Trad. A. Marianni]
[464] B. Arkins, *Op. Cit.*, 1990.
[465] "Under Ben Bulben".
cavalcano nell'alba invernale
dove il Ben Bulben compone la scena
[Trad. A. Marianni]
[466] J. L. Allen, "Horseman Pass By". In *Concerning Poetry*, primavera 1979.

mantenendo, a differenza di quelli della fase 1, la propria antitetica e definita identità e una nobile perfezione estetica.

Nella seconda strofa viene ribadita la completa fiducia del poeta nella reincarnazione e nell'eternità dell'anima, che oscilla eternamente tra i suoi due aspetti opposti: quello incarnato e quello disincarnato. Questi ultimi possono essere rapportati anche ai due poli sopracitati di massima soggettività e massima oggettività del sistema yeatsiano.

Many times man lives and dies
Between his two eternities
That of race and that of soul
And ancient Ireland knew it all.[467]

La vecchia religione druidica d'Irlanda condivideva il credo nella reincarnazione, poi perdutosi gradualmente con l'avvento del cristianesimo moderno.

A brief parting from those dear
Is the worst man has to fear.
Though grave-diggers' toil is long,
Sharp their spades, their muscles strong,
They but thrust their buried men
Back in the human mind again.[468]

La "human mind"[469] dell'ultimo verso non è altro che l'*Anima Mundi*: la "Great Memory"[470] che C. G. Jung chiamava inconscio collettivo, il grande serbatoio che corrisponde per Yeats al regno dei morti, da cui tutto viene e cui tutto torna per iniziare poi un nuovo ciclo incarnandosi di nuovo, un paradiso creato dall'uomo che è al

[467] "Under Ben Bulben".
Molte volte l'uomo vive e muore
fra le sue due eternità,
la razza e l'anima,
e l'antica Irlanda sapeva tutto questo.
[Trad. A. Marianni]
[468] *Ibid.*
un breve distacco dai suoi cari
è la cosa peggiore da temere.
Per quanto lunga la fatica dei becchini,
i loro muscoli forti, i badili taglienti
non fanno che ricacciare i loro sepolti
ancora una volta nella mente umana.
[Trad.A. Marianni]
[469] *Ibid.*
[470] "The Tower".

contempo potenza dell'universo, come si è già visto nella trattazione relativa a "The Tower".

Nella terza strofa viene esposta l'importante missione della guerra nel curare la cecità umana. Si è già visto il ruolo dell'odio ai fini dell'emancipazione dell'anima e del suo ritorno a Dio a proposito di "Supernatural Songs". In questa parte di "Under Ben Bulben", il concetto si arricchisce dell'idea che, nel conflitto, le antinomie della strofa precedente siano momentaneamente risolte, e la lotta assume il valore di necessario opposto dell'amore: la soluzione dei contrari e l'unità in essa implicita non possono che passare per la violenza, anche perché le opposizioni sono naturalmente irreconciliabili nel mondo manifesto.

Even the wisest man grows tense
With some sort of violence
Before he can accomplish fate
Know his work or choose his mate.[471]

Nella quarta sezione di "Under Ben Bulben" sono gli artisti a dover agevolare il processo di riconciliazione appena descritto, avendo la missione di "bring the soul of man to God".[472]

La quinta strofa è rivolta in particolare ai poeti d'Irlanda, cui viene suggerito di non cantare "the sort now growing up",[473] quella borghese delle masse appartenenti alla presente era primaria in declino, ma di sostenere la fiera stirpe del passato, quella antitetica e orgogliosa della vecchia nobiltà: un'aristocrazia dell'anima per la quale Yeats parteggiava, e che, stando al sistema di *A Vision*, era certo sarebbe tornata alla successiva inversione bimillenaria delle *gyre*.

L'ultima parte dell'opera contiene il grande addio di Yeats al mondo, e l'autore ne volle gli ultimi tre versi scolpiti sulla propria tomba, che si trova nel cimitero di

---

[471] "Under Ben Bulben".
Anche l'uomo più saggio si fa teso
per una qualche sorta di violenza,
prima che possa compiere il suo fato,
conoscere il proprio lavoro, scegliersi la compagna.
[Trad. A. Marianni]
[472] *Ibid.*
guida[r]e l'anima dell'uomo a Dio
[Trad. A. Marianni]
[473] *Ibid.*
la razza che ora cresce
[Trad. A. Marianni]

Drumcliff, sotto, appunto, al monte Ben Bulben, nei pressi di Sligo. Il poeta era nato e aveva trascorso la sua infanzia in queste zone. La montagna in questione ha la cima piatta come il purgatorio di Dante, alla cui sommità sorge il Paradiso terrestre, e può essere associata anche al Monte Abiegnus che, nella tradizione della Golden Dawn, era il luogo in cui era stato sepolto Cristiano Rosacroce prima della sua resurrezione.[474]

Il purgatorio, nella *Commedia*, ha la forma di un cono, e presenta una scala a chiocciola che monda il poeta da un peccato capitale a ogni stadio della salita. Esso ha dunque la stessa forma delle spirali conoidee su cui si fonda il sistema yeatsiano di *A Vision*. In quest'ultimo è centrale il simbolismo lunare, e ciò rende significativo il fatto che il monte del purgatorio dantesco sia posto direttamente sotto alla luna, dal cui cielo è possibile vedere Dio.[475]

Il monte della *Commedia*, inoltre, sorge su un'isola che può essere raggiunta dagli spiriti dei defunti grazie a un'imbarcazione. In "Byzantium", come si è visto, il delfino rappresenta, in ossequio alla tradizione platonica, il mezzo di trasporto delle anime verso gli Elisi, sempre attraverso un viaggio per acqua,[476] metafora senz'altro ricorrente in molte tradizioni. Se si considera che per Dante, un autore cui, come si è già visto, Yeats si sentiva molto legato, anche l'inferno ha la forma di un cono, seppur rovesciato, le analogie che intercorrono tra *La Divina Commedia*, il sistema di *A Vision* e il Monte Abiegnus della Golden Dawn offrono a Ben Bulben, come sito di sepoltura del poeta di Sligo, un ulteriore piano di interpretazione: quello di luogo non solo di morte, ma anche e soprattutto di purificazione e rinascita.

Il concetto di montagna è qualcosa che in tutte le tradizioni simboleggia l'intersezione tra il fisico e lo spirituale, in quanto avvicina la terra al cielo, e ciò è maggiormente sentito in Irlanda, dove le alture sono poche.[477] Tra di esse, Ben Bulben è particolarmente importante poiché, come Yeats afferma in *The Celtic Twilight*, fu il luogo dove un giorno San Colomba andò per trovarsi più vicino al paradiso con le sue preghiere.[478] Questo santo era tenuto in altissima considerazione da Yeats, perché fondeva il sapere del paganesimo celtico e la nuova tradizione cristiana, venendosi a configurare come l'ideale unione di due opposti cui l'autore era parimenti legato, a causa della sua formazione folcloristica e magico-rosacrociana.

---

[474] V. Moore, *Op. Cit.*, 1954.
[475] *Ibid.*
[476] N. Frye, "The Top of the Tower: A Study of the Imagery of Yeats". In N. Frye, *The Stubborn Structure: Essays on Criticism and Society*. New York: Oxford University Press, 1970.
[477] J. L. Allen, *Yeats's Epitaph: A Key to Symbolic Unity in His Life and Work*. Washington, D. C.: University Press of America, 1982.
[478] W. B. Yeats, *Mythologies*. London: Macmillan, 1989.

In Irlanda, l'interno delle montagne è considerato il luogo in cui si trova il regno dei morti, un mito che deriva dal fatto che, in quel Paese, molte alture, lungi dall'essere naturali, sono in realtà dei tumuli funerari: luogo di accesso all'altro mondo e al mondo dei *Sidhe*, due regni che si è visto, in un certo senso, coincidere.[479]

Non è un caso che, secondo la tradizione folcloristica, il popolo fatato d'Irlanda risieda nel ventre delle colline. Il titolo "Under Ben Bulben" potrebbe dunque avere un doppio senso, alludendo a una sepoltura posta non solo nelle vicinanze di quel monte, ma anche, idealmente, al suo interno. Il poeta verrebbe così associato ai corpi e agli spiriti dei campioni leggendari del suo Paese, che si aggirano sotto il grande colle dei *Sidhe* e che si è visto corrispondere ai nobili cavalieri della prima strofa dell'opera. Ovviamente, anche la posizione occidentale di Ben Bulben rispetto al resto dell'isola, alludendo al sole che tramonta, ha il suo peso nell'interpretazione simbolica di quel monte come luogo, ancora una volta, di morte e rinascita.[480]

Considerati tutti i fattori biografici e simbolici appena elencati, è possibile concludere che non fosse un caso il fatto che Yeats attribuisse un valore estremamente profondo e peculiare al suo luogo di sepoltura.

Under bare Ben Bulben's head
In Drumcliff Churchyard Yeats is laid,
An ancestor was rector there
Long years ago; a church stands near,
By the road an ancient Cross.[481]

Il bisnonno del poeta, John Yeats, era stato parroco a Drumcliff dal 1805 al 1846: è lui l'antenato cui accennano i versi appena citati.[482] Vicino alla strada appare una croce, celtica riconciliazione di paganesimo e Cristianità come San Colomba, simbolo di finale unione degli opposti: orizzontale e verticale, immanente e trascendente, vita e morte.

No marble, no conventional phrase,

[479] J. L. Allen, *Op. Cit.*, 1982.
[480] *Ibid.*
[481] "Under Ben Bulben".
Sotto la nuda cima del Ben Bulben,
nel cimitero di Drumcliff giace Yeats,
molti anni fa uno dei suoi antenati
vi fu parroco; una chiesa è vicina,
presso la strada c'è un'antica croce.
[Trad. A. Marianni]
[482] V. Moore, *Op. Cit.*, 1954.

On limestone quarried near the spot
By his command these words are cut;[483]

La vecchia imperiosità dell'autore torna in questi versi che precedono la terzina finale, che costituisce l'addio di Yeats al mondo:

Cast a cold eye
On life, on death.
Horseman, pass by![484]

Lo sguardo dell'autore è freddo poiché egli ormai si trova nel mondo spirituale, che è privo di desiderio. Nell'opposizione di vita e morte è implicito l'equilibrio degli opposti, e l'immagine del cavaliere si riferisce al poeta, che, ormai al di fuori del corpo, deve passare oltre: non al di là dell'essere, perché Yeats, come si è visto, non credeva che la morte corrispondesse al nulla, ma a un altro piano di esistenza.[485]

L'autore si era preparato a lungo a questa estrema esperienza, e non lascia spazio all'autocommiserazione nel suo epitaffio. La freddezza e il distacco erano sempre stati aggettivi collegati al suo ideale di perfezione artistica, alla sua aristocratica superiorità, a quella antiteticità che egli aveva tanto amato e condensato nella quindicesima fase del proprio sistema e nei simboli a essa collegati.[486] Anche i cavalieri dei *Sidhe* della prima strofa hanno conquistato "Completeness of their passions",[487] e, a questo proposito, il cavallo è un simbolo decisamente appropriato, poiché colui che lo conduce con redini alla mano è un evidente emblema di controllo.

Il cavallo era un animale di culto per i celti, ed era strettamente associato con vari dei ed eroi, nonché con il vento, che i *Sidhe* cavalcano in alcune opere di Yeats.[488] Nella

---

[483] "Under Ben Bulben".
Nessun marmo, nessuna frase fatta,
sulla pietra calcarea del luogo
volle incise queste parole:
[Trad. A. Marianni]
[484] *Ibid.*
Getta uno sguardo freddo
sulla vita, sulla morte.
Cavaliere, prosegui!
[Trad. A. Marianni]
[485] V. Moore, *Op. Cit.*, 1954.
[486] T. R. Henn, *Op. Cit.*, 1950.
[487] "Under Ben Bulben"
la […] completezza delle passioni
[Trad. A. Marianni]
[488] J. L. Allen, *Op. Cit.*, 1982.

quinta sezione di "Under Ben Bulben" compare però un'altra tipologia di cavalieri: gli "Hard-riding country gentlemen",[489] che l'autore auspica saranno oggetto delle opere dei poeti irlandesi a venire. Si tratta, come si è detto, di quella classe aristocratica che Yeats tanto amava, e nelle cui mani riponeva l'estrema salvazione e ascesa del suo Paese natio, in opposizione all'avanzare delle masse. L'immagine del cavaliere, al tempo della stesura dell'epitaffio, era da Yeats già solidamente associata al valore, al coraggio e alla nobiltà di spirito che l'autore vedeva in certi membri dell'aristocrazia irlandese.[490]

Credendo che fossero gli spiriti di figure leggendarie appartenenti a una passata epoca aurea, il poeta tendeva a considerare anche i cavalieri dei *Sidhe* come contrapposti al dilagare delle masse proprio dell'epoca in cui viveva, essendo i primi antitetici e le seconde primarie. Alla successiva inversione delle *gyre*, con la nascita di una nuova era, essi sarebbero rinati nella carne per divenire la guida di una rinnovata civiltà eroica. La minoranza aristocratica del tempo di Yeats, invece, era considerata dall'autore come composta da quei pochi individui (nobili, intellettuali e artisti) che, come lui, erano nati nell'epoca sbagliata, in un contesto che, nella sua primarietà, non si sposava con le loro nature antitetiche. Essi, come il poeta, erano gli ultimi baluardi di una dignità culturale e intellettuale ormai scomparsa, fino alla nuova inversione delle *gyre*.[491]

I nobili eroi dei *Sidhe*, che torneranno nel prossimo futuro per dar vita a una nuova fase aristocratica nella storia dell'umanità, e gli aristocratici stessi del tempo di Yeats sono due tipologie di cavalieri strettamente correlate, praticamente sovrapponibili.[492] Il poeta si sentiva precursore e profeta della rivelazione, o rivoluzione, appena descritta: quella di una cavalleria collegata alle montagne, nelle quali giace sepolta a livello fisico, e in cui vive sul piano spirituale. L'autore non vedrà l'avvento della nuova era: morirà come solitario oppositore di un tempo dominato dalle masse. Il cavaliere del suo epitaffio guarderà dunque con sguardo freddo lo stile di vita che lo circonda e la morte che lo coglie, per poi passare oltre.[493]

---

[489] "Under Ben Bulben".
[…] tenace cavaliere,
il gentiluomo di campagna
[Trad. A. Marianni]
[490] J. L. Allen, *Op. Cit.*, 1979.
[491] *Ibid.*
[492] J. L. Allen, *Op. Cit.*, 1982.
[493] J. L. Allen, *Op. Cit.*, 1979.

Il cavallo e il cavaliere costituiscono, dunque, anche un simbolo apocalittico dell'imminente avvento di una nuova era di civilizzazione, che avrebbe portato, come si è già detto, alla fine di un'epoca cristiana durata 2000 anni e all'inizio di un nuovo periodo dominato dal politeismo della precedente era pagana.[494]

Il poeta iniziò a identificare i cavalli con la distruzione e con periodi di tempo ciclici in una fase relativamente giovanile della sua vita. Nelle prime opere, ovviamente, non è presente l'associazione con le ere di *A Vision*, ma al tempo di "Under Ben Bulben", il collegamento tra una sorta di apocalisse di passaggio e l'atto del cavalcare era completa. D'altronde, anche tradizionalmente, la fine del mondo per come lo si conosce è associata con l'immagine di quattro cavalieri portatori di piaghe e distruzione.[495]

Ma c'è un altro tipo di cavaliere metaforico nel pensiero di Yeats: il guerriero, antitetico e simbolicamente opposto alla figura del santo, tipicamente primaria. Gli eroi dei *Sidhe* erano nobili e apocalittici araldi della nuova era, ma anche combattenti. Il conflitto era sempre stato per l'autore un simbolo della vita, della realtà manifesta come incontro e scontro degli opposti, che possono essere trascesi solo al di fuori del tempo, nell'unità implicita della morte. Se la guerra rappresenta la vita terrena, l'uomo d'arme viene a configurarsi come un individuo legato a questo mondo.[496]

Fino agli anni '70 si è affermato che Yeats riteneva di essere un'incarnazione della diciassettesima fase lunare di *A Vision*, ma, secondo James L. Allen, tale teoria non ha prove sufficienti a suo sostegno.[497] In effetti, il poeta di Sligo era notoriamente antitetico, e avrebbe probabilmente preferito collocarsi in una fase tendente alla massima soggettività del plenilunio, piuttosto che in una la quale, superato quest'ultimo, procedesse verso le zone primarie del sistema. In quest'ultimo si afferma che, nelle fasi 12, 13 e 14, l'uomo diventa sempre più artistico, anche se non necessariamente nel senso letterario del termine.[498]

Secondo J. L. Allen, insomma, è probabile che Yeats appartenesse, più che alla fase 17, a una delle tre elencate sopra e, in particolare, alla 13, che, rispetto alle altre, presenta più caratteristiche in comune con la personalità del poeta. Al contrario, la 17 sembrerebbe, se analizzata a fondo, tutt'altro che yeatsiana, pur essendoci tra essa e le altre tre in questione delle somiglianze in grado di generare una certa confusione.[499]

---

[494] J. L. Allen, *Op. Cit.*, 1982.
[495] *Ibid.*
[496] J. L. Allen, *Op. Cit.*, 1979.
[497] J. L. Allen, "Yeats's Phase in the System of *A Vision*". In *Eire-Ireland 8*, inverno 1973.
[498] W. B. Yeats, *Op. Cit.*, 1937.
[499] J. L. Allen, *Op. Cit.*, 1973.

Va notato che, nella ruota di *A Vision*, la fase opposta alla 13 è la 27: quella simboleggiata dalla figura del santo, che per Yeats era fondamentale e veniva dal poeta ambita e rifiutata allo stesso tempo. L'autore tende sempre all'estremo annullamento mistico da essa rappresentato, ma gli è impossibile per natura accettarlo, in quanto contrario alla sua personalità: si vedano opere quali "Vacillations" o "A Dialogue of Self and Soul".[500] In una lettera a Olivia Shakespear si legge: "The swordsman throughout repudiates the saint, but not without vacillation".[501]

Nel sistema di *A Vision*, l'io tende sempre alla propria maschera, che è rappresentata dalla fase diametralmente opposta a quella dell'individuo, e può essere considerata il *daimon* di quest'ultimo: ciò che esso deve lottare per essere, ma non sarà mai su questa terra.

La fase di Cuchulain, secondo il poeta, corrispondeva alla 12, che è simboleggiata dalla figura del guerriero,[502] ed è noto come Yeats si identificasse con l'eroe che è protagonista di molte delle sue opere poetiche e teatrali. Se i calcoli di J. L. Allen sono esatti, è evidente come l'autore si identificasse con un lottatore che fosse opposto all'immagine del santo, a sua volta *daimonicamente* ambita e rifiutata allo stesso tempo. Yeats vedeva la massima salvezza nell'annullamento, ma rimaneva pur sempre un uomo dal forte legame con la terra e la vita: anche in questo era un cavaliere.

Sicuramente l'immagine del "Horseman"[503] rimanda anche al concetto di viaggio, e può essere associata al tema del passaggio per acqua che, come si è visto, è una metafora ricorrente per il transito dell'individuo dalla vita terrena all'oltretomba.[504]

Nell'antichità, Nettuno era definito *Hippius* e *Hippodromus*, e presiedeva alle corse dei cavalli, essendo anche dio di questi ultimi. La nave Argo era nota anche come *Hippodameia*, che significa "domatrice di cavalli", poiché cavalcava le onde. Il collegamento tra varie figure equine e il mare è dunque strettissimo dai tempi più remoti. In passato, le navi erano spesso costruite con la prua a forma di testa di cavallo per propiziarsi Nettuno, e quelle assire del 700 a.C., in particolare, combinavano le immagini di cavalli e pesci.[505]

---

[500] J. L. Allen, *Op. Cit.*, 1973.
[501] W. B. Yeats, *The Letters of W. B. Yeats*, a cura di A. Wade. New York: Octagon Books, 1980.
Lo spadaccino rifiuta completamente il santo, ma non senza esitazione.
[Trad. S. Teatini]
[502] J. L. Allen, *Op. Cit.*, 1973.
[503] "Under Ben Bulben".
[504] J. L. Allen, *Op. Cit.*, 1982.
[505] *Ibid.*

Poseidone era, secondo il racconto mitologico, progenitore di Pegaso, alato equino che rappresentava l'innata capacità dell'anima di tendere allo spirito, trasformando il male in bene. Il leggendario animale era anche la cavalcatura simbolica dei poeti, e Yeats usò la sua immagine in questa accezione in un paio di occasioni. Le origini divine dell'animale, la sua immortalità e la sua abilità di ascendere all'Olimpo sono particolari degni di nota, e si collegano a un altro aspetto delle figure di cavallo e cavaliere, i quali vengono tradizionalmente visti come simboli di corpo e anima.

Yeats era a conoscenza di questa associazione, la quale appare anche nella cultura rosacrociana e teosofica del XIX e XX secolo, in quella della Golden Dawn e nelle *Upanishad*: tutte tradizioni sulle quali l'autore aveva a lungo lavorato. Il corpo è il cavallo su cui l'anima cavalca,[506] mentre onde e figure equine sembrano avere dei rimandi allo spirito e al *post-mortem*.

Il cavallo è un animale legato ai riti funerari ctoni, culti che avevano un ruolo importante nella cultura irlandese. Sacri alla dea Epona, i cavalli assunsero un valore importantissimo in relazione con la protezione dei morti e la fertilità, come Proserpina nella cultura romana. Mannannan regnava sul regno dei defunti, e i suoi destrieri, che potevano attraversare sia la terra che i mari, erano associati con le onde. Egli è un equivalente celtico di Poseidone, e il suo regno viene concepito come sottomarino o posto su isole occidentali.[507]

Il legame tra cavalli e morte può essere spiegato anche con la mitologica scomparsa del carro del sole a occidente, che in molte tradizioni si credeva trainato dal sopracitato Pegaso. I funerali irlandesi sono caratterizzati da processioni di cavalli e cavalieri, e, nei giochi che onoravano gli eroi morti, a questo spesso si aggiungevano delle corse equestri: le due grandi fiere irlandesi di Carman e Tailtin, in cui le gare di cavalli erano prominenti, discendevano probabilmente da feste in onore dei morti come i giochi olimpici delle origini.[508]

Anche i Dioscuri erano associati con equini e giochi pubblici, oltre che con il valore apocalittico della guerra, l'alternanza dei cicli storici e l'annunciazione di una nuova era. Essi erano gli inventori della danza bellica, e i protettori del ballo e dei poeti. Il segno dei gemelli deriva dai Dioscuri, con cui tale costellazione è generalmente

[506] J. L. Allen, *Op. Cit.*, 1982.
[507] *Ibid.*
[508] *Ibid.*

associata. Yeats era nato proprio sotto questo segno, che è tradizionalmente legato ad artisti e inventori.[509]

L'immagine del cavallo in connessione con lo zodiaco fa inevitabilmente pensare anche al sagittario: un arciere-centauro. Nella ruota zodiacale, esso è il diretto opposto del segno dei gemelli, ed è associato alla figura del saggio.[510] Il poeta potrebbe essersi identificato non solo con i Dioscuri del proprio segno, ma anche con l'arciere a cavallo che è loro opposto. Ciò si instaura perfettamente nell'eterno conflitto yeatsiano, analizzato in precedenza, tra un io antitetico legato alla terra, all'immagine dell'eroe/guerriero, e un *daimonico* opposto cui tendere perennemente nella figura, primaria, del santo: la via della freccia rivolta al sole.

L'anatomia mezza umana e mezza equina del sagittario riconduce alla dicotomia tra anima e corpo esposta sopra, e va notato che, nelle versioni manoscritte dell'epitaffio, il cavaliere di "Under Ben Bulben" non è un"horseman",[511] ma un "horse man",[512] ovvero una figura mezza uomo e mezza equino.

La vita e la morte menzionate nel penultimo verso della poesia possono essere ricondotte alle due eternità tra le quali, nella seconda strofa dell'opera, si dice che l'uomo viva molte volte: quella della razza e quella dell'anima. Eppure, nella conclusione di "Under Ben Bulben", l'individuo non è posto tra queste due antinomie, ma si eleva al di sopra di esse, con uno sguardo gelido che dà una sensazione di sdegno e disprezzo. Né la vita né la morte rappresentano l'esperienza definitiva dell'uomo, che va ricondotta all'unità.[513]

Il simbolo del cavaliere nel suo complesso rappresenta questa unità, che, come si è visto, Yeats aveva cercato per tutta la vita e concretizzato in molte immagini precedenti. Tra tutti questi simboli, il "horseman"[514] è probabilmente quello definitivo.[515]

---

[509] J. L. Allen, *Op. Cit.*, 1982.
[510] *Ibid.*
[511] "Under Ben Bulben".
[512] J. Stallworthy, *Op. Cit.*, 1969.
uomo-cavallo
[Trad. S. Teatini]
[513] J. L. Allen, *Op. Cit.*, 1982.
[514] "Under Ben Bulben".
[515] J. L. Allen, *Op. Cit.*, 1982.

10.2 "Cuchulain Comforted".

Il 13 gennaio del 1939, pochi giorni prima della propria morte, Yeats scrisse "Cuchulain Comforted", identificandosi, come aveva sempre fatto, con l'eroe celtico Cuchulain,[516] che era già stato protagonista di alcune sue opere poetiche e teatrali. In questo componimento, il turbolento guerriero giunge nel regno dei morti e, come metafora del processo purgatoriale, deve liberarsi dei suoi abiti, che rappresentano le esperienze terrene appena vissute. Queste ultime continuano a ossessionarlo sotto forma di pensieri aventi per oggetto sangue e ferite.

Lo sferragliare d'armi che accompagna Cuchulain spaventa gli spiriti degli altri defunti, ma è totalmente auto-generato. Come si è visto in precedenza, secondo Swedenborg, le immagini del regno dei morti sarebbero prodotte dai pensieri degli spiriti stessi.[517] In "Swedenborg, Mediums and the Desolate Places", Yeats, che era un amante del teatro giapponese, narra la storia di un dramma *Nō* intitolato *Motome-Zuka*, in cui lo spirito di una fanciulla, afflitto dai più terribili tormenti, riceve da un sacerdote il seguente consiglio:

> If only thou wouldst once but cast away
> The clouds of thy delusions, thou wouldst be
> Freed from thy many sins and from all ills[518]

Il paradiso, l'inferno e il dolore del purgatorio non sono dunque eterni, predefiniti e immutabili, ma creati dall'individuo stesso: la punizione dei dannati e la gioia dei beati consistono nella concretizzazione delle loro fantasie.[519]

In "Cuchulain Comforted", il protagonista viene incitato a spogliarsi delle sue armi e a indossare il sudario che rende tutti i defunti uguali da alcuni spiriti chiamati appunto, collettivamente, Sudari, in quanto ormai privi di identità individuale: "all we do / All must together do".[520] Essi adempiono all'antica regola secondo la quale ciascun anima

---

[516] V. Moore, *Op. Cit.*, 1954.
[517] K. Raine, *Op. Cit.*, 1986.
[518] M. C. Stopes, *Plays of Old Japan, the 'No'*. London: W. Heinemann, 1913.
Se solo tu appena scacciassi
le nubi delle tue delusioni, saresti
liberata dai tuoi molti peccati e da tutti i mali
[Trad. S. Teatini]
[519] K. Raine, *Op. Cit.*, 1986.
[520] "Cuchulain Comforted".
quello che facciamo

deve cucire il proprio abito, e invitano l'eroe a fare lo stesso. Grazie a tale attività, il soggetto si libera dei suoi peccati, dei ricordi mortali, e rinuncia alla propria identità distinta per contrasto da ciò che è altro da sé, divenendo parte della collettività che è implicita nello stato dell'oltretomba.

Si è già detto come, secondo Swedenborg, il paradiso fosse armonia di gruppo e l'inferno conflitto tra gli individui. Sebbene il sistema di questo pensatore sia, a differenza di quello yeatsiano, profondamente morale, l'opposizione tra un Dio onnicomprensivo e dei soggetti, demoni o uomini che siano, alla ricerca di identità per opposizione nei confronti di ciò che è altro è indubbiamente comune ai due autori, e risulta evidente nella distinzione tra tintura primaria e antitetica in *A Vision*.

Come è stato più volte ripetuto, gli scopi principali di questo studio sono stati l'analisi del rapporto di Yeats con Dio e la morte, e l'evidenziazione della corrispondenza, nel pensiero dell'autore e di molte sue fonti filosofiche, di quest'ultima con lo stato del non essere visto come riconciliazione delle antinomie, annullamento, ritorno al divino e unità, laddove la vita, ovvero l'essere, andrebbe intesa come affermazione della propria identità per opposizione e contrasto.

Il sudario è una metafora yeatsiana per il corpo celeste. Cuchulain non vuole rinunciare al turbolento dinamismo della sua vita fisica, e ciò non può che rallentarlo durante il processo della purgazione. L'eroe non riesce a liberarsi della propria volontà soggettiva, che è sinonimo di antitesi e identità, ma è qui che entrano in gioco i suoi 'angeli custodi'.[521]

Nei vangeli, l'immagine della cruna dell'ago viene associata all'ingresso nel regno dei cieli, e, nella mitologia greca, attraverso di essa passa il filo del destino al quale lavorano le Moire per regolare nascita, vita e morte degli esseri viventi. Tale figura può ricordare anche la stretta apertura dell'utero inteso come matrice da cui tutto proviene e cui tutto torna per nascere di nuovo.[522] La metafora è presente in questa accezione anche nella poesia di Yeats:[523]

The Father and His angelic hierarchy

[…]

---

dobbiamo farlo insieme
[Trad. A. Marianni]

[521] F. A. C. Wilson, *Op. Cit.*, 1960.

[522] K. Raine, *Op. Cit.*, 1986.

[523] F. A. C. Wilson, *Op. Cit.*, 1960.

Stood in the circuit of a needle's eye.[524]

E ancora:

All the stream that's roaring by
Came out of a needle's eye;
Things unborn, things that are gone,
From needle's eye still goad it on.[525]

In "Cuchulain Comforted" la cruna dell'ago è vista nel suo aspetto di tomba che apre le porte alla palingenesi.

I Sudari che "thread the needles' eyes",[526] e che Cuchulain deve imitare per rendere la propria anima adatta al regno dei morti, sono definiti, nell'opera, striscianti e codardi. Vigliacchi e massificati di contro a un eroe uso a distinguersi, essi sono gli opposti del protagonista: i suoi *daimon*, cui egli deve tendere per rinascere all'unitario equilibrio dell'oltretomba.

Considerando che, soprattutto in virtù della sua storica tendenza all'affermazione e al mantenimento dell'identità individuale, Yeats si era sempre identificato con Cuchulain, l'opera in questione, scritta in prossimità della sua morte, doveva descrivere ciò che egli si aspettava, e in un certo senso temeva, di esperire di lì a poco, dopo la propria dipartita.

L'autore si era più volte schierato, nel corso della sua vita, dalla parte della condizione terrena, e in "A Dialogue of Self and Soul" era giunto, come si è visto, ad affermare: "I am content to live it all again".[527] Cuchulain, incarnazione della discordia stessa, è un rappresentante del conflitto degli opposti, e, dunque, del ritorno al mondo

---

[524] "Veronica's Napkin".
Il Padre e la gerarchia dei Suoi angeli
[…]
stavano nel circuito della cruna d'un ago
[Trad. A. Marianni]
[525] "A Needle's Eye".
Tutto il torrente che ci romba accanto
Uscì dalla cruna d'un ago;
cose mai nate, cose che sono sparite,
dalla cruna d'un ago lo spronano a proseguire.
[Trad. A. Marianni]
[526] "Cuchulain Comforted".
Infil[ano] le crune
[Trad. A. Marianni]
[527] "A Dialogue of Self and Soul".

terreno, che è luogo di guerra e poesia. Yeats si identifica con questo eroe, che non desidera pace, ma una spada.[528]

Alla fine dell'opera, i Sudari iniziano a intonare un canto, che sembra prodotto da "throats of birds"[529] più che da voci umane, e che si contrappone simbolicamente al fastidioso rumore prodotto, in precedenza, dalle armi di Cuchulain.

Va ricordato che l'uccello è il simbolo yeatsiano dell'anima purificata.[530] Quella del coro, invece, è una delle più belle immagini usate da Plotino, che descrive gli spiriti dell'aldilà come capaci di cantare armonicamente solo se rivolti al loro divino Maestro. I saggi che, in "Sailing to Byzantium", sono i "singing-masters"[531] dell'anima hanno lo stesso valore, con la musica che funge da transizione verso l'immortalità e risolve il terrore delle immagini precedenti nella leggera figura dell'uccello.[532]

Le anime dei morti sono associate ai volatili da tempo immemore. I Celti, in particolare, immaginavano i defunti come degli uccelli bianchi, caratterizzati da voci ultraterrene incredibilmente dolci. Cosa rende, dunque, "Comforted"[533] Cuchulain e uno Yeats ormai in punto di morte? Si tratta di questa musica, emblema di liberazione dell'anima, o, piuttosto, della fiducia in una prossima discesa nel mondo materiale, nel quadro di un eterno processo di andata e ritorno?[534]

Qualunque sia la risposta, la poesia è permeata da uno spiccato senso di accettazione del destino, poiché sia l'eroe che l'autore si rassegnano alla fine, quanto meno temporanea, di un grande guerriero, del corpo o della mente che sia. La volontaria sottomissione di Cuchulain al suo fato, nel decidere di indossare il proprio sudario, rafforza sia il dolore del suo stato presente che la grandezza di quello passato, quando egli viveva sulla terra. Lo stesso vale per Yeats, di cui, come si è detto, il leggendario personaggio non è che l'*alter-ego*.[535]

---

[528] K. Raine, *Op. Cit.*, 1986.
[529] "Cuchulain Comforted".
gole d'uccello
[Trad. A. Marianni]
[530] F. A. C. Wilson, *Op. Cit.*, 1960.
[531] "Sailing to Byzantium".
[532] K. Raine, *Op. Cit.*, 1986.
[533] "Cuchulain Comforted".
confortato
[Trad. A. Marianni]
[534] K. Raine, *Op. Cit.*, 1986.
[535] G. Bornstein, "Yeats's Romantic Dante". In *Colby Library Quarterly 15*, 1979.

10.3 “News for the Delphic Oracle”.

La poesia intitolata “News for the Delphic Oracle” riprende il tema di un componimento yeatsiano in versi pubblicato nel 1933: “The Delphic Oracle upon Plotinus”, che narra il viaggio del defunto Plotino verso il paradiso.[536] In quest’opera spicca l‘opposizione tra l’acqua delle passioni umane, che il filosofo subisce nel corso del suo spostamento verso le rive dei Campi Elisi, e l’Aurea Stirpe che già risiede in quel luogo benedetto: oro alchemico perfetto per antonomasia,[537] assimilabile all’uccello di Bisanzio.

Come si è visto, il platonismo immaginava l’esistenza terrena come un viaggio per mare intrapreso a partire dall’Isola dei beati: durante la vita, l’anima sarebbe sballottata dalle onde delle passioni umane e, dopo la morte, rivivendo a ritroso nel tempo, essa riattraverserebbe il mare per tornare al paradiso insulare abbandonato al momento della nascita.[538] Questo processo ricorda indubbiamente quello yeatsiano del *dreaming back* già analizzato in precedenza.

“The Delphic Oracle upon Plotinus” è tratta da un oracolo in versi ricevuto da Amelio Gentiliano, un filosofo neoplatonico, dopo la morte di Plotino. Esso descrive il viaggio del filosofo defunto attraverso il mare della vita, alla volta dell’Isola dei beati. Avendo vissuto con la purezza di un santo, dopo la morte egli non avrebbe più dovuto riattraversare il mare,[539] ma nell’opera si legge:

> Bland Rhadamanthus beckons him,
> But the Golden Race looks dim,
> Salt blood blocks his eyes.[540]

Va ricordato che Plotino sta pur sempre nuotando attraverso il mare delle esperienze terrene, e non ha alcuna conoscenza della sua destinazione, se si eccettua quel poco che riesce a intravedere grazie alla sua capacità visionaria. Il filosofo ha, per un momento, una fugace percezione del traguardo, che però svanisce presto: il sale delle

---

[536] W. Y. Tindall, “The Symbolism of W. B. Yeats”. In *Accent 5*, estate 1945.
[537] F. Picchi, *Op. Cit.*, 1977.
[538] F. A. C. Wilson, *Op. Cit.*, 1960.
[539] *Ibid.*
[540] “The Delphic Oracle upon Plotinus”.
il mite Radamante gli fa cenno,
ma l’Aurea Stirpe appare offuscata,
sangue salato impedisce i suoi occhi.
[Trad. A. Marianni]

preoccupazioni materiali, proveniente dall'oceano dell'esistenza incarnata, offusca e quasi acceca i suoi occhi, strappando loro ciò che hanno percepito.[541]

Plotino, a ogni modo, riuscirà a compiere il suo viaggio, e, dopo la morte, sarà ammesso alla compagnia dei filosofi, dei musicisti e degli amanti che formano la "Golden Race"[542] del paradiso. Questi, nella poesia, sono rappresentati rispettivamente da Platone, Pitagora e dal "choir of Love",[543] e hanno accanto i giudici dei morti: Radamante e Minosse. Oltre a loro, tuttavia, non vi è nessun'altro nell'Isola dei beati, poiché non esistono tipologie di uomini altrettanto capaci di vivere esperienze visionarie, e di coltivare dunque, come Plotino, la vita intellettuale che consente di ottenere la liberazione dal ciclo dell'esistenza terrena.[544]

In "News for the Delphic Oracle", Plotino giunge finalmente, dopo la nuotata descritta in "The Delphic Oracle upon Plotinus", in quel paradiso che è luogo di filosofi, musicisti e amanti. Nell'opera in questione è nuovamente presente la figura di Pitagora, posto a dirigere il coro d'amore, come rappresentante delle prime due categorie di individui, ma gli amanti, Niamh e Oisin, sono tratti, questa volta, dalla mitologia celtica, in ossequio alla ricorrente tendenza yeatsiana al sincretismo, sovente indirizzata alla fusione della tradizione irlandese con quelle di altre aree, la greca *in primis*.[545]

"News for the Delphic Oracle" si apre da subito con dei simboli interessanti:

There all the golden codgers lay,
There the silver dew,
And the great water sighed for love,
And the wind sighed too.[546]

Oltre alla chiara ripresa tematica della poesia "There", con la ripetizione iniziale dello stesso avverbio, è possibile notare l'espressione "golden codgers",[547] che si

[541] F. A. C. Wilson, *Op. Cit.*, 1960.
[542] "The Delphic Oracle upon Plotinus".
[543] *Ibid.*
coro d'Amore
[Trad. A. Marianni]
[544] F. A. C. Wilson, *Op. Cit.*, 1960.
[545] *Ibid.*
[546] "News for the Delphic Oracle".
Giacevano lì, tutti quegli aurei vecchi pazzi,
lì l'argentea rugiada,
e la grande acqua sospirava d'amore
ed anche il vento sospirava.
[Trad. A. Marianni]
[547] *Ibid.*

riferisce alla razza degli immortali e crea, con la "silver dew"[548] del secondo verso, una fusione alchemica in perfetto stile yeatsiano. In questo modo, i princìpi solare e lunare vengono affiancati, come emblema di unità.[549]

La successiva opposizione tra acqua e vento allude alla cabala, poiché in questa dottrina essi sono simboli dei princìpi femminino e mascolino. In accordo con quanto detto circa i versi precedenti, qui i due elementi vengono presentati in perfetta armonia, come conseguenza della soluzione delle antinomie implicita nello stato ultraterreno.[550]

Gli ultimi quattro versi della prima strofa recitano quanto segue:

Plotinus came and looked about,
The salt-flakes on his breast,
And having stretched and yawned awile
Lay sighing like the rest.[551]

In "The Delphic Oracle upon Plotinus", come si è visto, i fiocchi di sale erano un simbolo allusivo al contatto col mondo materiale, ma in "News for the Delphic Oracle" essi non bloccano più la vista del filosofo, impedendogli, anche se solo parzialmente, l'esperienza visionaria: Plotino li sfoggia, anzi, orgogliosamente sul suo petto, come emblema della propria vittoria. Anch'egli, come l'acqua, il vento, Pitagora e gli amanti, sospira d'un amore che è unione divina degli opposti, soluzione celeste delle antinomie che caratterizza tutto il paradiso.[552]

Nella seconda strofa dell'opera viene mostrato il viaggio delle altre anime impegnate ad attraversare il mare delle passioni umane per purgarsi ed essere finalmente libere dalle proprie colpe e dai propri ricordi terreni, nel processo del *dreaming back* in cui esse "re-live their death"[553] e "[t]heir wounds open again".[554] Si tratta di spiriti giunti

---

[548] "News for the Delphic Oracle".
[549] F. A. C. Wilson, *Op. Cit.*, 1960.
[550] *Ibid.*
[551] "News for the Delphic Oracle".
Plotino venne e si guardò d'attorno,
fiocchi di sale sopra il petto,
e si stirò, sbadigliò un poco, e giacque
a sospirare come gli altri.
[Trad. A. Marianni]
[552] F. A. C. Wilson, *Op. Cit.*, 1960.
[553] "News for the Delphic Oracle".
rivivono la morte
[Trad. A. Marianni]
[554] *Ibid.*
le loro ferite si riaprono
[Trad. A. Marianni]

alla fase conclusiva del proprio perfezionamento: potenzialmente abili, come Plotino, a essere ammessi in paradiso. Lo spirito purificato, nel platonismo, è assimilato alla natura di un bambino,[555] e le anime che qui riattraversano il mare della vita per prepararsi alla beatitudine vengono definite "Innocents".[556]

Come si è visto, i delfini erano considerati dai platonici il veicolo su cui le anime dei trapassati giungevano ai Campi Elisi, e, in "Byzantium", essi conducevano i defunti alla corte dell'Imperatore, quando le "images of day recede"[557] e si sciolgono "all complexities of mire and blood".[558] In "News for the Delphic Oracle", essi "pitch their burdens off"[559] su una spiaggia lontana, con un senso di gioiosa liberazione finale.[560]

Nell'ultima strofa viene menzionata un'enigmatica "Pan's cavern".[561] Per i platonici, la grotta rappresentava il ritorno all'Isola dei beati, e Porfirio la interpreta come una metafora allusiva all'utero inteso come matrice del mondo della generazione. Attraverso questo portale, l'anima scenderebbe nell'universo materiale, e, sempre per esso, sarebbe destinata a riascendere alla sua origine. Le ninfe e le api rappresentano due tipi opposti di individuo. Le prime, essendo degli spiriti acquatici, amano il mare, che rappresenta la vita terrena, mentre le seconde simboleggiano le anime dei giusti, poiché, stando a Porfirio, esse tornano sempre al luogo da cui provengono, e sono insetti estremamente assennati.[562]

La strofa si riferisce al mito di Peleo e Teti. Il primo era un uomo, che sposò la seconda: un'immortale. I due sono connotati come opposti complementari, poiché, laddove il primo è accecato da lacrime d'amore, e si configura dunque come l'archetipo del perfetto amante spirituale, la seconda tende a volgersi altrove, distratta da pulsioni più basse:[563]

Slim adolescence that a nymph has stripped

---

[555] F. A. C. Wilson, *Op. Cit.*, 1960.
[556] "News for the Delphic Oracle".
Innocenti
[Trad. A. Marianni]
[557] "Byzantium".
[558] *Ibid.*
[559] "News for the Delphic Oracle".
sgroppano i loro fardelli
[Trad. A. Marianni]
[560] K. Raine, *Op. Cit.*, 1986.
[561] "News for the Delphic Oracle".
cavern di Pan
[Trad. A. Marianni]
[562] F. A. C. Wilson, *Op. Cit.*, 1960.
[563] *Ibid.*

Peleus on Thetis stares.
Her limbs are delicate as an eyelid,
Love has blinded him with tears;
But Thetis' belly listens.[564]

L'amore dei cieli, che fa sospirare filosofi, amanti e musicisti, viene qui messo in contrasto con la mera carnalità tipica del mondo fisico. Secondo Porfirio, la grotta platonica cui si è accennato sopra doveva avere due entrate: una preposta alla discesa degli uomini e l'altra all'ascesa degli dei.[565] Peleo è un uomo che sale al divino, e Teti un'immortale che scende nella generazione: il fatto che sia una ninfa del mare, alla luce di quanto detto sopra circa questi esseri, non è un caso.

Down the mountain walls
From where Pan's cavern is
Intolerable music falls.
Foul goat-head, brutal arm appear,
Belly, shoulder, bum,
Flash fishlike; nymphs and satyrs
Copulate in the foam.[566]

Dato che, come si è visto, la grotta platonica rappresenta, almeno per metà, la generazione, Pan non poteva che essere suo re, in quanto patrono della carnalità. Le ninfe e i satiri che danzano orgiasticamente nella schiuma formata dalle acque del mondo manifesto sono simboli delle anime che, ancora in paradiso, si accingono a incarnarsi sulla terra. Tramite quest'ultima strofa, Yeats completa la sua descrizione

---

[564] "News for the Delphic Oracle".
Adolescenza snella che una ninfa ha spogliato,
Peleo fissa Teti: le sue membra
sono leggere come una palpebra,
l'amore lo ha accecato di lacrime;
ma il ventre di Teti è in ascolto.
[Trad. A. Marianni]

[565] F. A. C. Wilson, *Op. Cit.*, 1960.

[566] "News for the Delphic Oracle".
Giù per i fianchi della montagna
dov'è la caverna di Pan
una musica intollerabile precipita.
Appare una sozza testa di capra, un braccio brutale,
ventre, natiche, spalle, lampeggiano
simili a pesci; satiri e ninfe
nella schiuma si accoppiano.
[Trad. A. Marianni]

della geografia dell'oltretomba: dopo aver mostrato, nella seconda parte dell'opera, la via attraverso la quale le anime arrivano all'Isola dei beati, ora spiega la strada per la quale esse tornano al mondo.[567]

Si è già parlato degli echi danteschi riscontrabili in "Ego Dominus Tuus", "Byzantium", "Under Ben Bulben" e *A Vision*. Diversi critici, tra cui Thomas R. Henn[568] e George Bornstein,[569] mettono in luce delle analogie con l'opera di Dante anche all'interno di "Cuchulain Comforted": è dunque indubbio che il poeta italiano fosse molto importante per Yeats. "News for the Delphic Oracle" può essere, in un certo senso, considerata uno specchio delle tre cantiche che hanno reso massimamente noto lo scrittore fiorentino. Se in essa la prima strofa descrive il paradiso e la seconda il purgatorio, la terza, con la testa di capra che appare nella caverna di Pan, non può che rappresentare l'inferno. Quest'ultimo si configura come il mondo della generazione stesso: un particolare interessante per la definizione delle posizioni filosofiche e teologiche dell'autore.

È singolare che i tre regni oltretombali siano da Yeats posti in ordine inverso rispetto a quello che hanno nella *Commedia* dantesca. Si è già detto, d'altronde, come il poeta di Sligo fosse intimamente legato alla condizione terrena, che è opposizione a Dio: il paradiso è unità, e l'inferno identità e conflitto degli opposti. Tale conflitto può essere, a sua volta, guerra o, come in questo caso, unione carnale.

Se nell'Isola dei beati l'amore, che si esplica in innocenti sospiri, è fusione totalizzante, la terza strofa è tutta improntata al terreno, con esseri complementari che copulano o, come Teti, desidererebbero farlo.

Pur essendo immortale, questa ninfa darà alla luce un figlio mortale: Achille. "News for the Delphic Oracle" non riguarda in generale la discesa dell'anima nel mondo della generazione, ma allude in particolare al concepimento di questo eroe e, per estensione, a quello di tutte le irrequiete figure antitetiche che, come Cuchulain e lo stesso Yeats, sono "content to live it all again".[570] C'è una certa sottigliezza, nell'ultima strofa, nel sottolineare che le membra di Teti sono "delicate as an eyelid",[571] con l'implicazione che, come il "Salt blood"[572] di Plotino in "The Delphic Oracle upon Plotinus", le

[567] F. A. C. Wilson, *Op. Cit.*, 1960.
[568] T. R. Henn, *Op. Cit.*, 1950.
[569] G. Bornstein, *Op. Cit.*, 1979.
[570] "A Dialogue of Self and Soul".
[571] "News for the Delphic Oracle".
[572] "The Delphic Oracle upon Plotinus".

lacrime suscitate dalla visione di lei, occluderanno come una palpebra la visione spirituale di Peleo.[573]

In "News for the Delphic Oracle", il desiderio sessuale di Teti porta alla discesa nella generazione dell'anima di Achille, e la celestiale musica del coro d'amore, implicita nella prima strofa e assimilabile al canto con voci di uccello di "Cuchulain Comforted", diviene l'"Intolerable music"[574] della caverna di Pan, che riconduce l'anima sulla terra, in una nuova incarnazione.[575]

Di nuovo l'autore oscilla, persino al termine della sua vita, tra due estremi opposti e irreconciliabili. La beatitudine dell'anima è simboleggiata, all'inizio della poesia, dalla pace di un amore inteso nel suo senso celeste di unione perfetta, ma il componimento si chiude con un'immagine opposta: segno che, nonostante tutto, Yeats voleva ancora tornare.

[573] K. Raine, *Op. Cit.*, 1986.
[574] "News for the Delphic Oracle".
[575] K. Raine, *Op. Cit.*, 1986.

10.4 "Man and the Echo".

In "Man and the Echo", uno Yeats ormai vicino alla morte riflette sulle proprie opere, e sulle certezze cardine della sua vita. Il componimento ha tinte molto cupe, e si apre con l'autore che, in fondo a un abisso dimenticato dal sole, parla con la pietra e con l'eco che ne torna indietro. Ormai anziano e giunto alla resa dei conti, egli si trova a confrontarsi con sé stesso; tutte le sue convinzioni vengono messe in dubbio dall'incertezza di una vita che si appressa al termine:

All that I have said and done,
Now that I am old and ill,
Turns into a question […][576]

Oltre a questo, i sensi di colpa per aver forse compiuto azioni sbagliate o preso decisioni inadeguate, anche se involontariamente, tormentano l'autore:

Did that play of mine send out
Certain men the English shot?
Did words of mine put too great strain
On that woman's reeling brain?
Could my spoken words have checked
That whereby a house lay wrecked?[577]

Il dramma cui si riferiscono i primi due versi è *Cathleen ni Houlihan*.[578] In esso, Cathleen, una vecchia misteriosa che funge da personificazione dell'Irlanda, convince il giovane Michael a seguirla abbandonando la fidanzata. È nota la devozione di Yeats alla causa irlandese, e l'opera ha ovviamente tinte nazionalistiche. Nell'appello con cui

[576] "Man and the Echo".
Tutto quello che ho detto e che ho fatto,
ora che sono vecchio e malandato,
si trasforma in domanda
[Trad. A. Marianni]
[577] *Ibid.*
Fu quel mio dramma a spingere quegli uomini
che gli inglesi fucilarono?
Qualche mia parola turbò troppo la mente
già alterata di quella donna?
I miei discorsi avrebbero potuto
frenare la rovina di una casa?
[Trad. A. Marianni]
[578] A. L. Johnson, *William Butler Yeats: L'opera poetica*. Milano: Mondadori, 2005.

chiede seguaci, Cathleen sostiene che darle aiuto significa assumersi un grave servizio, e che, come conseguenza di ciò, "many a child will be born and there will be no father at its christening to give it a name".[579]

L'opera ebbe un forte impatto sulla critica e sul pubblico fin dalla prima rappresentazione, avvenuta a Dublino nel 1902, e indubbiamente incitava gli animi alla rivolta violenta.[580] In "Man and the Echo", Yeats pensa alle vittime della Pasqua del 1916, sentendosi responsabile per aver forse indotto, con le sue opere, quegli uomini a un atto che, ideologicamente giustificabile, fu però, a suo parere, da deprecare per i metodi cruenti e gli esiti luttuosi. Questo senso di colpa aveva perseguitato l'autore per anni, e viene esposto in altri suoi scritti.

La donna dei versi successivi è Margot Ruddock, una giovane attrice e aspirante poetessa cui Yeats, che l'aveva conosciuta nell'ottobre del 1934, aveva già dedicato "Sweet Dancer" e "A Crazed Girl". Egli era legato a Margot da un rapporto a metà tra il protettivo e l'erotico, nonostante fosse ovviamente ancora sposato con Georgie. Nel 1936, mentre si trovava a Palma di Maiorca, la ragazza gli fece visita per sottoporre al suo giudizio alcune poesie che aveva scritto: l'autore le aveva precedentemente consigliato di abbandonare i versi, in quanto la sua tecnica non era adeguata. Questa volta Yeats rimase però stupito dal valore dei componimenti della giovane, e glielo disse.[581]

Lei uscì immediatamente di casa, pensando che, se si fosse uccisa, i suoi scritti sarebbero vissuti al posto suo. Inizialmente motivata a gettarsi in mare, dopo aver capito che amava la vita, si mise a danzare sotto la pioggia. Il giorno dopo, a Barcellona, la ragazza impazzì, e, scavalcato un davanzale, cadde rompendosi una rotula. Seguirono altri episodi di follia a fasi alterne. L'immagine della ballerina come simbolo di unione degli opposti nell'arte, della quale si è parlato nei capitoli precedenti, è probabilmente ispirata all'episodio citato sopra, mentre, in "Man and the Echo", l'autore ripensa al proprio amore senile, e alle responsabilità che egli sente di avere nei confronti della sua malattia: se non le avesse esposto i suoi pensieri riguardo al valore delle opere da lei scritte, infatti, la ragazza non sarebbe forse impazzita.[582]

---

[579] *Cathleen ni Houlihan*.
molti bambini nasceranno e non ci sarà un padre al loro battesimo per dar loro un nome
[Trad. S. Teatini]
[580] A. L. Johnson, *Op. Cit.*, 2005.
[581] *Ibid.*
[582] *Ibid.*

Gli ultimi due dei sei versi riportati sopra alludono a Robert Gregory, già citato in precedenza: Yeats l'aveva convinto ad arruolarsi in aviazione abbandonando la famiglia e le sue terre.[583] Come si è visto, egli morì poi durante un volo.

Insomma, sono molti i pensieri che assillano l'autore in questa fase estrema della sua vita, tanto da portarlo a desiderare l'oblio della morte. Giunge qui per la prima volta la consapevolezza di essere, in questo momento conclusivo, solo con sé stesso: l'unica risposta è quella pedissequa dell'eco. La morte, poi, non è una soluzione per chi, come il poeta di Sligo, crede nell'eternità dell'anima e nel percorso evolutivo di quest'ultima secondo i canoni descritti in questo studio:

MAN
[…]
And all seems evil until I
Sleepless would lie down and die.

ECHO
Lie down and die.

MAN
That were to shirk
The spiritual intellect's great work,
And shirk it in vain. There is no release
In a bodkin or disease,
Nor can there be work so great
As that which cleans man's dirty slate.
While man can still his body keep
Wine or love drug him to sleep,
Waking he thanks the Lord that he
Has body and its stupidity,
But body gone he sleeps no more,
And till his intellect grows sure
That all's arranged in one clear view,
Pursues the thoughts that I pursue,
Then stands in judgement on his soul,
And, all work done, dismisses all

[583] A. L. Johnson, *Op. Cit.*, 2005.

Out of intellect and sight
And sinks at last into the night.

ECHO
Into the night.[584]

Di nuovo l'unica risposta è quella dell'eco. Inizia qui l'ultima parte dell'opera: ciò che è peggio dei rimorsi per le proprie azioni, è il dubbio circa quelle convinzioni filosofiche, a lungo ricercate, su cui l'autore aveva costruito tutta la sua vita, la sua arte e il proprio equilibrio. Con l'avvicinarsi della morte, Yeats capì che tale soluzione non poteva essere definitiva, essendo lui, come tutti, un essere umano soggetto all'incertezza, al dolore, alla debolezza e alla paura. Egli si rivolge all'eco, che non può rispondergli:

O Rocky Voice,
Shall we in that great night rejoice?
What do we know but that we face
One another in this place?[585]

---

[584] "Man and the Echo".
UOMO
[…]
E tutto sembra male finché, privo di sonno,
vorrei sdraiarmi e morire.
ECO
Sdraiarmi e morire.
UOMO
Sarebbe un sottrarsi
alla grande opera dell'intelletto spirituale,
e sottrarvisi invano. Non c'è liberazione
in un pugnale o in una malattia,
e non può esservi opera maggiore
di quella che pulisce la sudicia lavagna
dell'uomo. Finché il suo corpo sta bene,
vino o amore lo drogano e addormentano;
svegliandosi, ringrazia il Signore
che ancora ha il corpo e la sua stupidità.
Ma, andato il corpo, egli non dorme più,
e finché il suo intelletto non diventa sicuro
che ogni cosa è disposta in un chiaro disegno,
persegue i pensieri che io perseguo,
quindi chiama in giudizio la sua anima
e, l'opera compiuta, congeda ogni cosa
dall'intelletto e dalla vista
e finalmente affonda nella notte.
ECO
Nella notte.
[Trad. A. Marianni]

La conoscenza è necessariamente limitata, e la realtà rimane avvolta nel mistero: l'autore è solo con sé stesso. Ciò è massimamente importante, visto che egli aveva costruito le sue principali poesie filosofiche, quelle che lo avevano fatto progredire e gli avevano donato nuova energia, coraggio ed equilibrio, sul confronto tra due persone, due istanze psichiche o un soggetto col suo *daimon*. Qui non c'è alcun *daimon* ad aiutare il poeta: neanche i misteriosi istruttori che visitavano Georgie circa vent'anni prima. "Man and the Echo" non può essere considerata un dialogo, poiché una delle due voci non è che una ripetizione, un automa senza vita.

Si muore sempre da soli, e, di fronte all'imminente dipartita, Yeats non è più il grande filosofo che era prima, ma un semplice, piccolo, essere umano, con tutte le sue insicurezze. Rivolto all'eco, egli prosegue con questi versi conclusivi:

But hush, for I have lost the theme,
Its joy or night seem but a dream;
Up there some hawk or owl has struck,
Dropping out of sky or rock,
A stricken rabbit is crying out,
And its cry distracts my thought.[586]

L'autore intima il silenzio alla sua eco, poiché ha perso il filo del discorso: il tema di cui ha parlato per una vita non sembra ormai che un sogno; la paura della morte distoglie dalla filosofia, da ciò che il pensiero elabora per anni.

Si ricordi che l'aquila, solare, rappresenta la strada diritta della ragione, mentre la civetta, notturna, corrisponde, come la farfalla in "Tom O'Roughley", all'esatto opposto: la via intuitiva della poesia. I versi appena citati potrebbero indicare che, sul

---

[585] "Man and the Echo".
O Voce di Pietra,
vi sarà gioia in quella grande notte?
Cosa sappiamo se non che staremo
l'uno di fronte all'altro in questo luogo?
[Trad. A. Marianni]

[586] *Ibid.*
Ma zitto, ho perso il tema, la sua gioia
o la notte sembrano solo un sogno.
Lassù un falco od un gufo s'è avventato
a precipizio dalla roccia o dal cielo,
un coniglio ferito sta gridando
e il suo grido distrae il mio pensiero.
[Trad. A. Marianni]

proprio letto di morte, Yeats si sente tradito da entrambe, rimaste incastrate lassù, da qualche parte. Di fronte alla paura naturale dell'uomo, nessuna sovrastruttura può rendere forti abbastanza: né la filosofia né l'arte, né ragione né intuito. Nella debolezza che esprime in "Man and the Echo", l'autore, che si era erto a moderno eroe sulle orme di Cuchulain, raggiunge, nell'imperfezione, il suo massimo, umano splendore.

Un coniglio ferito piange, d'un pianto che distrae il pensiero del poeta. Esso rappresenta forse la paura della morte, contro la quale sia aquila che civetta non reggono e non possono nulla, poiché, nonostante tutto, Yeats è un uomo, vittima del timore causato dall'appressarsi della grande notte: lo stato disincarnato tra le incarnazioni, il ritorno dell'universo allo stato del *non-essere* o semplicemente la morte? Il poeta, piccolo e agonizzante, chiede all'eco, suo *daimon* silenzioso, suo specchio, sua stessa anima, se in quella lunga notte ci sarà felicità, se loro due, finalmente ricongiunti, gioiranno. Non è convinto di questo: chiede conferma al suo 'interlocutore', ma la domanda è posta al vento. Che cosa si sa se non che in quel 'luogo' i due si incontreranno finalmente faccia a faccia? L'uomo sarà posto di fronte alla realtà del *post-mortem*: vi sarà la gioia della ricongiunzione col proprio doppio spirituale oppure la colpa? O, ancora, rimarrà soltanto il nulla di un uomo che parla con l'eco?

11.0 Yeats e Lucio Piccolo.

L'opera di Yeats venne recepita in Italia a fasi alterne e in modo mai evidente, tranne forse in tempi recenti. I lavori dello scrittore irlandese ebbero scarsa diffusione nella penisola fino almeno agli anni '50 del secolo scorso, epoca in cui, a partire da *Poesia inglese contemporanea da Thomas Hardy agli apocalittici* di Carlo Izzo,[587] vennero pubblicate le prime grandi antologie di poesia straniera destinate ai lettori italiani.[588]

Il poeta di Sligo è presente dunque in Italia in modo sotterraneo, e affiora solo a tratti in superficie, pur avendo affascinato, in modo molto profondo, alcuni grandi nomi della letteratura quali Eugenio Montale, Giuseppe Tomasi di Lampedusa e il barone Lucio Piccolo.[589]

Il nome di Yeats, soprattutto come poeta, cominciò a circolare con un certo ritardo in Italia rispetto ad altri Stati europei, e anche extraeuropei. La prima menzione al lavoro dell'autore risale al 1905,[590] e la prima versione italiana di alcune sue opere venne pubblicata solo nel 1914: si trattava di *Tragedie irlandesi di W. B. Yeats*,[591] a cura di Carlo Linati, che, come risulta evidente dal titolo, prendeva in considerazione esclusivamente scritti di genere drammatico. Linati si occuperà successivamente di altri lavori dell'autore, ma continerà sempre a concentrarsi solo sulle sue opere teatrali.[592]

Il premio Nobel vinto da Yeats nel 1923 passò quasi inosservato in Italia,[593] ove il primo commento degno di nota sullo scrittore irlandese visto nelle vesti di un poeta apparve nel 1925, firmato da Federico Olivero.[594]

La traduzione delle poesie di Yeats, inizialmente caratterizzate da una scarsa diffusione o pubblicate singolarmente su periodici rivolti a un pubblico non troppo vasto, comincerà a partire dal 1933: fino a quel momento, l'autore era stato considerato, in Italia, prevalentemente, se non esclusivamente, un drammaturgo,[595] anche se Mario Borsa, nel suo *Il teatro inglese contemporaneo*, aveva precocemente mostrato di

---

[587] C. Izzo, a cura di, *Poesia inglese contemporanea da Thomas Hardy agli apocalittici*. Parma: Guanda, 1950.
[588] F. Fantaccini, *W. B. Yeats e la cultura italiana*. Firenze: Firenze university press, 2009.
[589] *Ibid*.
[590] *Ibid.*
[591] W. B. Yeats, *Tragedie irlandesi*, trad. e a cura di C. Linati. Milano: Studio Editoriale Lombardo, 1914.
[592] F. Fantaccini, *Op. Cit.*, 2009.
[593] *Ibid.*
[594] F. Olivero, "La leggenda di Ulisse nel Tennyson e in alcuni poeti irlandesi". In *Studi su poeti e prosatori inglesi*. Torino: Bocca, 1925.
[595] F. Fantaccini, *Op. Cit.*, 2009.

apprezzare lo Yeats poeta, affermando che le idee alla base delle sue poesie sono presenti anche nei drammi.[596]

Fino al 1935, la presenza dell'autore sulla scena culturale italiana fu molto limitata, probabilmente perché, nel periodo tra le due guerre, la dittatura fascista bandì le letterature straniere. Tuttavia, negli anni '40, la popolarità di Yeats crebbe, anche a seguito di una disposizione del Ministero della Cultura Popolare che escludeva l'Irlanda dalla lista dei Paesi banditi, grazie al fatto che la libera repubblica non aveva aderito alle sanzioni economiche disposte dalla Società delle Nazioni nei confronti dell'Italia per l'invasione di quest'ultima ai danni dell'Etiopia.[597]

A dispetto della scarsa fama di cui l'autore godeva nella penisola, la scomparsa di Yeats ebbe una certa eco sul suolo italiano, e tributi in onore dello scrittore irlandese apparvero su varie riviste e quotidiani.[598] Nel '39, Leone Traverso pubblicò la prima antologia yeatsiana mai apparsa in Italia: un'edizione limitata di tredici opere in versi intitolata *Poesie*,[599] la quale venne ristampata più volte negli anni seguenti.

Con la fine della seconda guerra mondiale iniziò una nuova fase della fortuna di Yeats in Italia e i critici cominciarono a studiarne l'opera più a fondo. L'idea che lo scrittore di Sligo sia un classico della letteratura moderna è quella che d'ora in poi prevarrà nelle opere critiche pubblicate in Italia e, cosa ancora più importante, verrà finalmente scoperto lo Yeats poeta. A partire dalla fine degli anni '40, Yeats si era ormai fatto strada nei cuori degli intellettuali italiani: da quel momento in poi, le traduzioni delle sue opere e gli scritti su di lui aumenteranno in continuazione.[600]

Ma è al periodo compreso tra gli anni '20 e i '30 che sono ascrivibili i maggiori contatti documentati, diretti o indiretti che siano, tra Montale, Giuseppe Tomasi di Lampedusa e, soprattutto, Lucio Piccolo con Yeats e la sua opera.

Fu proprio Eugenio Montale a interessarsi per primo alla poesia del

> barone Lucio Piccolo di Calanovella, scrittore finora inedito, sì, ma anche musicista completo, studioso di filosofia che può leggere Husserl e Wittgenstein nei testi originali, grecista agguerrito, conoscitore di tutta la poesia europea vecchia e nuova, lettore, per esempio, di Gerard Manley Hopkins e di Yeats, di cui condivide le inclinazioni esoteriche […] un *clerc* così dotto e consapevole che […] ha letto *tous les livres* nella solitudine

[596] M. Borsa, *Il teatro inglese contemporaneo*. Milano: Treves, 1906.
[597] F. Fantaccini, *Op. Cit.*, 2009.
[598] *Ibid.*
[599] W. B. Yeats, *Poesie*, trad. L. Traverso. Milano: All'insegna del pesce d'oro, 1939.
[600] F. Fantaccini, *Op. Cit.*, 2009.

> delle sue terre di Capo d'Orlando […un] uomo sempre in fuga per certi versi affine a Carlo Emilio Gadda, un uomo che la crisi del nostro tempo ha buttato fuori dal tempo.[601]

Già da queste poche righe si evince che il nobile siciliano era legato al poeta di Sligo da un condiviso interesse per certa filosofia occulta, oltre che dalla comune inclinazione per una solitudine antitetica e una vita ancorata alla tradizione, che rendono entrambi gli scrittori una sorta di alieni per la propria epoca.

Il barone di Calanovella era, come Yeats, uomo coltissimo e incline a un sapere eclettico. La sua grande curiosità e i suoi poliedrici interessi sono ampiamente testimoniati da Silvia Chessa, la quale sostiene che Lucio Piccolo fosse

> dotto interprete dal greco, aramaico e arabo, eclettico lettore di testi classici e stranieri in lingua originale, musicista con la passione per Wagner e Malipiero, raffinato cultore di filosofia, teosofia, metapsichica, matematica, astronomia ed esoterismo, vivace corrispondente del poeta William Butler Yeats, il drammaturgo e mistico irlandese ch'è in relazione con Pound, Eliot, Wilde, la Woolf e sarà premio Nobel nel 1923.[602]

Natale Tedesco, a sua volta, afferma che

> la non facile catalogazione del poeta palermitano deriva dalla molteplicità dei suoi interessi culturali che spaziavano dalla musica all'architettura, dall'arte alla scienza, mostrando una curiosità onnivora per le letterature di tutti i tempi, [anche se] vi è […] la possibilità, a ben vedere, di attribuire da ultimo alla posizione intellettuale complessiva di Lucio Piccolo una radice precisa nella cultura filosofica del primo trentennio del [XX] secolo […] La formazione di Piccolo è ancora una volta, dunque, legata agli anni Venti.[603]

Pur essendo, come si è detto, lo 'scopritore' ufficiale di Lucio Piccolo, Montale si era accostato all'opera di Yeats dopo il poeta siciliano, che già in una missiva indirizzata al fratello il 21 marzo del 1919 commentava un simbolo rosacrociano riportato in testa alla lettera sostenendo che:

---

[601] E. Montale, prefazione a L. Piccolo, *Canti barocchi e altre liriche*. Milano: Mondadori, 1956.
[602] S. Chessa, "Dalla Torre di Lucio Piccolo". In *Studi di Filologia Italiana LXVI*, 2008.
[603] N. Tedesco, *La scala a chiocciola: scrittura novecentesca in Sicilia*. Palermo: Sellerio, 1991.

> rappresenta una croce circondata da una corona di rose, simbolizzante al solito l'Infinito. È l'antico emblema di Father Christian Rosencruz, o meglio, essendo egli stato tedesco, Rosenkreuz – capo della setta magica degli Alchimisti del Mistero universale. Una delle Marotte del vecchio Butler, al quale probabilmente scriverò questa sera.[604]

Lo stretto legame del poeta siciliano con Yeats, anch'egli rosacrociano per tramite della Golden Dawn, è dunque evidente sin da un tempo estremamente precoce, ed è anche chiaro che il primo intratteneva rapporti epistolari con il secondo già a partire, come minimo, dai primi mesi del 1919.

In un'altra lettera indirizzata al fratello, e risalente al 31 marzo dello stesso anno, Lucio si definisce addirittura "discepolo di W. B. Yeats",[605] e riporta un elenco di opere dello scrittore irlandese lette in lingua originale, dato che, come si è detto, a quel tempo la maggior parte di esse non era ancora stata tradotta in italiano. La lista include *Per Amica Silentia Lunae*, alcune raccolte poetiche giovanili e diversi drammi, oltre che il volume di racconti del folclore intitolato *The Secret Rose*.[606]

È dunque indubbio che Piccolo fosse molto legato al poeta di Sligo già a partire dagli anni '10 del 1900. Il primo contatto documentato tra Montale, noto amante, critico e traduttore della poesia scritta in inglese, e Yeats risale invece alla fine dei '30, quando i due si incontrarono di persona a Rapallo, in occasione di una visita dello scrittore italiano a Ezra Pound. Yeats e Montale non avevano potuto comunicare per motivi linguistici, e il secondo ricorda l'evento come segue:

> In quel tempo veniva spesso a Rapallo anche un altro grande poeta, l'irlandese W. B. Yeats, uno dei pochi moderni che Ezra ammirasse senza riserve. Yeats non spiccicava una parola d'italiano.[607]

Montale diventerà poi un grande traduttore di Yeats, che considerava probabilmente il più grande poeta di lingua inglese, anche se estremamente difficile da volgere in italiano. Si tratta dell'autore di versi che lo scrittore tradusse di più, per giunta in un arco di tempo molto ampio.[608] Eppure la prima versione di Yeats a opera di Montale risale solo agli anni '40.[609]

---

[604] N. Tedesco, a cura di, *Lucio Piccolo. La figura e l'opera*. Marina di Patti: Pungitopo, 1990.
[605] *Ibid.*
[606] *Ibid.*
[607] E. Montale, *Prose e racconti*. Milano: Mondadori, 1995.
[608] F. Fantaccini, *Op. Cit.*, 2009.
[609] E. Montale, *Quaderno di traduzioni*. Milano: Edizioni della Meridiana, 1948.

Lucio Piccolo, invece, in un'intervista con Vanni Ronsisvalle, si vanta personalmente di aver letto il poeta irlandese quando questi era ancora pressoché sconosciuto in Italia, affermando quanto segue circa il cugino Giuseppe Tomasi di Lampedusa:

> c'era fra noi una sorta di gara, a chi fosse piu abile scopritore di interessanti novità. Ricordo che fu cosi a proposito del grande poeta Yeats, il grande poeta d'Irlanda che fui io il primo a leggerlo prima ancora di Lampedusa... Parlo di cose di molti, molti decenni addietro, quando ancora Yeats non aveva avuto il premio Nobel […] Ricordo che ne parlai tanto con Lampedusa e Lampedusa lo lesse, accordo che era un grande poeta e scrisse subito un breve saggio.[610]

Il saggio menzionato risale al 1926, e in esso l'autore del *Gattopardo* conferma quanto enunciato nelle pagine precedenti sostenedo che, anche dopo il conferimento del Nobel, l'opera del poeta di Sligo continuava a essere ignota in Italia.

L'autore sottolinea, circa gli scritti di Yeats, che

> L'unità della sua opera è completa; in tutta vi è l'idea perpetua della lotta dell'ordine naturale con l'ordine spirituale, l'appassionata ricerca di questo ordine superiore attraverso la natura medesima e ogni sua più dimessa apparenza; la diffidenza verso la saggezza umana orgogliosa e vana, l'aspirazione verso il prodigioso mondo del passato nel quale forse meno spessa era la parete fra materia e spirito.[611]

Erano dunque evidenti anche al cugino di Lucio Piccolo la centralità, in Yeats, dei temi su cui è basato questo studio: la ricerca dell'unità come risoluzione delle antinomie e, in particolare, del conflitto tra universale e particolare, su cui si instaura il simbolo della torre come autoproclamazione eroica e, allo stesso tempo, destinata a un tragico fallimento.

Tali teorie vennero elaborate da Yeats nel suo *A Vision*, partendo però, come si è detto, dai concetti sviluppati nel corso della sua riflessione filosofico-spiritistica degli anni '10, ed enunciati in *Per Amica Silentia Lunae*.

La grande attenzione che Lucio Piccolo tributava, già in un periodo estremamente precoce, a tali concetti è dimostrata da alcune lettere che si pensa egli abbia inviato a

---

[610] V. Ronsisvalle, "Il favoloso quotidiano. Sceneggiatura e script del film tv su Lucio Piccolo". In *Galleria 3-4*, 1979.

[611] G. Tomasi di Palma, "W. B. Yeats e il Risorgimento irlandese". In *Le opere e i giorni 5-11*, 1 novembre 1926.

Yeats tra il 1919 e il 1920, periodo in cui lo scrittore di Sligo stava iniziando a elaborare il sistema di *A Vision*. Il poeta siciliano scrisse probabilmente diverse volte all'irlandese, ma non è attualmente pervenuta agli studiosi alcuna di queste sue lettere, anche se sono state rinvenute tre di quelle che gli scrisse Yeats in risposta, le quali dimostrano il contenuto a sfondo mistico del carteggio.[612]

La prima è datata 31 dicembre. L'anno non viene specificato, ma deve trattarsi del 1919, dato che l'autore parla di una serie di conferenze che avrebbe tenuto negli Stati Uniti e che l'avrebbe impegnato fino alla primavera successiva.[613] Tale *tour* si tenne effettivamente nel 1920, il che conferisce valore di certezza alla datazione suggerita.

Nella missiva, Yeats ringrazia il suo ammiratore per la lettera che questi gli aveva scritto già il 29 ottobre,[614] ma si è visto dal messaggio che Piccolo aveva scritto al fratello il 21 marzo che probabilmente il carteggio con il poeta irlandese era iniziato, come minimo, dalla primavera precedente.

Nella comunicazione del 31 dicembre, a ogni modo, Yeats prega il barone di Calanovella di riscrivergli dopo il *tour* americano. Questi dovette prenderlo in parola, visto che la conclusione del ciclo di conferenze era prevista, come si è detto, per la primavera del 1920 e la seconda risposta scritta che Yeats inviò al poeta siciliano risale al 14 settembre di quell'anno. In essa si parla esplicitamente del sistema di *Per Amica Silentia Lunae*, sul quale Piccolo, avido studioso di occultismo, doveva aver chiesto delle spiegazioni:

> Dear Sir,
> You ask me what I mean by the "condition of fire" in "Per Amica", / I have taken the term from the writings of the Platonist Henry More / and it refers to the putting on of the / Celestial or Fiery Body. The Soul after / Death, as he describes it, is for a long / time in an Airy Body; that is to say / in a condition resembling the Catholic / Purgatory. When it puts on the Fiery / body it enters upon a state of blessedness / or rest.
> yours faithfully
> WBYeats[615]

[612] F. Fantaccini, *Op. Cit.*, 2009.
[613] *Ibid.*
[614] *Ibid.*
[615] *Ibid.*
Caro Signore, lei mi chiede che cosa intendo con 'condizione del fuoco' in *Per Amica*: ho preso il termine dagli scritti del platonista Henry More e si riferisce all'assunzione del Corpo Celestiale o Fiammeggiante. Stando alla sua descrizione, dopo la morte l'anima risiede a lungo in un corpo aereo; cioè in una condizione che richiama il Purgatorio cattolico. Quando assume il corpo fiammeggiante entra in uno stato di beatitudine

Per Amica venne pubblicata nel 1918, ma, come si è visto, Piccolo lesse l'opera sicuramente prima del 31 marzo del 1919, data della seconda lettera indirizzata al fratello di cui si è scritto poco sopra. L'attenzione a questo scritto fu dunque particolarmente sollecita in uno studioso di certa filosofia mistica e di occultismo quale era il poeta siciliano. Ma ciò che interessa maggiormente in questa sede è che la lettera riportata sopra sia incentrata su temi riguardanti la teoria yeatsiana del *post-mortem* per come la si è analizzata nei capitoli precedenti. Del fuoco della semplificazione visto come purificazione purgatoriale in grado di garantire l'accesso alla beatitudine si è più volte parlato anche e soprattutto a proposito della poesia più tarda dell'autore: quella ispirata a *A Vision*.

Ed è proprio a una richiesta di informazioni circa la pubblicazione di quest'opera che Yeats risponde nella sua terza e ultima lettera tra quelle indirizzate a Lucio Piccolo che ci sono pervenute. La data della missiva è il 4 maggio 1924,[616] e ciò dimostra che il carteggio tra i due scrittori proseguì in modo più o meno continuativo per almeno cinque anni: quelli cruciali per la stesura della massima opera filosofica del poeta di Sligo.

Nella sua lettera Yeats afferma che *A Vision* sarebbe stato pubblicato l'anno successivo,[617] come poi in effetti avvenne, ed è rilevante il fatto che Piccolo fosse già a conoscenza del processo di elaborazione dell'opera prima della sua uscita, il che dimostra il suo estremo interesse per il sistema mistico yeatsiano e lascia pensare alla presenza di un carteggio tra lui e il poeta irlandese molto più fitto di quello che è attualmente noto agli studiosi.

Lucio Piccolo era dunque profondamente interessato alle teorie occulte e spiritualistiche di Yeats, ed è indubbio che alcuni temi basati su di esse appaiano non solo nella produzione del poeta irlandese, ma anche in quella del siciliano.[618]

Su quest'ultimo, Montale afferma: "Sarei tentato di attribuire a lui […] la contraddizione fra un universo mutevole ma concreto, reale, ed un io assoluto eppure irreale perché privo di concretezza".[619] È innegabile come questo motivo possa essere

---

o riposo. Sinceramente vostro W. B. Yeats. [Trad. N. Tedesco. In N. Tedesco, *La scala a chiocciola: scrittura novecentesca in Sicilia*. Palermo: Sellerio, 1991]

[616] F. Fantaccini, *Op. Cit.*, 2009.

[617] *Ibid*.

[618] *Ibid.*

[619] E. Montale, *Op. Cit.*, 1956.

ricondotto ai temi su cui si è incentrata l'analisi delle opere yeatsiane esposta nei capitoli precedenti.

A Vision venne tradotto in italiano solo nel 1973.[620] Tutto lascia quindi pensare che il poeta siciliano l'abbia letto, in un periodo sicuramente precoce, in lingua originale, come gli altri scritti yeatsiani con cui era entrato in contatto. Piccolo amava tanto Yeats da averne curato alcune traduzioni poetiche, che purtroppo sono ancora inedite, e la presenza dello scrittore irlandese nella pur ristretta opera originale del barone di Calanovella è dichiarata e certamente pervasiva.[621]

L'opera di Lucio Piccolo è però finora stata piuttosto trascurata dalla critica italiana, e ciò risulta singolare vista l'attenzione che tributarono al poeta siciliano, scrittore originalissimo che sapeva fondere identità isolana e un incredibile europeismo, autori del calibro di Eugenio Montale.

La passione per l'occulto, in particolare,

> è forse l'aspetto meno indagato della poesia di Piccolo: gli eterogenei riferimenti culturali, la passione per lo spiritismo, l'esoterismo e, al confine fra logica e scienza occulta, l'interesse astrologico, […] i *mezzi occulti* di un comporre che assimila poesia e magia.[622]

Eppure proprio l'occulto fu un aspetto centrale dell'opera letteraria del barone di Calanovella, come di quella di Yeats. Non resta dunque che approfondire i punti di contatto tra gli scritti poetici dello scrittore irlandese e di Lucio Piccolo, con particolare attenzione agli aspetti maggiormente legati all'area di interesse della presente trattazione.

---

[620] W. B. Yeats, *Una visione*, trad. A. Motti. Milano: Adelphi, 1973.
[621] F. Fantaccini, *Op. Cit.*, 2009.
[622] S. Chessa, *Op. Cit.*, 2008.

12.0 Eterni cicli di vita e morte.

Nelle prime poesie di Lucio Piccolo, contenute in *Canti barocchi e altre liriche*,[623] colpisce subito l'utilizzo, decisamente yeatsiano, del contrasto tra giorno e notte visti come metafore della vita e della morte. Il primo viene generalmente associato al vento, e al sole, mentre la seconda è collegata all'acqua.

La luna sembra essere un simbolo allusivo, come nelle opere dello scrittore di Sligo, alla mutevolezza della vita terrena, e la presenza di figure circolari ha una valenza analoga a quella della sfera di Yeats. Mulinelli e turbini sono invece riconducibili alla forma delle *gyre* e alludono ai ricorrenti cicli del tempo.

Canti barocchi è un gruppo di quattro poesie, che può ricordare in qualche modo le quattro fasi della vita terrena sinteticamente descritte da Yeats in "The Four Ages of Man". Il quartetto è composto dai seguenti titoli: "Oratorio di Valverde", che ha come immagine centrale l'aurora come simbolo di nascita, "La meridiana", incentrata su un meriggio dannunziano come emblema del sommo della vita, "Scirocco", che allude alla sera e alla vecchiaia, e "La notte", come chiara metafora di stanchezza e di morte.

In "Oratorio di Valverde", l'aurora è la vita che nasce a oriente, come il sole, e porta con sé le fertili immagini di una primavera che è giovinezza, dello stato incarnato dell'anima, oltre che l'inevitabile successione delle stagioni che rappresenta quest'ultimo:

Ferma il volo Aurora opulenta
di frutto, di fiore,
balzata da rive vicine
diffondi ancora tremore
di conchiglie, di luci marine,
e le valli dove passasti alla danza
pastorale fra le ginestre
t'empirono le canestre
di folta, di verde abbondanza
- a larghe onde di campane tessuta
venivi, dai fili di memorie, dai risvegli infantili –

Traevi con te ne l'incanto

[623] L. Piccolo, *Canti barocchi e altre liriche*. Milano: Mondadori, 1956.

le mirabonde stagioni,
ognuna ora dona il suo vanto
e sono albicocche in festoni,
pesche, ciliegie, vitigni attorti,
orgoglio fragrante degli orti.[624]

Immagini analoghe si trovavano in "Sailing to Byzantium":

That is no country for old men. The young
In one another's arms, birds in the trees
- Those dying generations - at their song,
The salmon-falls, the mackerel-crowded seas,
Fish, flesh, or fowl, commend all summer long
Whatever is begotten, born, and dies.
Caught in that sensual music all neglect
Monuments of unageing intellect.[625]

È impossibile non notare il ricorrere di immagini della fertilità legate al mondo vegetale e marino in entrambe le opere. In Yeats abbiamo uccelli appollaiati tra gli alberi, e in Piccolo c'è un tripudio di fiori, frutti, pesche, ciliege, vitigni, albicocche e orti. Se nel poeta di Sligo appaiono salmoni, sgombri e pesci in genere, nel barone di Calanovella si trovano conchiglie e luci marine.

In entrambe le opere a questo trionfo di vita seguono la vecchiaia e la morte, rappresentati in Piccolo dalle stagioni più rigide. Ma soprattutto, sia in "Oratorio di Valverde" che in "Sayling to Byzantium", l'estate è momento apoteotico di unità e rivelazione paragonabile al concetto di meriggio proposto da Gabriele D'Annunzio, la cui influenza sul barone di Calanovella può essere confermata dall'affermazione di

[624] "Oratorio di Valverde".
[625] "Sailing to Byzantium".
Quello non è un paese per i vecchi. I giovani
abbracciati, gli uccelli sugli alberi – quelle
generazioni morenti – intenti a cantare,
cascate di salmoni, mari affollati di sgombri,
pesce, carne, o volatile, per tutta l'estate
lodano ciò che è generato, e nasce, e muore.
Rapiti in quella musica sensuale, tutti trascurano
i monumenti dell'intelletto che non invecchia.
[Trad. A. Marianni]

Antonio Camerino che vede nelle prime opere del nobile siciliano "modi [...] a momenti memori di indimenticabili echi dannunziani".[626]

Si dice che la "Primavera […] non osa / turbare nel sonno la rosa",[627] la quale si ridesta e spande i suoi odori solo con l'avvento dell'estate. Fiorenzo Fantaccini sostiene che la rosa compaia, in "Oratorio di Valverde" con una valenza elusiva che spazia dalla concezione barocca di simbolo dell'amore e della rinascita a quella rosacrociana di simbolo d'unità nella sua complessa essenza.[628]

Dunque, questa immagine va qui intesa come semplice metafora della vita che si ridesta gradualmente nella transizione tra la primavera e l'estate o come allusione a qualcosa di più articolato? La rosa è probabilmente da intendersi in questo caso come fugace momento di estasi nella quale l'unità e il significato ultimo dell'universo vengono percepiti in chiave daimonica, grazie al momentaneo equilibrio degli opposti che si verifica al meriggio, per usare un concetto dannunziano, o nell'estate, se ci si vuole attenere all'opera di Piccolo.

L'inverno è dedicato al sacro, al mistero, alla morte, e crea "globi di gocciole gelate tra ginepri / che la luce fa turbinare",[629] in un movimento simile a quello delle *gyre* yeatsiane. Questa stagione è dominata dal suono tuonante di un organo, come in "Byzantium" la città dell'imperatore era squassata dal vibrare di un gong nel momento in cui giungeva la morte.

A tale suono si accompagnano varie immagini di volatili, che già in Yeats costituivano un simbolo di eternità e vita dopo la morte in varie opere poetiche e teatrali, inclusa la sopracitata "Sailing to Byzantium", che faceva di un aureo uccello il rappresentante dell'anima ormai purificata nel regno dell'aldilà.

Tra i volatili citati vi sono gli uccelli del paradiso, che in epoca barocca costituivano un simbolo di vicinanza a Dio e distacco dal mondo,[630] e i pavoni, i quali, avendo sulla coda i colori dello spettro solare, rappresentano, come si è accennato nel secondo capitolo di questo studio, la riconducibilità di tutto il molteplice a un principio unico e onnicomprensivo: la sfera, l'unione degli opposti nel *non-essere*.

Vengono nominati anche i fagiani, degli uccelli spesso sovrapponibili all'immagine della fenice, la quale allude a sua volta a una serie di significati legati all'immortalità e alla resurrezione. In particolar modo questo uccello rinasce da fiamme purificatrici, che

---

[626] A. Camerino, "Finale mosso a San Pellegrino". In *Il gazzettino*. Venezia: 22 luglio 1954.
[627] "Oratorio di Valverde".
[628] F. Fantaccini, *Op. Cit.*, 2009.
[629] "Oratorio di Valverde".
[630] H. Biedermann, *Enciclopedia dei simboli*. Milano: Garzanti, 1991.

ricordano tanto il fuoco purgatoriale che appare più volte anche nelle poesie di Yeats analizzate in questo studio. Dopo aver volato in terra straniera, come metafora dell'esperienza di vita nel mondo materiale, la fenice brucia sino a diventare cenere, per poi risorgere dopo tre giorni, come Gesù nel mito cristiano. Essa può inoltre essere associata al pavone per il suo piumaggio variopinto, e all'uccello del paradiso in virtù del fatto che in passato si diceva che entrambi questi volatili si nutrissero solo di rugiada del cielo, creando così una rete di somiglianze con gli altri animali citati in "Oratorio di Valverde".[631]

Le conche in cui bevono gli uccelli in questione sono "cilestri"[632], paradisiache, e una colomba, emblema di riconciliazione e pace nonché aralda della fine del viaggio per acqua di Noè, è posta tra melograni, un simbolo d'amore e abbondanza. Le rondini, uccello primaverile spesso associato all'idea di resurrezione,[633] appaiono in associazione a tramonti infuocati: chiare metafore della fine. Ciò collega invariabilmente la morte al'inizio di una nuova fase: l'*alpha* all'*omega*.

Nel medioevo, le favole di animali ritraevano le rondini nell'atto di curare gli occhi dei loro piccoli con il succo della celidonia, circostanza che è poi passata a simboleggiare i morti che aprono gli occhi nel giorno del Giudizio Universale. Con la Pasqua di resurrezione, infine, giungono le tortore: un animale assimilabile alla colomba, la quale rappresenta, nel simbolismo tombale, anche l''uccello dell'anima', che si libra verso il paradiso dove siede sull'albero della vita o beve l'acqua dell'eternità.[634]

La sequenza delle stagioni, divisa in quattro fasi, si alterna senza posa: "(Ai quattro punti del Mondo / muovono Arcangeli il vento e i colori)".[635] Alla morte corrisponde sempre una rinascita nel ciclo che Yeats simboleggia con l'oscillazione delle sue *gyre*, ma, se si raggiunge l'aureo stato dell'uccello di "Sailing to Byzantium", tutto si risolve, e la Grande Opera è ultimata in un statica e luminosa eternità:

Di là dalle Colonne
si stende la piana di spume di crespe abbaglianti,
s'erge nei fondali la mole di pomice mora,
s'alzano i re dai manti di piume

[631] H. Biedermann, *Op. Cit.*, 1991.
[632] "Oratorio di Valverde".
[633] H. Biedermann, *Op. Cit.*, 1991.
[634] *Ibid.*
[635] "Oratorio di Valverde".

nei vortici del sole.[636]

A occidente, luogo corrispondente al tramonto, l'oceano, da cui tutto proviene e cui tutto torna, nasconde oscuri fondali, ma è lì che s'ergono re vestiti da uccelli, come simbolo delle anime dei defunti, che si bagnano nella vorticosa luce solare.

L'altro aspetto della fine della vita è la morte del corpo, e volti di mummie giacciono nell'ombra "fra garze consunti profili di lune".[637] Se le anime che hanno perfezionato loro stesse vivono nell'unitario sole di Dio, i defunti esperiscono la morte, che è uno degli aspetti della mutevole luna.

Morte ed eternità sono dunque i due aspetti della fine:

Andavano già lontane
in grande lagrima d'aria
che luce segreta diffonde
e muovon da l'alto campane
in gloria, profonde.

Altre: nel pallore che langue e che sogna
segnati i destini sotto la dolorante
trama di vene e di sangue.
Ma chi sa i cammini
dell'anima solitaria?[638]

Dove finirà l'anima? Come si opporrà all'eterno oscillare tra estremi opposti del mondo manifesto? Come raggiungerà la sfera, la vera e agognata eternità primigenia al di fuori delle antinomie? Purtroppo è inevitabile sottostare, almeno temporaneamente, ai cicli dell'universo, "a la corrente / d'onde volubili",[639] "al denso fogliame [dell'albero della vita] ove il serpente"[640] può essere visto come un uroboro del perenne ritorno.

Vivere ripetutamente questo ciclo, l'alternarsi di vita e morte, è la condizione degli esseri viventi dal tempo di Adamo, dall'inizio del mondo manifesto. E l'opera si chiude

[636] "Oratorio di Valverde".
[637] *Ibid.*
[638] *Ibid.*
[639] *Ibid.*
[640] *Ibid.*

con l'invocazione che auspica il ritorno dell'unità, di quello stato latente, dormiente, delle origini: il "sopore di primi giorni".[641]

In "La meridiana", il *non-essere* pone fine a ogni forma di individualità, a ogni edificio inclusa la torre, simbolo che Piccolo riprende da Yeats per rappresentare non solo la soggettività dell'artista, ma anche una certa idea elitaria dell'arte e lo spirito del poeta contrapposto al caos del mondo.[642] L'acqua distrugge ogni cosa, compreso l'albero della vita al cui apice canta l'uccello di "Sailing to Byzantium", che mantiene la propria identità anche al di fuori del mondo dei vivi. L'universo stesso implode e si annulla sotto la spinta dei flutti, e l'acqua è la fine dell'essere, ma anche l'*Anima Mundi*: "la senti che scorre leggera e profonda / e canta dietro ai tuoi sogni".[643]

I versi successivi fanno riferimento al meriggio: all'"ora colma".[644] In questo momento, l'essere riesce ad affermare vigorosamente se stesso per opposizione, sebbene ov'è ombra la brezza marina scuota l'erba preannunciando la fine. La notte ha lasciato i segni del proprio passaggio, e ciò ricorda che, nell'eterno ripetersi dei cicli, essa tornerà, ma di giorno il sole dissipa tali indizi:

> […] (lasciò la notte ai muri
> umidi incrostazioni di sali, costellazioni
> che il raggio disperde),[645]

Nel regno manifesto, basato sul conflitto degli opposti, il buio è presente anche quando trionfa la vita, ma la vera notte giungerà solo con la risoluzione finale delle antinomie.

Il meriggio è apoteotico, come in D'Annunzio, perché 'luogo' di quella che Yeats chiama *Unity of Being*, della momentanea coincidenza degli opposti che garantisce la fugace percezione della realtà ultima dell'universo. Tale realtà corrisponde all'unione "fra il canto e il sopore",[646] tra la vita e la morte, e nell'ora meridiana "L'ombra del cavalcavia / batte al selciato che brucia".[647]

Fantaccini sostiene che:

---

[641] "Oratorio di Valverde".
[642] F. Fantaccini, *Op. Cit.*, 2009.
[643] "La meridiana".
[644] *Ibid.*
[645] *Ibid.*
[646] *Ibid.*
[647] *Ibid.*

> Quella di Piccolo è poesia che privilegia l'oscurità e l'ombra. Come Yeats, […] anche Piccolo privilegia il momento dagli indistinti confini tra luce e oscurità, tra la veglia e il sonno […], che diviene situazione temporale favorita, in cui il poeta si abbandona al mistero della soglia, del limite tra luce lunare e solare, appropriandosi delle visioni, dei simboli e dell'impulso creativo che quell'abbandono, quell'istante di contatto con uno stato più profondo della coscienza suscitano, e che vengono recuperati attraverso la memoria.[648]

Yeats aveva descritto questo "momento dagli indistinti confini tra luce e oscurità"[649] come

> the moment when we are both asleep and awake, which is the one moment of creation […] that state of perhaps real trance, in which the mind liberated from the pressure of the will is unfolded in symbols.[650]

"La meridiana" descrive uno di questi momenti. In essa il sole inonda persino la cupola, edificio che, come si è visto riguardo a "Byzantium", rappresenta la sfera e può essere contrapposto all'immagine della torre, e la scala che conduce a Dio, altro simbolo mutuato da Yeats che ne fece il titolo per una delle sue raccolte. Ciò rappresenta la momentanea affermazione dell'essere, e la temporanea indifferenza del mondo manifesto ai temi della morte. Le cavalcature, che già per il poeta di Sligo erano simbolo dei defunti, riposano, ma, "dietro il cancello […] / l'acqua nascosta ha note d'uccello",[651] e l'uccello è, di nuovo, un'immagine allusiva al regno dei morti: l'annullamento finale è sempre in agguato.

Eppure il sole colpisce anche quest'acqua del *non-essere*, financo le montagne, luoghi di sepoltura e di spiritualità, almeno per Yeats. Allo scendere del sole corrisponde il salire dei flutti, in un rapporto inversamente proporzionale come quello che lega le *gyre* di *A Vision*. "[L]a Bilancia appena oscilla / quasi uguale":[652] per un istante regna l'equilibrio, la *Unity of Being* che consente di percepire la realtà ultima dell'universo.

---

[648] F. Fantaccini, *Op. Cit.*, 2009.
[649] *Ibid.*
[650] W. B. Yeats, *Essays and Introductions*. New York: Macmillan, 1961.
[651] "La meridiana".
[652] *Ibid.*

Sotto la cupola, di nuovo emblema della sfera, i vecchi sono in attesa della morte: essi osservano il "segno rotondo"[653] tracciato dal sole sull'acqua: il cerchio si chiude ricongiungendo *alpha* e *omega*, facendo sì che l'astro e i flutti si incontrino e si bacino. Il simbolo dei gemelli è analogo a quello della bilancia in equilibrio: due estremi opposti che si incontrano momentaneamente. Questo in *Per Amica Silentia Lunae* era il momento della rivelazione daimonica, quello che si ottiene tramite l'edificazione della torre, la quale ambisce a riconciliare gli opposti senza passare per l'annullamento delle antinomie. Ma in ciò è implicita la distruzione, che corrisponde all'illuminazione stessa secondo la via del fulmine di cui si è discusso nel terzo capitolo di questo studio.

Ai confini del mondo si sente il brivido della folgore che sta per abbattersi al suolo. Essa distruggerà definitivamente la torre, già menzionata nel primo verso di "La meridiana", e con lei porterà via la vita e ogni forma di identità per opposizione.

Nell'esistenza terrena, anche quando questa è al suo colmo, è implicita la futura decadenza e la morte, e in "Scirocco", se il vento simboleggia l'essere, la notte rappresenta il *non-essere*, come in Yeats. Inizialmente il primo è impetuoso, ma con la vecchiaia esso si fa "più mite",[654] e infine "chiude l'ale"[655] e muore: si spegne il sole e giungono le tenebre. La poesia successiva si intitola "La notte", e anch'essa è, secondo Fantaccini, riconducibile al sistema yeatsiano di *A Vision*.[656]

Come si è visto, la vecchiaia era un tema portante per il poeta di Sligo, e, anche in questo componimento di Lucio Piccolo, la morte si fa più desiderabile quando non ci sono più giovinezza ed energia, quando si è stanchi e anziani, quando solo un lieve alito di vento ormai muove sulle onde che lambiscono la pietra. Se quest'ultima rappresenta, un po' come in "La meridiana", l'identità e i flutti rappresentano la morte e il *non-essere*, il vento è, come in "Scirocco", simbolo di vita, ma di esso rimane ormai soltanto una misera traccia, destinata ad affievolirsi sempre più, fino a che nulla ne rimarrà.

Tutto è ormai sbiadito, s'avvicina il regno dei sogni, che è anche quello dei morti: l'*Anima Mundi*. Una "girandola d'ombre" rappresenta l'incombenza della *gyre* primaria. Alla fine della vita, come in "The Tower" o in "The Man and the Echo", giungono i rimorsi, i ricordi. La clessidra è simbolo del tempo che passa, ma anche dell'inevitabile alternanza delle *gyre*, delle quali condivide la forma, e giunge anche l'immagine delle scale, a rappresentare l'imminente ascesa dell'anima verso Dio.

---

[653] "La meridiana".
[654] "Scirocco".
[655] *Ibid.*
[656] F. Fantaccini, *Op. Cit.*, 2009.

Le immagini che seguono sono quelle di un regno sterile in quanto privo di vita: la porta dell'aldilà "si fende per secchezza",[657] e non v'è altra luce che un lumino quieto, perché non scosso dal vento della vita. Come in Yeats, la morte, essendo nemica dell'esistenza incarnata, lo è anche dell'arte: nella sua sterilità si spengono anche i versi, la capacità di poetare. Giunge il buio, che non è però requie, ma ardore: ciò che sembrava morte in realtà è finalmente eternità, e il cuore non si ferma, ma ricomincia a battere diversamente. L'ombra si trasforma in fuoco: il fuoco della semplificazione, della beatitudine, quello di cui Yeats parlava nella sua lettera a Piccolo citata nel capitolo precedente, quello di "Sailing to Byzantium".

Eppure l'oscillazione tra essere e *non-essere* sembra eterna anche per il barone di Calanovella, come si evince da "Lunghi tralci…". In quest'opera è evidente la continua alternanza tra annullamento e identità, morte e vita. Se tutto inizia, come in Yeats da un primario *non-essere* che è "torpore primevo"[658] ed è dominato da simboli collegati all'acqua, alla notte e alle tenebre, la vita poi si risveglia, e il quadro cambia, abbracciando la luce e il mondo.

Si passa per il mattino, i meriggi e i vesperi, ma incombe la promessa di un eterno ritorno, di una nuova immersione nelle tenebre, che poi darà luogo a nuova vita in un eterno ciclo di alternanze:

Lunghi tralci, lunghi tralci mi strinsero,
mi chiusero braccia
ed era ritorno, promessa;
ma nella luce, nel giorno
ove inclino l'ore al canto
e va l'acqua fievole nella creta che brucia
serbo l'ombra serbo la malia:
mai tace il colloquio nascosto,
mai posa la voce segreta.[659]

Come si è visto nei capitoli precedenti, il tema dell'oscillazione, del dialogo tra voci opposte e irreconciliabili, ossessionava Yeats ed è alla base della sua teoria estetica, di *Per Amica Silentia Lunae*, *A Vision*, e di molte delle sue poesie, specialmente all'interno di *The Winding Stair and Other Poems*, raccolta che doveva essere cara a Piccolo se tra

[657] "La notte".
[658] "Lunghi tralci…"
[659] *Ibid.*

i simboli che questi riprende maggiormente dallo scrittore di Sligo c'è proprio quello della scala a chiocciola.

Appare dunque innegabile la pervasiva presenza di simboli e tematiche yeatsiani all'interno dei versi del barone di Calanovella, in particolar modo se si fa riferimento ai temi trattati in questo studio. Identità, annullamento e oscillazione tra questi due opposti irreconciliabili sono concetti centrali nell'opera poetica di Lucio Piccolo, come sarà evidente dall'analisi delle sue raccolte poetiche successive.

13.0 Vita, morte e unità nel nulla.

"Gioco a nascondere" è un opera incentrata sull'opposizione tra le *gyre* del sistema yeatsiano di *A Vision*, e si apre con l'inconfondibile rappresentazione dei ricorrenti cicli del tempo:

> Il movimento ascensionale-elicoidale è preponderante […] in "Gioco a nascondere"; […la quale] inizia con un'immagine che rimanda alla concezione ciclica yeatsiana del moto della storia.[660]

È impossibile dire quando abbia avuto inizio l'universo, ovvero quando l'*essere* si sia manifestato emanando per contrasto da ciò che è altro: il *non-essere* primigenio. Si tratta della nascita delle opposizioni dall'iniziale unità, dell'inizio del binario sistema spiralideo di Yeats dalla condizione della sfera, della manifestazione dell'antitesi dalla buia primarietà che era in origine:

> Quando comincia, quando finisce
> il gioco non sappiamo, forse
> era giorno…[661]

Dunque probabilmente l'inizio di tutto corrisponde al giorno che nasce dalla notte increata, all'apparizione della luce nella genesi biblica, ma non è ignoto solo il momento in cui tutto comininciò, bensì anche quello in cui l'opposizione delle *gyre* avrà fine: la fase in cui le antinomie saranno risolte e si tornerà all'unitaria condizione della sfera che corrisponde al *non-essere*.

Eppure, per certo, "dentro / o fuori è poco diverso":[662] la sostanza dell'universo è una, anche nella condizione manifesta, e tintura primaria e antitetica sono riconducibili allo stesso unico principio, della stessa sostanza della loro comune potenza. Ciò che è altro in fondo non differisce davvero da ciò che era, pur contrapponendoglisi.

F. Fantaccini sostiene che Yeats e Piccolo condividano, come si è già detto, "anche l'immagine delle scale come metafora per l'ascesa spirituale",[663] e, in "Gioco a nascondere", ciò che era in principio è dominato proprio dall'immagine yeatsiana della

---

[660] F. Fantaccini, *Op. Cit.*, 2009.
[661] "Gioco a nascondere".
[662] *Ibid.*
[663] F. Fantaccini, *Op. Cit.*, 2009.

scala a chiocciola, e contrapposto, come in *A Vision*, all'antitesi che è vita. Quest'ultima corrisponde al giorno, e alla mutevolezza del divenire che è implicita nel mondo manifesto, e che, nell'opera di Piccolo come in quella di Yeats, è rappresentata dall'immagine della luna, simbolo centrale del sistema filosofico dello scrittore irlandese per quanto riguarda lo stato dell'*essere*, del conflitto delle *gyre*:

dentro su trame di passaggi,
di corridoi, di scale, fuori
tra i vapori del giorno
sommerso e cascame di luna;[664]

Se dentro vi è il *non-essere*, spirituale, con le sue "rampe di scaloni",[665] fuori vi è la fertilità di

[…] i covoni, il pagliaio
il fieno che respira denso,
l'aria immota che tenta
dalle aiuole verbena o datura…[666]

Non bisogna dimenticare che la verbena è simbolo di vita e conflitto degli opposti intesi nell'accezione di *eros* e generazione in quanto pianta tradizionalmente considerata afrodisiaca. I latini la chiamavano infatti *herba veneris*, e, mentre Ippocrate la consigliava in decotto per curare la sterilità femminile, Galeno ne suggerisce l'uso per analoghi problemi maschili.[667]

Anche la datura, detta anche stramonio, potrebbe essere un simbolo usato consapevolmente da Piccolo in questo contesto: essa è infatti considerata 'la pianta dell'inganno' a causa delle sue proprietà allucinogene,[668] e, in chiave Platonica, il mondo manifesto non è che illusorio di fronte al Vero che è sua potenza.

Le spirali "girano […] tra sogno e memoria",[669] espressione di quel 'progetto' che, per Yeats, è l'*Anima Mundi*: quel 'luogo', corrispondente all'inconscio collettivo junghiano, che è serbatoio di ricordi, e regno, allo stesso tempo, dei sogni e dei morti.

---

[664] "Gioco a nascondere".
[665] *Ibid.*
[666] *Ibid.*
[667] H. Biedermann, *Op. Cit.*, 1991.
[668] *Ibid.*
[669] "Gioco a nascondere".

I piatti della bilancia rappresentano le *gyre* di Yeats, e oscillano costantemente, alternando buio e luce, *non-essere* e *essere*. Uno dei due si muove gradualmente verso l'estrema primarietà che è la radice di tutto, la misteriosa e nera potenza primigenia, l'altro si sposta sempre più verso la vita, la quale è fatta di vivace natura e, non a caso, di edifici umani, che già nella poesia yeatsiana intitolata "Meru" costituivano una metafora dal valore antitetico. Tra tali costruzioni vi è anche una rocca, che riporta al simbolo della torre, già visto, oltre che in Yeats, anche in "La meridiana" di Piccolo, sempre con valore soggettivo.

Eppure, in fondo, tutto l'universo viene paragonato a un palazzo in questi primi versi di "Gioco a nascondere", i quali si dividono continuamente in estremi opposti: orizzontalmente, dentro alla costruzione vi sono scale di eternità, e fuori vita e antitesi, mentre, verticalmente, si procede dalla cantina, che è l'origine primaria di tutto, fino alle finestre aperte sul mondo manifesto. L'immagine, sostituta dell'albero della vita, il quale procede dalle radici del divino ai rami del terreno, in questa analisi crea idealmente il simbolo di una croce, che è unione dei piani, di immanente e trascendente. "La scala, cardine dell'annullamento fra dentro e fuori, congiunge terra e cielo".[670]

Ciò che è sotto non è che specchio di ciò che è sopra, in senso ermetico, ed è platonicamente ingannevole, mutevole, molteplice, ma fatto a immagine e somiglianza dell'unità che è sua potenza:

Se noi siamo figure
di specchio che un soffio conduce
senza spessore né suono
pure il mondo dintorno
non è fermo ma scorrente parete
dipinta, ingannevole gioco,
equivoco d'ombre e barbagli,
di forme che chiamano e
negano un senso – simile all'interno
schermo, al turbinio che ci prende
se gli occhi chiudiamo, perenne
vorticare in frantumi
veloci, riflessi, barlumi

[670] S. Chessa, *Op. Cit.*, 2008.

di vita o di sogno[671]

L'immagine, in cui si confondono atto e potenza, vita e sogno, è squisitamente modernista, e suggerisce il disagio dell'uomo del XX secolo di fronte ai frammenti del reale, a ciò che sembra effimero, al nonsenso: essa riprende il mito platonico attualizzandolo nel dubbio novecentesco,

- e noi trascorriamo inerti spoglie
d'attimo in attimo, di flutto in flutto
senza che ci fermi il giorno
che sale o la luce che squadra le cose.[672]

La complessa idea del sogno, dell'inconscio collettivo come regno dei morti e, al tempo stesso, serbatoio della memoria e potenza del mondo manifesto è, come si è visto, riconducibile a Yeats, ma anche a Jung.

Il noto psicoanalista scrive:

> the soul, the anima, establishes the relationship to the unconscious. In a certain sense this is also a relationship to the collectivity of the dead; for the unconscious corresponds to the mythic land of the dead, the land of the ancestors.[673]

Jung aveva, come Yeats, una torre personale, che aveva voluto per soddisfare le voci ancestrali dell'inconscio, il quale corrisponde alla comunità dei defunti. L'edificio era sito a Bollingen, e la sua mole storica

> had to be there in order to give the ancestral souls an abode pleasing to them. I can tell you that the doyen of that corps chuckled when he found himself again in the accustomed frugal rooms, smelling of smoke and grits, and occasionally of wine and smoked bacon. As you know, in olden times the ancestral souls lived in pots in the kitchen. *Lares* and *penates* are important psychological personages who should not be frightened away by too much modernity.[674]

---

[671] "Gioco a nascondere".
[672] *Ibid*.
[673] C. G. Jung, *Memories, Dreams, Reflections*. New York: Pantheon, 1963.
[674] C. G. Jung, *Letters*, a cura di G. Adler e A. Jaffé, trad. R. F. C. Hull. Princeton: Princeton University Press, 1973.

In “Gioco a nascondere”, riguardo all’interno dell’edificio che è descritto nell’opera, si legge:

pertugi, sgabuzzini, ambienti
nascosti tra le quinte
dove monomania
di specchi in ombra accolse i sedimenti
d’epoche smorte, di fasi sbiadite,
che il riflusso dei giorni in un torpore
lasciò fuori del sole[675]

Se il significato stesso di *esoterico* è legato a ciò o chi è ‘dentro’, in Jung e in “Gioco a nascondere” di Piccolo “le stanze della casa avita”[676] hanno un valore occulto, di certo associato a quel complesso insieme di fattori che, comune anche al sistema yeatsiano, include e incorpora dimensione onirica, morte, spirito e un mitico passato visto come radice di ciò che è.

Ma nell’opera del barone di Calanovella, come in quella di Yeats, l’anima è sempre alla ricerca di identità, di esistere, di distinguersi per opposizione da quel divino e totalizzante universo che è *non-essere* e indefinitezza, dal quale tutto viene e che tutto torna inevitabilmente a inglobare:

ed ora alla ricerca
d’un punto ove lo spazio s’aggomitoli
che sia soltanto noi, ma un grido
spezza il cerchio, precipita lo spazio
di nuovo invade…[677]

Se l’edificio simbolico descritto da Piccolo in “Gioco a nascondere” cela, in quanto rappresentante dell’*Anima Mundi*, l’ombra sbiadita delle passate ‘fasi’ (termine senz’altro ispirato al sistema di *A Vision*) del mondo manifesto, il cerchio costituito dal ciclico ripetersi delle medesime nell’alternante oscillazione delle *gyre* yeatsiane è pur sempre destinato a sciogliersi, segnando la fine dell’*essere*, a dispetto della lotta disperata dell’anima per appartenersi:

[675] “Gioco a nascondere”.
[676] F. Fantaccini, *Op. Cit.*, 2009.
[677] “Gioco a nascondere”.

si leverà quando vorrà la Notte
assunta su le volte
e le vegliarde e i fusi
daranno il segno
sui pendoli, ai quadranti acherontei.[678]

Il ciclo, tuttavia, non ha mai una conclusione duratura e

[…] si prolunga
e il gioco non ha fine,
al nascondiglio segue
subito scoprimento,[679]

ovvero a una fase latente, relativa al *non-essere*, ne segue sempre una manifesta, che è espressione di vita. L'alternanza tra ciò che è dentro e fuori l'edificio piccoliano è infinita, anche se, in *Gioco a nascondere* come in *Canti barocchi*, come si è visto, la notte è sempre in agguato: "nulla è perduto ancora; ma qualcuno ha detto una volta che un giorno tutto sarà perduto".[680] E il dilemma delle antinomie non è risolvibile, né può esserlo, per la limitata comprensione dell'uomo.

In "Ombre", come per Yeats, la notte è assieme gioiosa e dolente, e al contempo inevitabile poiché dettata dal destino. Su tutto aleggia sempre la speranza di quell'eterno ritorno nel quale il poeta di Sligo aveva sempre tanto sperato, per poter vivere nuovamente il mondo manifesto, che amava con tutto se stesso in quanto necessario alla creazione artistica, che è eroica, antitetica e incentrata sulla vita.

Nell'incombere del buio vi è sempre

[…] un'impronta
di lume: la promessa d'un ritorno;
mani che schiusero i riposi,
occhi che riflettevano i meriggi
sotto i rami, le foglie di vite
che il raggio fa vivaci, oh le stormenti

[678] "Gioco a nascondere".
[679] *Ibid.*
[680] "Candele".

stagioni attorno ai volti, l'ore
che scendevano a noi come in dolcezza
umana fatte miti da uno sguardo:
viva siepe, riparo che fa
sicure in cerchio notte, albe, tramonti,
e come pianamente
rispondevano ad ogni sole
che mai le avrebbe, mai sfiorate il rombo
del mistero; ma in fondo ad ogni svolta
è il dolore,[681]

Dunque, alla speranza che la fertilità della vita non appassisca mai definitivamente in quello che Piccolo chiama "mistero"[682] corrisponde l'incombere perenne del dolore, della notte, che è presente in ogni momento.

E sul quadrante gira un segno:
indietro lascia la vacua spirale
dove l'anima è presa, e fuori attorno
ferma è la notte come una memoria
di sempre;[683]

Se l'anima è imprigionata nel ciclo delle incarnazioni rappresentato dalle fasi che scandiscono l'alternante oscillazione delle *gyre* yeatsiane, è pur vero che la potenza e l'origine di tutto è il *non-essere*, il 'nulla', che è il solo a poter trascendere, nella sua condizione non manifesta, il sistema delle opposizioni. 'Al di fuori' del contrasto tra le due spirali conoidee di *A Vision* sono sempre presenti, come monito, il perenne ricordo della notte e il suo incombere eterno, ma il mistero che Piccolo tenta di esprimere nelle opere analizzate in questo capitolo non potrà mai essere risolto da mente umana, e risiede nell'intuitiva percezione di quel concetto che Yeats descrive con l'immagine della sfera.

[681] "Ombre".
[682] *Ibid.*
[683] *Ibid.*

14.0 La condizione del fuoco.

Secondo F. Fantaccini non è un caso che i componimenti in versi contenuti nella raccolta piccoliana intitolata *Plumelia* siano in numero di nove. Le poesie in questione sono infatti dense di riferimenti a un sistema simbolico-cabalistico alla luce dei quali non può essere trascurato il loro "numero perfettissimo, la cui essenza 'circolare' (fine ed inizio di un ciclo) rimanda senz'altro alla simbologia della spirale e dei cicli del tempo di cui si è detto".[684]

I temi centrali della raccolta sono dunque nuovamente associabili ai princìpi fondamentali del pensiero yeatsiano che sono stati analizzati nel corso di questo studio, ma ciò che spicca maggiormente in *Plumelia* è senz'altro l'onnipresenza dell'elemento fuoco. Carissimo anche a Yeats, esso è esplicitamente centrale, in una forma o nell'altra, in sei dei nove componimenti che formano il volume di Piccolo, il cui "motivo ispiratore […] è",[685] come ricorda S. Chessa, "la meditazione sui misteri dell'aldilà, sul peccato e il castigo spirituale".[686]

Nella prima delle poesie in questione, intitolata "Guida per salire al monte", è evidente già dal titolo la presenza di una forte tensione ascensionale, intrisa di un profondo spiritualismo:[687] viene infatti descritto un cammino iniziatico, di ricerca, attraverso la metafora della scalata di una montagna, sulla quale vi è anche il rifugio di un'eremita. Il fuoco, in questo componimento, appare proprio in forma della lanterna di tale enigmatico personaggio.

Il protagonista dell'opera ricorda l'arcano 0 del mazzo dei tarocchi, quello del matto, dell'uomo ignaro, che si spoglia di tutto e si mette in cammino, partendo dal nulla in cerca della conoscenza, come il Parsifal delle leggende del Graal. La carta in questione raffigura generalmente un viandante, con un bastone, un fagotto e un cane per compagno. In "Guida per salire al monte" si legge:

e allato ti sarà e ti farà leggero
compagno che non vedi, presente
per una foglia che rotola o un ramo che oscilla,
e sono i sandali il curvarsi dell'erbe innanzi… canna

[684] F. Fantaccini, *Op. Cit.*, 2009.
[685] S. Chessa, *Op. Cit.*, 2008.
[686] C. Stajano, "Piccolo fra i Vicerè. Esce la nuova raccolta di liriche: 'Plumelia'". In *Corriere della Sera*, 12 novembre 1967.
[687] F. Fantaccini, *Op. Cit.*, 2009.

non avrai né fiasca di zucca per la sete come
al tempo delle figure, dal vento nascono i sogni.[688]

Anche l'eremita ricorda una carta dei tarocchi: il nono arcano maggiore. Quest'ultimo ritrae un altro tipo di uomo in cerca: colui che, più avanti nel suo vagabondaggio esperienziale, cerca il sapere esoterico. Nella maggior parte dei mazzi, suoi tratti distintivi sono una lanterna, una barba bianca e un abito da monaco col cappuccio tirato sul capo. In Piccolo, riguardo all'eremita con "saio barba cappuccio",[689] leggiamo:

Forse erano suoi enigmi di schioppo e lanterna,
forse era lui a cercare nella forra angusta
il bulbo che alimenta la notte?[690]

La ricerca di questo personaggio è la radice dell'universo: l'origine stessa di quella notte che è il *non-essere* e l'origine primaria di tutto.

Nella parte conclusiva dell'opera torna il simbolismo igneo in tutta la sua importanza: nel rifugio dell'eremita, una certa notte, divampò un fuoco, che tutto consumò e del quale possono ancora essere scorti i segni.

E le notti, le notti hanno un tarlo rovente
né giova scongiuro, le pietre della capanna
serbano ancora le losanghe scure che lascia
fuggendo il rosso devastatore dal manto… e questo
avvenne una volta: nell'ora
che sulla città è una coltre in caligini,
e scende, né la ferma spranga o chiavistello,
e posa a ognuno la sabbia del sonno su le palpebre,
da un'intacca della rupe sprizzò la scintilla:
saio barba cappuccio, il fagotto d'orbace e stoppa
fu tutto ruote di fuoco sbocchi di fumo… l'ombre
dell'energumeno su le pareti di roccia
come di notturni avvoltoi in turbinio d'ali![691]

[688] "Guida per salire al monte".
[689] *Ibid.*
[690] *Ibid.*
[691] *Ibid.*

Il fagotto dell'eremita crea un collegamento simbolico tra quest'ultimo e il protagonista dell'opera, a sua volta riconducibile, come si è visto, alla carta del matto del mazzo dei tarocchi. La cerca spirituale descritta in "Guida per salire al monte" sfocia inevitabilmente nella figura dell'eremita, in quanto il cammino esperienziale in essa implicito, pur partendo da un piano concreto, deve necessariamente divenire sempre più spirituale pian piano che si sale. La meta ultima di questa peregrinazione è la morte, simboleggiata chiaramente dagli avvoltoi dei versi appena citati. Essa proietta l'uomo direttamente nella dimensione mistica del cielo. Si tratta della via della freccia descritta all'inizio di questo studio: quella percorribile solo dal santo, attraverso il martirio, l'abnegazione e l'annullamento.

In questo modo si raggiunge la condizione del fuoco, già espressa chiaramente da Yeats in "Sailing to Byzantium". Come si è visto, per il poeta di Sligo, quello della montagna era un simbolo fondamentale, che allude all'ascesa verso la perfezione e lo spirito attraverso un processo di morte e rinascita.

> […] e dalla pianura
> di giù se alcuno vide il bagliore
> pensò forse: accende il capraio a conforto
> la fiammata, ora che autunno avanza…[692]

Si è tentati di collegare questo capraio a quello della yeatsiana "Shepherd and Goatherd", che si trovava più vicino al cielo rispetto al pastore di pecore che gli faceva da controparte. La fine di "Guida per salire al monte" è dunque tutta impregnata di spirito, e il fuoco, che rappresenta la trasmutazione finale dell'individuo in oro, è l'unica risposta possibile all'autunno che avanza.

Anche in "L'andito", la poesia che segue "Guida per salire al monte" in *Plumelia*, l'impulso alla preghiera, a dedicarsi all'anima, è legato all'autunno e alla vecchiaia. Questi ultimi cancellano ogni ricordo della frizzante vita terrena, "memorie e sogni",[693] ma riportano luce in quell'angolo buio e profondo che è il subconscio, la dimora dello spirito spesso dimenticata a causa della superficialità che è implicita nella 'primavera'.

> Scarsa luce ha di solito

[692] "Guida per salire al monte".
[693] "L'andito".

l'andito umido: quella
d'uno sportello, pure viene
un giorno e lo raggiunge il sole, e
questo è nell'ore tarde
al tempo dell'anno che i velieri
delle piogge precoci
virano scuri all'orizzonte, brucia
il raggio l'onde e le pianure
e voci di marina e di monte
s'estinguono disperse nel fulgore…[694]

Come è possibile notare, l'insistenza è tutta sull'appressarsi della fine: l'ora e la stagione sono tarde, i velieri scuri e ormai prossimi alla conclusione del loro viaggio, e l'orizzonte simboleggia ovviamente il declinare del sole, il cui percorso è metafora del ciclo della vita.

Il pavimento del cantuccio descritto nella poesia "sente gli inverni",[695] e al calare della notte, come sempre foriero di morte, la vita è ormai dimenticata e l'attenzione è tutta volta al mistero del divino. Quell'andito che è l'anima si riempie di preghiera, e le fiamme simboleggiano di nuovo la trasformazione dell'individuo da impura materia a oro alchemico:

E i giorni vanno,
ma se la vita
dimentica e trasvola
ogni anno in questo tempo
espiatorio il sole
reclino chiama la preghiera,
dell'andito ignorato
fa l'oratorio in fiamme.[696]

In "Notturno", la conoscenza del divino che può essere raggiunta nel momento dell'illuminazione o attraverso lo studio della scienza occulta è pur sempre limitata finché gravata dal peso del corpo, e la lanterna, che in "Guida per salire al monte" aveva, come si è visto, caratterizzato l'eremita giunto al sommo della propria cerca, si

[694] "L'andito".
[695] *Ibid.*
[696] *Ibid.*

spegne al momento di varcare l'estremo confine imposto a ogni essere umano, poiché l'unità mistica può essere raggiunta solo a seguito della consunzione nel fuoco:

Hai visto come al varcare la soglia
il lume ch'era nella mano manca
mentre l'altra fa schermo, ha dato uno svampo
leggero dal vetro s'è spento.[697]

La mano che stringe la lanterna è la sinistra, simbolo del sapere intuitivo, occulto: anche quello risulta impotente di fronte al mistero di Dio, che è stanza sigillata, isolata, impermeabile,

E ancora due volte hai riacceso
il lume e due volte s'è spento
all'entrare […]
Ma non c'è nessuno
e sai che non bisogna tentare
il buio […]
[…] meglio pregare
a quest'ora,[698]

Il buio, l'occulto, il divino è anche in questo caso junghianamente associato all'inconscio, alla memoria collettiva e al regno dei morti: ha luogo "di notte, la notte che sogna",[699] "rimemora, ha nostalgie",[700] reca "significazioni di sogni, eventi".[701] I morti

singulti hanno in noi,
veglie
di fiamme basse, aneliti
d'angoscia verso un nodo di vita
incompreso […]
ma è vero che per tre volte

[697] "Notturno".
[698] *Ibid.*
[699] *Ibid.*
[700] *Ibid.*
[701] *Ibid.*

t'hanno soffiato sul lume al passare.[702]

Il sapere che essi recano resta precluso all'uomo finché questi non appartenga anch'egli a quel mondo indistinto dopo il decesso della carne e dell'identità razionale.

Lo stesso tema torna in "Il messaggio perduto", ove, come in "Guida per salire al monte", il momento dell'interesse per l'occulto e il divino è di nuovo l'autunno, l'appassire della vita.

Pur nella limitatezza della carne, l'uomo può, sia per Piccolo che per Yeats, vivere dei brevi istanti di illuminazione, che Yeats definiva *daimonici*, e che consistono nella momentanea soluzione delle antinomie che ricostituisce una temporanea unità sulla terra. In "Il messaggio perduto" tale momento ha luogo tra la veglia e il sonno, e fonde fugacemente intuito e ragione: una suggestione avuta in sogno e l'interpretazione del suo tenue ricordo che l'uomo può dare appena sveglio, avvincinandosi per un momento alla risoluzione dell'enigma, alla comprensione dell'insondabile e divino mistero custodito dal regno dei morti e della memoria.

[…] tra veglia
e sonno qualcosa è sorta
che sapevamo forse dormendo[703]

Ciò che l'intuito capisce, la ragione non riesce ad afferrare e quest'ultima non percepisce ciò che è in grado di sfiorare il primo. Gli animali avvertono istintivamente questo messaggio, pur essendo privi della capacità di analisi necessaria per elaborarlo: "il bestiame ha sentito / un poco s'agita".[704]

Torna brevemente ad accendersi una lanterna: di nuovo il fuoco dell'illuminazione. Il suo proprietario, ulteriore rappresentante dell'archetipo dell'eremita dei tarocchi, osa anch'egli, come il protagonista di "Notturno", varcare "la soglia"[705] per tentare di carpire quel segreto, quell'intuizione ricevuta nel sonno, quel mistero celato dalla notte che corrisponde al regno occulto descritto finora:

dalla finestra s'è sporto
un volto tutto solchi d'ulivo

[702] "Notturno".
[703] "Il messaggio perduto".
[704] *Ibid.*
[705] *Ibid.*

tarlato, piega
la lampada, indaga,
poi scende e su la soglia
riappare il lume […][706]

Eppure, in men che non si dica, "cade / di nuovo il silenzio":[707] il fugace momento di intuizione che aveva acceso un lume nella consapevolezza umana sfugge alla ragione che non può carpire l'inafferrabile mistero del divino, e il buio si chiude nuovamente su se stesso.

Nel regno della vita incarnata nessun segno resterà di ciò che cela la notte:

[…] nel giorno
verdura non manca nell'orto
non s'è vista impronta
fuggiasca di piede. Nessuno
dirà chi nel tempo del sonno
passò, che messaggio
trascorse ignorato e si sperse.[708]

In "La strada fuori porta", l'estate è nuovamente simbolo di vita terrena, fertilità e giovinezza, mentre l'autunno corrisponde alla vecchiaia e alla ricerca del divino in previsione del ricongiungimento col medesimo dopo la morte. Agosto è il picco massimo della vita, e

alza fanali d'afa, e accende
la festa sui portali della chiesa
in archi, in pali, le luminarie gialle,
verdi, blu, agita nacchere, trombette
di cartone, dondola barconi
di rosse frutta ferite… […][709]

Eppure, essendo allo *zenith* della vita, è inevitabile che agosto sia anche il sommo punto a partire dal quale la parabola ricomincia a discendere:

[706] "Il messaggio perduto".
[707] *Ibid.*
[708] *Ibid.*
[709] "La strada fuori porta".

[…] l'ultimo
palco rimbomba al martello
che lo disfà e a tratti,
già sono le foglie inquiete;[710]

È l'autunno che avanza. A questa stagione, come si è detto, corrispondono i primi contatti con l'illuminazione divina, e a essa è associato, come già nelle poesie precedenti, il simbolo del fuoco. I versi che seguono ricordano in modo evidente i "sages standing in God's holy fire"[711] della yeatsiana "Sailing to Byzantium", che si è visto essere anch'essa associata al tema della vecchiaia e della morte.

Alla fine dell'estate, i primi contatti con lo spirito inducono la voce lirica dell'opera a recarsi in chiesa, ove si scorgono anime in fiamme, tra tombe avvolte nell'oscurità che simboleggiano la morte:

Ma nella chiesa, se scendo
tre gradini, sopra lastre di tombe
dove non giunge l'esitare dei ceri
ognuna ne l'informe
papavero confitta,
vedo l'anime in fuoco:
distorti volti, braccia
levate verso nuvole e colombe…[712]

I papaveri che avvolgono le lapidi descritte in questi versi sono indubbiamente simbolo dell'oblio insito nella morte, di uno stato onirico e ovattato, e possono essere posti in relazione con il loto dei templi egizi. L'aggettivo "informi",[713] a essi associato, ricorda la descrizione che Yeats dava degli spiriti della fase 1 nel suo "The Phases of the Moon". Essi, paragonabili alle anime dei defunti, corrispondono all'estrema condizione primaria, e quindi alla dissoluzione delle forme che l'autore tanto temeva. I volti delle

[710] "La strada fuori porta".
[711] "Sailing to Byzantium".
saggi, che sta[nno] nel fuoco sacro di Dio
[Trad. A. Marianni]
[712] "La strada fuori porta".
[713] *Ibid.*

anime della poesia di Piccolo in effetti sono "distorti",[714] probabilmente proprio in ossequio a questo principio yeatsiano.

Eppure l'interpretazione del valore del fuoco in questa poesia presenta qualche ambiguità. Come per lo scrittore di Sligo, tale simbolo può assumere in Piccolo due valenze principali: quella dell'anima ormai perfetta e giunta all'illuminazione dell'oro alchemico e quella delle fiamme purificatrici del Purgatorio.

In "La strada fuori porta" queste due possibili interpretazioni, probabilmente, si sovrappongono. A sostegno della seconda potrebbero essere citati i versi finali dell'opera, in cui le anime di cui sopra vengono definite "vespertine / figure di brace e d'angoscia".[715] In quest'ottica i loro volti potrebbero essere distorti anche dalla sofferenza, e le loro braccia levate al cielo per implorare pietà.

Ma nulla esclude che in tali fiamme, attraverso il dolore, la dissoluzione delle forme, la purgazione e l'abbandono della vita terrena, si giunga all'illuminazione e al ricongiungimento col divino, verso il quale le anime dei defunti tenderebbero le loro mani a significare il loro imminente arrivo. Dopotutto, la colomba è simbolo di pace: è probabilmente attraverso la morte e il dolore che si giunge a questo traguardo finale e all'unità.

In questa poesia Piccolo realizza, riprendendo forse "Sailing to Byzantium", la sua più accurata analisi poetica del simbolo del fuoco, riuscendo a includere in essa tutti gli aspetti di questo complesso simbolo.

Esso è manifestazione divina, inadatto ai mortali come i segnali ricevuti da Mosè nella Bibbia. Le fiamme colpiscono così tanto lo sguardo del vivo spettatore che lo guarda in autunno, al calare della propria esistenza terrena, da lasciarne impressionata la vista:

nel profondo
del tempo e dei tramonti
lo sguardo si fermò sul fuoco
estremo, poi altrove si volse;
ma dove andava, brune
macchie, seguivano le vespertine
figure di brace e d'angoscia…[716]

[714] "La strada fuori porta".
[715] *Ibid.*
[716] *Ibid.*

Il ricordo di tale esperienza non lascerà più il protagonista dell'opera.

"Le tre figure" è una delle tre poesie di *Plumelia* che non fa eplicito riferimento al fuoco o ad altri simboli a esso correlati, ma in essa è evidente la presenza di vari riferimenti alla fine del giorno come metafora della morte, che è tema centrale del componimento nella sua accezione di ritorno al divino e allo spirito:

Se l'aria scende ora più fresca
e più s'accende a ponente
è segno che fra breve tre figure
dietro le grate saliranno
la scaletta che porta alle campane,[717]

Tali campane sono evidentemente un corrispettivo occidentale del gong che, a mezzanotte, risuona per le strade in "Byzantium". Le due immagini sono entrambe un emblema di Dio e segnano il momento della morte.

Quest'ultimo preludeva, nell'opera yeatsiana appena citata, al fuoco purgatoriale della purificazione e al raggiungimento della beatitudine nel regno a venire. In "I sobborghi", che in *Plumelia* segue "Le tre figure", viene descritto appunto il cammino verso questo stato.

Tornano le immagini del tramonto, del giorno che muore: la strada scende verso ponente, "il cielo sopra / digrada in tenue giallo, verde".[718] Nella dimora descritta torna il simbolo del fuoco. Non sono ancora stati accesi i lumi, poiché la notte incombe, ma attende a scendere del tutto. Eppure, il passo di chi abita la casa è ormai pesante e il camino brucia. Ancora una volta le fiamme sono associate alla morte e al ritorno al divino, allo spirito, a quella ricongiunzione che sola può ricreare l'unità.

Al termine dell'inverno, e dopo che si è spenta la chiassosa allegria della vita, si fa largo un simbolo controverso: quello dell'"Oca bianca".[719] Esso può probabilmente essere interpretato facendo riferimento all'induismo, religione dalla quale, come si è visto, Yeats, di cui Piccolo era "discepolo",[720] fu profondamente influenzato. L'animale di cui sopra viene chiamato *hamsa* dagli induisti, ed è connesso a Brahma come simbolo dell'assoluto. In questi versi è descritto il ritorno del *non-essere* primigenio, che pone

[717] "Le tre figure".
[718] "I sobborghi".
[719] *Ibid.*
[720] N. Tedesco, *Op. Cit.*, 1990.

fine all'identità individuale affermata per contrasto da ciò che è altro, la quale è alla base del mondo manifesto e della vita incarnata:

> Passò carnevale, nel grezzo telone del cielo
> si profilò l'Oca bianca, il lenzuolo
> che flette la pertica, immagine
> della paura d'un tempo. […][721]

Ma, quando ormai la notte è scesa e l'oscurità è completa, nella morte vi è nuova luce d'eternità: "ora nel buio / altro colore accende".[722]

La poesia successiva, opportunamente intitolata "I morti", non presenta, come "Le tre figure", riferimenti espliciti al simbolo del fuoco. L'opera lascia intendere che non vi sia reale annullamento nella morte ("l'occhio che ancora luce / quando tutto è spento"[723]), e ribadisce l'associazione junghiana tra la memoria collettiva, il regno dei sogni e quello dei morti: i defunti vengono infatti definiti come "un flusso di memoria / senza muscoli o sangue":[724] una formula che probabilmente non sarebbe dispiaciuta neanche a Yeats.

La raccolta viene chiusa dal componimento che dà il titolo all'intero volume: "Plumelia". Inaspettatamente, questo gruppo di poesie incentrate sul tema dell'annichilimento fisico e dell'eternità dell'anima termina con un'opera che allude alla ciclicità e a un eterno processo di morte e rinascita nella carne, concetto anch'esso estremamente caro a Yeats, il quale non smise mai di amare profondamente la vita terrena.

Le tinte di questo scritto in versi sono totalmente differenti da quelle degli altri otto componimenti della raccolta. In "Plumelia", come in "Le tre figure" e in "I morti" non appare il simbolo del fuoco, ma ciò che risulta maggiormente interessante è che in essa l'inverno sembra trascorso, e si ha l'impressione che la vita e la fertilità trionfino sempre.

Immagine centrale dell'opera è ovviamente la pianta della plumelia, o plumeria, detta anche frangipane nella Sicilia di Piccolo. Il suo valore simbolico risiede soprattutto in una caratteristica particolare che la contraddistingue: un suo ramo spezzato, anche se rimasto fuori dalla terra per diversi mesi, una volta piantato, può radicare e dar vita a

---

[721] "I sobborghi".
[722] *Ibid.*
[723] "I morti".
[724] *Ibid.*

una nuova pianta. Questa capacità di rinascere ne fa ovviamente un simbolo affine a quello della fenice, ma la plumeria ha anche altre particolarità.

Essa ha una forma e un profumo estremamente delicati, ed è considerata proprio per questo un potente afrodisiaco. Non teme le basse temperature e la siccità. Dunque, la sua capacità di resistere e rinascere ne fa, con le sue caratterische voluttuose e propiziatorie dell'amore sensuale, il simbolo perfetto per l'eterno ritorno della fertilità della vita terrena.

Non a caso la plumeria viene definita anche col nome di fiore di maggio: si tratta di una pianta primaverile collegata col rinascere della vitalità estiva. Come Yeats, anche le riflessioni di Piccolo sulla morte, l'annullamento e il ritorno a quell'oscura unità che è Dio si concludono sempre con una inguaribile speranza di rinascita alla vita dei sensi, che è dimora del bello e dell'arte.

15.0 Torre, scala, fuoco: i simboli di Piccolo e di Yeats.

Alla fine degli anni ’60, dopo la pubblicazione di *Plumelia*, Lucio Piccolo affrontò un periodo di crisi che lo accompagnò fino alla morte, e che non può non far pensare alla somiglianza tra la sua indole e quella di Yeats. Vecchiaia, crisi creativa e appropinquarsi della morte, temi che ossessionavano il poeta di Sligo, si affacciano in modo evidente in una lettera del barone di Calanovella indirizzata ad Antonio Pizzuto e datata al primo novembre del 1968. L’autore giunge persino a minacciare il suicidio, come il suo collega irlandese aveva fatto cinquantanove anni prima, sempre in autunno e prediligendo lo stesso metodo per porre fine alla propria vita:

> Io sto non troppo bene con disturbi di circolazione che fanno un tantino di male al cuore. Ma questo sarebbe nulla se non soffrissi di una quasi completa aridità poetica. Non scriverò più nulla ahimè! Per la quale ragione ben tosto mi getterò da questa storica torre - di cui ti mando la foto. Così potrai vedere il luogo nel quale chiuse tragicamente i suoi giorni il tuo sventuratissimo amico.[725]

In questa lettera è evidente anche la presenza di un simbolo yeatsiano fondamentale, che il barone di Calanovella fece suo assieme agli altri analizzati nei capitoli precedenti: quello della torre, che ispirò il tributo a Yeats più evidente che il poeta siciliano abbia mai scritto, un’opera che già nel titolo traduce la nota raccolta dello scrittore di Sligo intitolata *The Tower*: “La torre”, appunto.

Lucio Piccolo morì nel 1969 nella villa di famiglia, a Capo d’Orlando, e nel 1984 uscì una raccolta di sue opere in versi inedite, intitolata *La seta e altre poesie sparse,*[726] che conteneva anche il componimento di cui sopra.

In “La torre”, l’edificio descritto dal barone di Calanovella, alla cui “robustezza e […] regolarità geometrica […] non è estranea la scelta delle quartine per il metro del componimento”,[727] è, come per lo scrittore irlandese, “simbolo pervasivo dell’individualità dell’artista, di un’idea elitaria della poesia, di una mente solitaria che medita sul caos di cui il mondo è preda”,[728] contrapponendovisi eroicamente. Questo

[725] A. Pizzuto, L. Piccolo, *L’oboe e il clarino: carteggio 1965-1969*, a cura di A. Fo e A. Pane. Milano: Sheiwiller, 2002.
[726] L. Piccolo, *La seta e altre poesie sparse*, a cura di G. Musolino, G. Gaglio. Milano: Scheiwiller, 1984.
[727] S. Chessa, *Op. Cit.*, 2008.
[728] F. Fantaccini, *Op. Cit.*, 2009.

sentiva di fare Lucio Piccolo, che, come si è visto, Montale definì "un uomo che la crisi del nostro tempo ha buttato fuori del tempo".[729]

Le somiglianze tra "La torre" e alcuni versi yeatsiani che hanno concorso alla definizione del simbolo della torre nell'opera dello scrittore di Sligo sono evidenti. Si prenda come esempio la seguente descrizione tratta da "My House", seconda sezione di "Meditations in Time of Civil War":

An ancient bridge, and a more ancient tower,
A farmhouse that is sheltered by its wall,
An acre of stony ground,
Where the symbolic rose can break in flower,
Old ragged elms, old thorns innumerable,
The sound of the rain or sound
Of every wind that blows;
[…]

A winding stair, a chamber arched with stone,
A grey stone fireplace with an open hearth,
A candle and written page.[730]

N. Tedesco sostiene che "le tematiche simboliche e alchemiche presenti nella poesia "La torre" di Piccolo richiamano quelle di "My House" della raccolta *The Tower* dello stesso Yeats".[731]

In "La torre" di Piccolo, oltre all'edificio in sé, ricorrono una serie di immagini molto simili a quelle contenute nei versi appena citati: "l'aria",[732] gli "spazi prativi",[733]

---

[729] E. Montale, *Op. Cit.*, 1956.
[730] "Meditations in Time of Civil War".
Un ponte antico e una torre più antica,
un casolare al riparo del suo muro,
un acro di terra sassosa
dove la rosa simbolica può realmente sbocciare,
antichi olmi slabbrati, innumerevoli pruni,
rumore della pioggia o rumore
d'ogni vento che soffia;
[…]
una scala a chiocciola, una stanza con archi di pietra,
un camino di pietra grigia con focolare aperto,
una candela e una pagina scritta.
[Trad. A. Marianni]
[731] N. Tedesco, *Op. Cit.*, 1991.
[732] "La torre".
[733] *Ibid.*

la vegetazione, la "scala",[734] "la stanza con la cappa per le fughe / in vortici di faville",[735] "la rosa / bianca che poggia su la ringhiera",[736] il "libro"[737] e il "lumino".[738]

I collegamenti di "La torre" con la filosofia di *A Vision* e con il sistema simbolico yeatsiano in genere, secondo F. Fantaccini, sono, sostanziali. Innanzitutto, la scala si ripropone come simbolo comune a Piccolo e al poeta di Sligo nella veste di metafora per l'ascesa spirituale:[739]

torre la chiamava, e la scala
e l'ombra che si piega sul gradino
innanzi a chi sale, e salire
si può senza soste fin alle

nuvole, al cielo cristallino,[740]

Ma la torre era per Yeats simbolo non di un'ascesa purificatrice, bensì del tentativo del *magus* di salire fino a raggiungere il mistero del divino, che è unità, senza rinunciare alla propria soggettività, e lo stesso sembra valere per Piccolo. Si tratta, come si è visto nei capitoli di questo studio dedicati a Yeats, della torre di Babele, dell'edificio raffigurato nel sedicesimo arcano del mazzo dei tarocchi sul quale si abbatte la folgore della punizione divina, distruggendolo.

Sui gradini della scala incombe l'ombra dell'occulto, ma attraverso essi l'uomo che abbia dedicato la propria vita alla conoscenza e che sappia rischiare può tentare di ascendere in vita fino al cielo.

Nella poesia di Piccolo questo grande operatore è rappresentato da un bambino. In un messaggio scritto il 28 gennaio 1968 a Enzo Siciliano, segretario di redazione e in seguito codirettore della rivista *Nuovi argomenti* che in quello stesso anno avrebbe pubblicato "La torre" sul nono numero del periodico, il barone di Calanovella afferma di essere particolarmente legato all'opera in questione in quanto essa rappresenta il mondo della sua infanzia.[741] Eppure è probabile che il protagonista di questa poesia sottolinei simbolicamente anche la piccolezza dell'uomo nei confronti dell'immensità

[734] "La torre".
[735] *Ibid.*
[736] *Ibid.*
[737] *Ibid.*
[738] *Ibid.*
[739] F. Fantaccini, *Op. Cit.*, 2009.
[740] "La torre".
[741] S. Chessa, *Op. Cit.*, 2008.

del divino e dell'universo, nonché l'impossibilità intrinseca della riuscita del compito magico menzionato sopra:

> […] credeva nella mano
> il bambino tenere il meridiano
> che giunge i poli del vago universo
>
> e pensava fermare Aprile nel suo volo
> e addormentarlo coi timi, coi fieni
> fino al richiamo di Marzo[742]

I cicli sono inarrestabili, il mistero di Dio inafferrabile, la torre è destinata a cadere quando si raggiunga la sua sommità. Attorno a questo edificio, infatti, regna sempre "La notte, controllo siderale" che tutto avvolge e che incombe perennemente sul mondo manifesto. A essa la parola non è riuscita a strappare l'indefinitezza: il *logos*, che è identità per opposizione, antitesi, è pur sempre un parto secondario di quel *non-essere* in cui esso stesso sarà riassorbito.

Ma del bambino-mago, in "La torre", si dice:

> La stanza appesa all'arbitrio
> dei colori, […]
> non gli pareva telaio di parvenze
> ma il centro del dominio circolare[743]

Per il protagonista dell'opera il mondo manifesto, la vita, non è opposizione secondaria e illusione platonica, ma centro stesso dell'universo: la sua ricerca è solidamente ancorata alla molteplicità dei colori cui non vuole rinunciare per l'oscura unità cui i medesimi sono riconducibili, ed è su questo che egli basa la sua opera fino a giungere al sommo della torre:

> per l'estrema domanda il bambino
> salì segreta nella stanza[744]

---

[742] "La torre".
[743] *Ibid.*
[744] *Ibid.*

Come si è detto, anche la yeatsiana Thoor Ballylee avevano una stanza segreta: quella posta alla sommità dell'edificio, che era stata scaramanticamente lasciata vuota dal poeta, probabilmente per non incorrere nel fato di chi tenta l'ascesa a Dio tramite la costruzione di un edificio terreno: l'abbattimento del fulmine.

La costellazione di Orione ha la sua massima visibilità in pieno inverno, ed è foriera di pioggia e di sventura. In "La torre", essa si staglia a lanciare una sfida a Dio:

> è una forza che porta […] distruzione, rovina, sovvertimento dell'ordine, paura e insieme speranza di rinascita, e dà l'avvio, secondo la tradizione ebraica, alla costruzione della torre di Babel.[745]

Ma il compito magico in questione, la dichiarazione della propria identità antitetica di uomo di contro a ciò che è altro, rimase pur sempre il più sincero dei sentimenti di Yeats. L'eroismo di tale soggettività è tuttavia secondo le idee di *A Vision* sempre collegato non solo a una perfetta definizione estetica, ma anche a una schiacciante solitudine: primaria è la collettività, mentre nell'antitesi, come anche Piccolo sottolinea nell'ultimo verso di "La torre", vi è "la solitudine più sola".[746] Non è un caso che il barone di Calanovella sia vissuto fino alla morte in un esilio volontario ed elitario sulla collina di Capo d'Orlando:[747] come sostiene N. Tedesco, egli fu un uomo "che certo visse appartato, chiuso nella sua *privacy*".[748] "La Torre è asse del mondo e luogo di vedetta (vv. 11-13), percorso di ascesi e di aristocratico isolamento in cui si osserva in solitudine il cosmo".[749]

"My House" di Yeats si conclude in modo molto simile all'opera piccoliana in questione, con dei versi che mettono indubbiamente in relazione l'atteggiamento antitetico con un'anima necessariamente solitaria:

> My bodily heirs may find,
> To exalt a lonely mind,
> Befitting emblems of adversity.[750]

---

[745] S. Chessa, *Op. Cit.*, 2008.
[746] "La torre".
[747] S. Chessa, *Op. Cit.*, 2008.
[748] N. Tedesco, *Op. Cit.*, 1991.
[749] S. Chessa, *Op. Cit.*, 2008.
[750] "Meditations in Time of Civil War".
gli eredi del mio sangue vi possano trovare,
per esaltare uno spirito solitario,
validi emblemi dell'avversità.

Se la poesia di Yeats è incentrata sulla lotta tra vita e morte, identità e annullamento, anche Piccolo torna spesso su questo tema. “Vie del silenzio” riprende tinte già incontrate in *Plumelia*. In quest’opera, lo scorrere del giorno è di nuovo metafora dell’avanzare del ciclo della vita, nel corso del quale, sotto al calore del sole, l’uomo fugge, sperando di non essere colto da “volo di campana”.[751]

Come si è visto, questo suono, come quello del gong di “Byzantium” è araldo di morte, e corrisponde al ritorno al divino e allo spirito tramite la morte, ma gradualmente tutto scorre verso quella meta inevitabile, tra una malinconica nostalgia di vita e la tendenza a un ricongiungimento finale con l’essenza dell’universo. Al giungere della notte, regno junghiano dei sogni e dei morti, è associato nuovamente lo spaventevole simbolo del fuoco, in un’immagine che ricorda ancora una volta l’archetipo dell’eremita:

> Va nella notte con i passi cauti
> all’accesa lanterna e sulla brace
> soffia dei sogni che riluce e trema.[752]

Il fuoco è presente in accezioni simili anche in “Psyche”, in “Vigilia” e in “Hai acceso, inverno…”, a riconferma della centralità di questo simbolo nell’opera poetica piccoliana. Tale elemento ha, come si è visto, una duplice valenza per il barone di Calanovella: è al contempo desiderata illuminazione e temuta consunzione.

Come Yeats, anche Piccolo sembra dibattersi con angoscia tra impulso alla vita, all’identità, e tendenza alla finale ripristinazione dell’unità. Il poeta di Sligo, che, come si è visto, aveva basato molte delle sue opere in versi sul dialogo tra voci opposte che incarnavano questi due sentimenti contrapposti, scriveva nel suo testamento poetico:

> Many times man lives and dies
> Between his two eternities
> That of race and that of soul[753]

[Trad. A. Marianni]
[751] “Vie del silenzio”.
[752] *Ibid.*
[753] “Under Ben Bulben”.

Sembra evidente il collegamento con i versi conclusivi di "T'ho visto da queste ringhiere" di Piccolo:

Vapore dal suolo, dagli anni,
alla mia ansia protesa
fra il volto del mondo e il sogno
la nuvola sale la chiama l'abbraccio dei monti.[754]

Le yeatsiane "race"[755] e "soul"[756] diventano per Piccolo "mondo"[757] e "sogno".[758] Per entrambi gli autori questi archetipi rappresentano le due *gyre* contrapposte, ma per il poeta siciliano la seconda, quella primaria, si tinge di un tono junghiano: il regno dei morti è di nuovo anche quello dei sogni, la grande memoria dell'inconscio collettivo.

L'autore si dibatte in questa opposizione irreconciliabile e, abbandonata l'utopia di "La torre", trema all'idea della fine, del ritorno allo spirito,della nube che sale ai monti, i quali erano, proprio in "Under Ben Bulben", simbolo yeatsiano dell'aldilà.

L'opposizione delle *gyre* si legge tra le righe in "L'orologio" e in "Alla luna", probabilmente ispirata a "The Phases of the Moon" e a *A Vision*, e in ossequio alle idee del sistema yeatsiano Piccolo sembra alludere spesso alla fiducia in un'eterno ritorno: se anche, a differenza di Yeats, non si riferisce esplicitamente alla dottrina della reincarnazione, tranne forse in "Resurrescit", il barone di Calanovella, infatti, lascia pur sempre trapelare una certa sicurezza nella perpetuazione della vita attraverso i cicli, come è possibile notare in "Scendevano un tempo".

"Fra polo e polo" ricorda già dal titolo l'opposizione delle *gyre* yeatsiane. Nell'opposizione di queste ultime risiede la fertile vita terrena, anche se il buio incombe sempre. Si tratta del simbolo della sfera: potenza delle *gyre* sempre presente alle spalle di queste ultime. È il non-essere primigenio di cui si è parlato più volte in questo studio, ma per Piccolo, ancora una volta, tale misterioso 'regno' corrisponde a quello onirico e infernale dell'inconscio collettivo junghiano:

ma quando il sonno ti prende
non credere che dall'alto coli…

[754] "T'ho visto da queste ringhiere".
[755] "Under Ben Bulben".
[756] *Ibid.*
[757] "T'ho visto da queste ringhiere".
[758] *Ibid.*

tentacoli salgono infiniti
dalle mie profondità senza soli
e l'anima scende, scafo
immemore, a lungo erra
a lungo, ascolta parole
senza suono, splendori
senza luce, e quando emerge
come stilla, come ricrea
i diaspri invisibili la mano.[759]

La compresenza e l'alternanza di *essere* e *non-essere*, di *gyre* e sfera, veglia e sonno è dunque perenne e irrisolvibile, come in Yeats, ma cosa può il temuto e desiderato potere del fuoco al riguardo? È anch'esso temporaneo e ciclico come spesso Piccolo sembra suggerire o può garantire una definitiva liberazione dal meccanismo di eterno ritorno su cui si basa l'universo? Questo è anche il grande enigma del sistema yeatsiano di *A Vision*. Non vi è una risposta a tale domanda, ed è difficile stabilire anche cosa avrebbe desiderato maggiormente il poeta di Sligo, che, pur propendendo generalmente per la voglia di tornare a vivere, auspica spesso un definitivo ricongiungimento all'unità primigenia, e tenta di risolvere il proprio dissidio inscenando lunghi dialoghi poetici.

Probabilmente la stessa duplicità caratterizzava Piccolo, che in questo campo riprendeva pesantemente le idee di Yeats, ma per il poeta siciliano il dilemma sembra avere tinte molto meno personali ed emotivamente sentite.

[759] "Fra polo e polo".

Bibliografia

W. B. Yeats

N. Abbagnano, *Filosofi e filosofie nella storia*. Torino: Paravia, 1986.

H. Adams, *Blake and Yeats: The Contrary Vision*. New York: Cornell University Press, 1955.

D. Alighieri, *La Divina Commedia: Inferno, Purgatorio, Paradiso*. Milano: Rusconi, 2003.

D. Alighieri, *Vita Nova*. Milano: Rizzoli, 1984.

J. L. Allen, "Belief Versus Faith in the Credo of Yeats". In *Journal of Modern Literature, Special Yeats Number, 4*, 1975.

J. L. Allen, "Horseman Pass By". In *Concerning Poetry*, primavera 1979.

J. L. Allen, *Yeats's Epitaph: A Key to Symbolic Unity in His Life and Work*. Washington, D. C.: University Press of America, 1982.

J. L. Allen, "Yeats's Phase in the System of *A Vision*". In *Eire-Ireland 8*, inverno 1973.

B. Arkins, "Yeats: Platonist, Gnostic, or What?". In J. Finneran, a cura di, *Yeats: An Annual of Critical and Textual Studies*, vol. VII. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1990.

E. Ashmole, *Theatricum Chemicum Britannicum*, a cura di A. G. Debus. New York: Johnson Reprint, 1967.

H. R. Bachchan, *W. B. Yeats and Occultism. A Study of His Works in Relation to Indian Lore, the Cabbala, Swedenborg, Böhme, and Theosophy*. Delhi: Motilal Barnarsidass, 1965.

T. Basilide, "L'Initiation Rosicrucienne". In *La Voile d'Isis*, anno 36, n°137, maggio 1931.

G. Berkeley, *The Works of George Berkeley, Bishop of Cloyne*. London: Thomas Nelson and Sons, 1948-1957.

H. P. Blavatsky, *Isis Unveiled*. London: The Theosophical Publishing House, 1877.

H. P. Blavatsky, *The Secret Doctrine*. London: The Theosophical Publishing House, 1888.

G. Bornstein, W. Gould, "To a Sister of the Cross & the Rose: An Unpublished Early Poem". In *Yeats Annual 7*, 1989.

G. Bornstein, "Yeats's Romantic Dante". In *Colby Library Quarterly 15*, 1979.

J. Brian, "To Hunger Fiercely after Truth: Daimonic Man and Yeats's Insatiable Appetite". In *Eire 9*, 1974.

M. E. Bryson, "Metaphors for Freedom: Teosophy and the Irish Literary Revival". In *Canadian Journal of Irish Studies 3.1*, 1977.

D. R. Clark, "Metaphors for Poetry: W. B. Yeats and the Occult". In R. Skelton, A. Saddlemyer, a cura di, *The World of W. B. Yeats*. Dublin: Dolmen Press Limited, 1965.

J. Coldwell, "'Images That Yet Fresh Images Beget': A Note on Book-Covers", In R. Skelton, A Saddlemyer, a cura di, *The World of W. B. Yeats*. Dublin: Dolmen Press Limited, 1965.

G. Cosentino, *Studies in Yeats's Later Poems*. Catania: Artigrafiche La stampa, 1974.

E. Cullingford, "The Unknown Thought of W. B. Yeats". In R. Kearney, a cura di, *The Irish Mind: Exploring Intellectual Traditions*. Dublin: Wolfhound, 1985.

C. De Petris, a cura di, *Yeats oggi*. Roma: Terza Università degli Studi di Roma – Dipartimento di Letterature comparate, 1993.

D. Donoghue, a cura di, *Memoirs*. New York: Macmillan, 1972.

G. V. Downes, “W. B. Yeats and the Tarot”. In R. Skelton, A. Saddlemyer, a cura di, *The World of W. B. Yeats*. Dublin: Dolmen Press Limited, 1965.

R. Ellmann, *The Identity of Yeats*. London: Faber & Faber, 1954.

R. Ellmann, *Yeats: The Man and The Mask*. London: Faber and Faber, 1960.

E. Engelberg, "’He Too Was In Arcadia’: Yeats and the Paradox of the Fortunate Fall". In A. N. Jeffares, K. G. W. Cross, a cura di, *In Excited Reverie*. New York: St. Martin's Press, 1965.

M. C. Flannery, *Yeats and Magic. The Earlier Works*. Gerrard Cross, Bucks: Smythe, 1977.

R. F. Foster, *W. B. Yeats: A Life*. New York: Oxford University Press, 2003.

N. Frye, “The Rising of the Moon: A Study of A Vision”. In D. Donoghue, J. R. Mulryne, a cura di, *An Honoured Guest*. London: Edward Arnold Publishers, 1965.

N. Frye, “The Top of the Tower: A Study of the Imagery of Yeats”. In N. Frye, *The Stubborn Structure: Essays on Criticism and Society*. New York: Oxford University Press, 1970.

L. Gallesi, *Esoterismo e folklore in William Butler Yeats*. Milano: Nuovi Orizzonti, 1990.

M. Gibbon, *The Masterpiece and the Man: Yeats as I Knew Him*. New York: Macmillan, 1959.

R. A. Gilbert, “Magical Manuscripts: An Introduction to the Archives of the Hermetic Order of the Golden Dawn”. In *Yeats Annual 5*, 1987.

R. A. Gilbert, “’The One Deep Student’: Yeats and A.E. Waite”. In *Yeats Annual 3*, 1985.

S. Givone, *William Blake: arte e religione*. Milano: Mursia, 1978.

W. Gould, D. Toomey, “’Cycles Ago …,’: Maud Gonne and the Lyrics of 1891”. In *Yeats Annual 7*, 1989.

G. M. Harper, *The Making of Yeats’s A Vision: A Study of the Automatic Script.* Carbondale: Southern Illinois University Press, 1987.

G. M. Harper, a cura di, *Yeats and the Occult*. London: Macmillan, 1975.

G. M. Harper, *Yeats’s Golden Dawn*. London: Macmillan, 1974.

R. Hayes, “W. B. Yeats, a Catholic Poet?”. In *Irish Monthly LXI*, aprile 1928.

T. R. Henn, *The Lonely Tower*. London: Methuen, 1950.

S. Hirschberg, “The Shaping Role of *A Vision* on W. B. Yeats’s ‘The Double Vision of Michael Robartes’”. In *Studies 68*, 1979.

S. Hirschberg, “Yeats’s ‘The Phases of the Moon’”. In *Explicator 32*, 1974.

J. Hone, *The Life of W. B. Yeats 1865-1939*. Whitefish, MT: Kessinger Publishing, 2008.

G. Hough, *The Mystery Religion of W. B. Yeats*. Totawa, NJ: Barnes & Noble, 1984.

A. N. Jeffares, *W.B Yeats: Man and Poet*. London: Faber & Faber, 1962.

A. N. Jeffares, a cura di, *Yeats the European*. Gerrards Cross: Smythe, 1989.

A. L. Johnson, *The Verbal Art of W. B. Yeats*. Pisa: ETS, 1994.

A. L. Johnson, *William Butler Yeats: L’opera poetica*. Milano: Mondadori, 2005.

C. G. Jung, *Letters*, a cura di G. Adler e A. Jaffé, trad. R. F. C. Hull. Princeton: Princeton University Press, 1973.

C. G. Jung, *Memories, Dreams, Reflections*. New York: Pantheon, 1963.

F. Kinahan, *Yeats, Folklore and Occultism: Contexts of the Early Work and Thought.* Boston: Unwin Hyman, 1988.

B. Levine, *The Dissolving Image: The Spiritual-Esthetic Development of W. B. Yeats*. Detroit: Wayne State University Press, 1970.

H. J. Levine, *Yeats’s Daimonic Renewal*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1983.

M. A. Lofaro, “The Mask with no Eyes: Yeats Vision in Per Amica Silentia Lunae”. In *Style 10.1*, inverno 1976.

C. Lombroso, *After Death – What? Spiritistic phenomena and their interpretation*. Boston: Small, Maynard, 1909.

C. MacDowell, “The ‘Opening of the Tinctures’ in Yeats’s A Vision”. In *Eire-Ireland: A Journal of Irish Studies 20.3*, 1985.

S. L. MacGregor Mathers, *The Kabbalah Unveiled*. London: Routledge and Kegan Paul, 1926.

G. Manganelli, “I simboli assediavano Yeats”. In *La fiera letteraria*. Roma: 6 marzo 1949.

G. Massara, a cura di, *Di specchio in specchio: studi su W. B. Yeats*. Roma: NEU, 2007.

G. Melchiori, “Leda and the Swan”. In *English Miscellany 7*, 1956.

G. Melchiori, *The Whole Mystery of Art. Pattern into Poetry in the Work of W. B. Yeats*. London: Routledge & Kegan Paul, 1960.

G. Melchiori, “Yeats and Dante”. In *English Miscellany 19*, 1968.

G. Melchiori, “Yeats Beast and the Unicorn”. In *Durham University Journal 51.1*, 1958.

G. Melchiori, “Yeats, simbolismo e magia”. In *Lo spettatore italiano 8*. Roma, 1955.

V. Moore, *The Unicorn*. New York: Macmillan, 1954.

Elmer O’Brien, *The Essential Plotinus*. New York: Mentor Books, 1964.

J. P. O’Donnell, *Sailing to Byzantium: A Study in the Development of the Later Style and Symbolism in the Poetry of William Butler Yeats*. Cambridge: Harvard University Press, 1939.

R. Oliva, *“Hodos Chameliontos”. La via dell’inconscio: W. B. Yeats e C. G. Jung*. Firenze: Le Lettere, 1989.

J. Olney, *The Rhizome and the Flower: The Perennial Philosophy - Yeats and Jung*. Berkeley: University of California Press, 1980.

J. Olney, “W. B. Yeats’s Daimonic Memory”. In *Sewanee Review 85*, ottobre-dicembre 1977.

L. C. Parks, “The Hidden Aspect of ‘Sailing to Byzantium’”. In *Etudes Anglaises 16*, ottobre 1963.

F. Picchi, *Esoterismo e magia nelle poesie di W. B. Yeats*. Firenze: Nardini, 1977.

K. Raine, *Yeats the Initiate*. Portlaoise: Dolmen Press Limited, 1986.

I. Regardie, *The Golden Dawn*. St. Paul: Llewellyn Publications, 1971.

E. Reggiani, *The “compl[i]mentary dream”, perhaps: Saggi su William Butler Yeats*. Milano: Europrint Publications, 2004.

R. M. Schuler, “W.B. Yeats: Artist or Alchemist?”. In *Review of English Studies 22*, febbraio 1971.

J. Senior, *The Way Down and Out: The Occult in Symbolist Literature*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1959.

G. Serpillo, *Le immagini della vecchiezza nella poesia di Yeats*. Sassari: Centro Stampa Università di Sassari, 1981.

S. Smith, “Porphyry’s Cup: Yeats, Forgetfulness and the Narrative Order”. In *Yeats Annual 5*, 1987.

R. Snukal, *High Talk: The Philosophical Poetry of W. B. Yeats*. London: Cambridge University Press, 1973.

T. R. Spivey, a cura di, *W.B. Yeats: The Occult and Philosophical Backgrounds*. In *Studies in the Literary Imagination 14.1*. Atlanta: Georgia State University, 1981.

J. Stallworthy, *Vision and Revision in Yeats’s “Last Poems”*. Oxford: Clarendon Press, 1969.

J. Stallworthy, “W. B. Yeats’s ‘Under Ben Bulben’”, In *The Rewiev of English Studies*, vol. XVII, n. 65, febbraio 1966.

E. Strong, *Apotheosis and After Life*. London: Constable, 1915.

L. Surette, D. P. Tryphonopoulos, a cura di, *Literary Modernism and the Occcult Tradition*. Orono, Maine: The National Poetry Foundation, 1996.

L. Surette, *The Birth of Modernism: Ezra Pound, T. S. Eliot, W. B. Yeats, and the occult*. Montreal: McGill – Queen’s University Press, 1993.

E. Swedenborg, *Heaven and Hell*. New York: Swedenborg Foundation, 1979.

E. Swedenborg, *The Delights of Wisdom on the Subject of Conjugial Love; Followed by the Gross Pleasures of Folly on the Subject of Scortatory Love.* London: Swedenborg Society, 1996.

E. Swedenborg, *The Spiritual Life and the Word of God*. New York: American Swedenborg Printing and Publishing Society, 1898.

W. Y. Tindall, “The Symbolism of W. B. Yeats”. In *Accent 5*, estate 1945.

G. Tomasi di Palma, “W. B. Yeats e il Risorgimento irlandese”. In *Le opere e i giorni 5-11*, 1 novembre 1926.

K. Tynan, *Twenty-five Years: Reminiscences*. New York: Devin Adair, 1913.

F. Vattioni, a cura di, *La Bibbia di Gerusalemme*. Bologna: Centro Editoriale Dehoniano, 1974.

R. T. Wallis, *Neoplatonism and Gnosticism*. Norman: University of Oklahoma Press, 1984.

T. Whitaker, “Yeats’s alembic”. In *Sewanee Review 68*, autunno 1960.

F. A. C. Wilson, *W. B. Yeats and Tradition*. London: Victor Gollancz, 1958.

F. A. C. Wilson, *Yeats’s Iconography*. London: Victor Gollancz, 1960.

W. B. Yeats, *A Critical Edition of Yeats’s “A Vision”*, a cura di G. M. Harper e K. Hood. London: Macmillan, 1978.

W. B. Yeats, *Autobiographies*. London: Macmillan, 1955.

W. B. Yeats, *A Vision*. London: Macmillan, 1937.

W. B. Yeats, *Essays and Introductions*. New York: Macmillan, 1961.

W. B. Yeats, *Mythologies*. London: Macmillan, 1989.

W. B. Yeats, *Pages from a Diary Written in Nineteen Hundred and Thirty*. Dublin: Cuala Press, 1944.

W. B. Yeats, *Per Amica Silentia Lunae*. London: Macmillan, 1918.

W. B. Yeats, “Swedenborg, Mediums and the Desolate Places”. In I. A. Gregory, a cura di, *Visions and Beliefs in the West of Ireland*. New York-London: G. P. Putnam's Sons, 1920.

W. B. Yeats, *The Collected Letters of W. B. Yeats*, a cura di J. Kelly e R. Schuchard. Oxford: Clarendon Press, 1994.

W. B. Yeats, *The Collected Plays of W. B. Yeats*. London: Macmillan, 1952.

W. B. Yeats, *The Collected Poems of William Butler Yeats*. London-Melbourne-Toronto: Macmillan, 1967.

W. B. Yeats, *The Letters of W. B. Yeats*, a cura di A. Wade. New York: Octagon Books, 1980.

W. B. Yeats, "The Manuscript of 'Leo Africanus'". In S. L. Adams, G. M. Harper, a cura di, *Yeats Annual 1*, 1982.

W. B. Yeats, *The Poems*, a cura di Daniel Albright. London: David Campbell Publishers, 1992.

W. B. Yeats, *Wheels and Butterflies*. London: Macmillan, 1934.

L. Piccolo

H. Biedermann, *Enciclopedia dei simboli*. Milano: Garzanti, 1991.

M. Borsa, *Il teatro inglese contemporaneo*. Milano: Treves, 1906.

A. Camerino, "Finale mosso a San Pellegrino". In *Il gazzettino*. Venezia: 22 luglio 1954.

S. Chessa, "Dalla Torre di Lucio Piccolo". In *Studi di Filologia Italiana LXVI*, 2008.

F. Fantaccini, *W. B. Yeats e la cultura italiana*. Firenze: Firenze university press, 2009.

S. Giovannuzzi, "Su Ronsard, Yeats e Montale". In *Paragone XL*, nuova serie, 17 ottobre 1989.

C. Izzo, a cura di, *Poesia inglese contemporanea da Thomas Hardy agli apocalittici*. Parma: Guanda, 1950.

E. Montale, *Il secondo mestiere*. Milano: Mondadori, 1996.

E. Montale, *Quaderno di traduzioni*. Milano: Edizioni della Meridiana, 1948.

E. Montale, *Prose e racconti*. Milano: Mondadori, 1995.

F. Olivero, "La leggenda di Ulisse nel Tennyson e in alcuni poeti irlandesi". In *Studi su poeti e prosatori inglesi*. Torino: Bocca, 1925.

R. Olivieri, "Due poeti 'oltre': Yeats, 'Sailing to Byzantium'/Montale, 'Verso Bisanzio'". In P. V. Mengaldo, a cura di, *Quaderno montaliano*. Padova: Liviana, 1989.

L. Piccolo, *Canti barocchi e altre liriche*. Milano: Mondadori, 1956.

L. Piccolo, *Gioco a nascondere: Canti barocchi e altre liriche*. Milano: Mondadori, 1967.

L. Piccolo, *Plumelia*. Milano: Scheiwiller, 1967.

L. Piccolo, *La seta e altre poesie sparse*, a cura di G. Musolino, G. Gaglio. Milano: Scheiwiller, 1984.

A. Pizzuto, L. Piccolo, *L'oboe e il clarino: carteggio 1965-1969*, a cura di A. Fo e A. Pane. Milano: Sheiwiller, 2002.

V. Ronsisvalle, "Il favoloso quotidiano. Sceneggiatura e script del film tv su Lucio Piccolo". In *Galleria 3-4*, 1979.

C. Stajano, "Piccolo fra i Vicerè. Esce la nuova raccolta di liriche: 'Plumelia'". In *Corriere della Sera*, 12 novembre 1967.

N. Tedesco, *Lettura dei canti Barocchi*. Palermo: U. Manfredi, 1960.

N. Tedesco, a cura di, *Lucio Piccolo: la figura e l'opera*. Marina di Patti: Pungitopo, 1990.

N. Tedesco, *La scala a chiocciola: scrittura novecentesca in Sicilia*. Palermo: Sellerio, 1991.

W. B. Yeats, *Poesie*, trad. L. Traverso. Milano: All'insegna del pesce d'oro, 1939.

W. B. Yeats, *Tragedie irlandesi*, trad. e a cura di C. Linati. Milano: Studio Editoriale Lombardo, 1914.

W. B. Yeats, *Una visione*, trad. A. Motti. Milano: Adelphi, 1973.

Indice

Identità per opposizione: Dio e uomo nella poesia di W. B. Yeats e Lucio Piccolo.	**1**
1.0 Introduzione.	**2**
2.0 La poesia giovanile di Yeats.	**7**
3.0 *Per Amica Silentia Lunae*.	**12**
4.0 *A Vision*.	**16**
5.0 *The Wild Swans at Coole* (1919).	**22**
5.1 Reincarnazione, spiritismo e *post-mortem* nella *quest for unity* di Yeats.	22
5.2 La via della conoscenza.	30
5.3 Il sistema di *A Vision* in versi.	34
5.4 La danza come simbolo di unità.	42
6.0 *Michael Robartes and the Dancer* (1921).	**56**
6.1 *Chance* e *Choice*.	56
7.0 *The Tower* (1928).	**65**
7.1 “Sailing to Byzantium”.	65
7.2 Un paradiso creato dall’uomo.	73
8.0 *The Winding Stair and Other Poems* (1933).	**79**
8.1 Oscillazioni.	79
8.2 “Byzantium”.	96
8.3 *Eros* come unità e ritorno al divino.	104
9.0 Il misticismo del periodo tardo di Yeats in “Supernatural Songs”.	**107**
10.0 *Last Poems* (1939).	**115**
10.1 L’epitaffio di Yeats.	115
10.2 “Cuchulain Comforted”.	126
10.3 “News for the Delphic Oracle”.	130
10.4 “Man and the Echo”.	137
11.0 Yeats e Lucio Piccolo.	**143**
12.0 Eterni cicli di vita e morte.	**151**
13.0 Vita, morte e unità nel nulla.	**161**
14.0 La condizione del fuoco.	**168**
15.0 Torre, scala, fuoco: i simboli di Piccolo e Yeats.	**180**
Bibliografia	**188**
Indice	**193**