

Carla Pomarè

La visione e la voce

Percorsi paralleli dai
romantici ai moderni



EDIZIONI DELL'ORSO

© 1993
Copyright by Edizioni dell'Orso s.a.s.
15100 Alessandria, Via Piacenza n. 66

È vietata la riproduzione, anche parziale, non autorizzata, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno o didattico.
L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171 della Legge n. 633 del 22.04.1941.

ISBN 88-7694-114-2

INDICE

Premessa	IX
Abbreviazioni	XI
Introduzione. Questioni di genealogia	1
I. L'eredità romantica: profeti e veggenti	
1. Fabula e visione	15
2. Apollo e Mnemosine	30
II. L'eredità romantica—un percorso parallelo: guitti e musicisti	45
1. La modulazione ironica della voce	49
2. Il controcanto del monologo drammatico	59
III. Visioni e voci della modernità: William Butler Yeats	
1. Lo sguardo sul passato	71
2. Il frantumarsi della visione: <i>gaze/stare/veiled or half-veiled eyes/glance</i>	83
3. La geometria visiva	104
IV. Visioni e voci della modernità: Wallace Stevens	
1. La retorica familiare	119
2. Non solo canto: <i>hush/cry/voice/song</i>	130
3. L'elogio della finzione	159
Bibliografia	175
Indice dei nomi e delle opere	191

PREMESSA

Pur proponendosi come rivisitazione di più di un secolo di storia letteraria, in una prospettiva comparatistica che include nella propria analisi poeti inglesi e scozzesi, irlandesi e statunitensi, questo lavoro non intende dar vita a una nuova, ennesima mappa della transizione dal Romanticismo all'età moderna, ma piuttosto proporre una personale, e necessariamente parziale, chiave per la lettura di una serie di opere e autori, più e meno noti.

Come contributo al chiarimento delle scelte operate e delle ovvie omissioni (Keats, Tennyson, Eliot, Pound figurano nell'elenco degli illustri assenti) valga la genesi di questo percorso, che rimanda a quella che nel volume appare come la sua conclusione: la produzione del poeta americano Wallace Stevens.

Partendo da un interesse specifico per la lirica stevensiana, la ricerca si è sviluppata in direzione dell'analisi di alcuni momenti chiave nell'evoluzione di quello che è il tema per eccellenza della poesia di Wallace Stevens: la riflessione sul rapporto immaginazione-realtà e sulle sue modalità di trasposizione metaforica all'interno del testo poetico. L'assumere come guida della ricerca un criterio tipicamente romantico e stevensiano, quale è quello della preoccupazione per la definizione della possibile funzione dell'atto artistico nel mondo contemporaneo, ha così finito con il privilegiare naturalmente gli autori più autoriflessivi, la cui produzione in versi è più segnata da preoccupazioni metapoetiche – Shelley, allora, piuttosto che Keats, Browning piuttosto che Tennyson, e così via.

In questo quadro, la presenza di una figura come quella di William Butler Yeats, e di una tradizione di riferimento che appare complementare a quella stevensiana, va letta come tentativo di confrontarsi, almeno in parte, con la complessità che caratterizza la transizione dall'età romantica a quella moderna, di fare i conti con le diverse e spesso contraddittorie prospettive che costituiscono la ricchezza della produzione poetica in lingua inglese degli ultimi due secoli.

Desidero ringraziare Massimo Bacigalupo e Toni Cerutti per l'attenta lettura di questo studio nella sua prima forma di tesi di dottorato, Guido Carboni, Franco Marengo e Giuseppe Sertoli per i preziosi suggerimenti con i quali ne hanno seguito l'evoluzione nella sua stesura attuale, e Andrea Carosso per il paziente aiuto nell'allestimento del volume.

(Parte del capitolo IV è apparsa, col titolo "'Structures in a mist': *decreation* e *first idea* nella poesia di Wallace Stevens", in *Le lingue del mondo* 54 (1989):13-20).

Novembre 1992

ABBREVIAZIONI

- A* W. B. Yeats, *Autobiographies* [1955], London, Macmillan, 1980.
- CPS* *The Collected Poems of Wallace Stevens* [1954], London, Faber, 1984.
- CPY* *The Collected Poems of William Butler Yeats* [1933, 1950²], London, Macmillan, 1987.
- CWB* *The Complete Writings of William Blake*, ed. G. Keynes, London, Oxford University Press, 1966.
- E&I* W. B. Yeats, *Essays and Introductions* [1961], New York, Macmillan, 1986.
- LWBY* *The Letters of William Butler Yeats*, ed. J. Kelly and E. Domville, vol. I (1865-1895), Oxford, Clarendon Press, 1986.
- LWS* *Letters of Wallace Stevens*, ed. H. Stevens, London, Faber, 1967.
- NA* W. Stevens, *The Necessary Angel: Essays on Reality and the Imagination*, New York, Alfred A. Knopf, 1951.
- OP* W. Stevens, *Opus Posthumous*, ed. S. F. Morse, New York, Alfred A. Knopf, 1957.
- PEM* W. Stevens, *The Palm at the End of the Mind*, ed. H. Stevens, London, Faber, 1967.
- PWB* *The Poetical Works of Robert Browning*, London, John Murray, 1951.
- PWW* *The Poetical Works of William Wordsworth*, ed. E. De Selincourt and H. Darbishire, 5 vols, Oxford, Clarendon Press, 1940-49.

INTRODUZIONE

Questioni di genealogia

But words are things, and a small drop of ink,
Falling like dew upon a thought, produces
That which makes thousands, perhaps millions, think.
'Tis strange, the shortest letter which man uses
Instead of speech, may form a lasting link
Of ages.

Byron, *Don Juan*

Questo studio si situa nell'ambito delle ricerche sviluppatesi negli ultimi decenni sui rapporti fra Romanticismo e Novecento, caratterizzate da una generale rilettura in termini di continuità di due tradizioni poetiche in precedenza interpretate in termini di frattura e opposizione. Filo conduttore della ricerca è qui l'analisi di due procedimenti fondanti della lirica romantica e moderna—l'autorappresentazione della poesia in termini di *visione* e *voce*—e del gioco di permanenza e variazione che si verifica nel loro uso durante il passaggio dalla produzione poetica dell'Ottocento a quella del Novecento.

L'ipotesi di fondo è che *visione* e *voce* rappresentino due modi complementari di metaforizzare il rapporto soggetto-oggetto, arte-realtà, associati a diversi presupposti epistemologici e a diverse

strategie retoriche, in cui trova espressione una sorta di "doppia anima" che attraversa la produzione poetica angloamericana dall'età romantica a quella moderna. Se la metafora visiva è cifra dell'ambizione a svelare la tessitura del reale, attingendo a un ordine di realtà qualitativamente diverso da quello aperto alla comune percezione, nella metafora vocale si fa strada una riflessione più problematica, spesso condotta in chiave ironica, sulla natura dei rapporti fra l'espressione poetica e la realtà extraletteraria.

Nella sua impostazione, questo lavoro è ovviamente debitore nei confronti di tutte quelle opere che negli ultimi decenni si sono rese protagoniste di un rinnovato interesse critico per la produzione romantica e, parallelamente, per una considerazione macrotestuale della realtà letteraria—un mutamento di indirizzo che si è fatto strada all'interno della critica angloamericana già a partire dal secondo dopoguerra, quando studiosi come Northrop Frye, M. H. Abrams, Robert Langbaum, Murray Krieger, Frank Kermode hanno inaugurato un processo di rilettura della tradizione letteraria in polemica con i dettami della critica di stampo eliotiano fino allora imperanti. Nodo centrale di questa svolta è stata proprio la valutazione del fenomeno romantico, a lungo osteggiato come incarnazione di tutto ciò che contravveniva ai canoni del modernismo letterario definiti da artisti come T. S. Eliot ed Ezra Pound e da critici militanti come Cleanth Brooks e Frank Raymond Leavis. Gli uni e gli altri avevano bollato il Romanticismo come "spilt religion", dedita al culto del soggetto e delle emozioni, caratterizzata da un deprecabile *penchant* per l'irrazionalità, l'effusività espressiva, il sentimentalismo, l'indefinitezza, l'imprecisione, e avevano rivendicato l'assoluta rottura epistemica, metodologica e stilistica del modernismo rispetto alla tradizione romantica¹.

¹ Cleanth Brooks riprende le formulazioni di I. A. Richards sul valore dell'ironia, della complessità e dell'equilibrio nell'espressione poetica e le combina con la rivalutazione eliotiana della tradizione metafisica come preparatoria al movimento modernista, ricostruendo la storia letteraria secondo un canone che esclude la poesia romantica (*Modern Poetry and the Tradition* [1939], London, Poetry London, 1948; cfr. anche F. R. Leavis, *Revaluation: Tradition and Development in English Poetry* [1936], London, Chatto and Windus, 1962). Erede di questa linea interpretativa è, ancora in anni recenti, Monroe K. Spears (*Dionysus and the City: Modernism in Twentieth-Century Poetry*, New York, Oxford University Press, 1970), il quale individua quattro "forme di disconti-

I critici post-eliotiani hanno risposto a queste accuse con duplici argomentazioni. Da un lato, Kermode ha sostenuto che i detrattori del Romanticismo, da Eliot a Hulme, muovono da premesse—il culto dell'Immagine e la "diversità" dell'artista—che sono esse stesse romantiche, mentre Abrams ha a sua volta rintracciato nella produzione modernista la presenza di un processo di secolarizzazione della cultura teologica iniziato proprio dai romantici con l'identificazione del poeta nella figura del profeta². Dall'altro lato, gli eredi della tradizione critica inaugurata dai vari Frye, Abrams e Kermode—principalmente Harold Bloom, ma anche Geoffrey Hartman e J. Hillis Miller—si sono resi protagonisti di un vero e proprio processo di revisione del canone, volto non solo a rivalutare il ruolo e il valore del Romanticismo nella tradizione letteraria, ma anche a ridefinire il concetto stesso di Modernismo³. Per critici come Bloom, la lezione modernista cui fare riferimento non va identificata con Eliot, Pound e l'avanguardia storica impostasi sulla scena europea nel periodo a cavallo del primo conflitto mondiale, bensì con la produzione di poeti come Yeats e Stevens, che si definiscono essi stessi per opposizione alla lezione eliotiana e poundiana⁴.

Nella rivalutazione del fenomeno romantico e dei suoi rapporti con la produzione poetica novecentesca, sia la prima che la seconda generazione di critici posteliotiani ha letto nel Romanticismo una poetica dell'immaginazione visionaria volta alla riaffermazione di valori umanistici in un universo a essi ostile,

nuità"—metafisica, estetica, retorica e temporale—come segni distintivi del modernismo poetico.

² F. Kermode, *Romantic Image*, London, Routledge & Kegan Paul, 1957; M. H. Abrams, *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*, New York, Norton, 1971.

³ Cfr. M. Perloff, "Pound/Stevens: Whose Era?", *New Literary History*, 13 (1982), pp. 485-514. Per una dettagliata ricostruzione degli itinerari della critica novecentesca si rimanda a F. Lentricchia, *After the New Criticism* [1980], Cambridge, Cambridge University Press, 1983. Sulla riscoperta critica del Romanticismo, cfr. G. Bornstein, *Transformations of Romanticism in Yeats, Eliot, and Stevens*, Chicago, University of Chicago Press, 1976, pp. 1-26 e A. Reed (ed.), *Romanticism and Language*, London, Methuen, 1984, pp. 13-21.

⁴ Yeats scrive in "A General Introduction for my Work": "Ezra Pound, Turner, Lawrence wrote admirable free verse, I could not. I would lose myself, become joyless [...] Talk to me of originality and I will turn on you with rage" (*E&I* 522). Dal canto suo, Stevens riconosce che "After all, Eliot and I are dead opposites and I have been doing about everything that he would not be likely to do" (lettera a W. Van O'Connor, 25/4/1950, *LWS* 677).

sottolineando il ripetuto ricorso a metafore visive che la caratterizza: il poeta come *veggente*, la poesia come *visione*, la rivelazione come *immagine*. L'accento è stato generalmente sulla connotazione propositiva di questo apparato metaforico, anche se in anni recenti critici come Harold Bloom e Paul de Man hanno sviluppato riflessioni sull'anima meno celebrativa e più problematica del movimento romantico. Bloom ha interpretato il Romanticismo inglese come momento di rinascita e interiorizzazione del *romance*, alla cui tipica *quest*, che egli vede rivolta verso la capacità visionaria, si oppongono lo spettro del solipsismo e—nel successivo sviluppo della teoria bloomiana, delineato nella tetralogia dell'influenza—l'angoscia derivante dal confronto con i grandi del passato⁵. Dal canto suo, Paul de Man ha anticipato l'interesse post-strutturalista per la dimensione linguistica dell'esperienza, ricercando all'interno della produzione romantica, sulla base della supposta distanza ontologica fra la parola e l'oggetto, esempi di un filone allegorizzante in cui viene rimesso in discussione l'assunto che attraverso la propria tessitura simbolica la poesia possa farsi visione trasparente del reale⁶.

Pur partendo da presupposti totalmente diversi, che assumono come proprio referente ideale le riflessioni di stampo marxiano sul rapporto arte-ideologia condotte da Louis Althusser, Pierre Macherey e Terry Eagleton⁷, anche il cosiddetto "New Historicism"—l'ultima, in senso cronologico, fra le correnti critiche che si sono confrontate con il Romanticismo—ha formulato nel corso degli ultimi due decenni una proposta di lettura del fenomeno

⁵ Sul concetto di *internalized quest* si veda il saggio "The Internalization of Quest Romance", in *The Ringers in the Tower: Studies in Romantic Tradition*, Chicago, University of Chicago Press, 1971, pp. 13-35. Sull'"angoscia dell'influenza" cfr. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, New York, Oxford University Press, 1973; *A Map of Misreading*, New York, Oxford University Press, 1975; *Kabbalah and Criticism*, New York, Seabury Press, 1975; *Agon: Towards a Theory of Revisionism*, New York, Oxford University Press, 1982.

⁶ Cfr. "Intentional Structure of the Romantic Image", in H. Bloom (ed.), *Romanticism and Consciousness*, New York, Norton, 1970, pp. 65-77, e "The Rhetoric of Temporality", in *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, London, Methuen, 1983, pp. 187-288.

⁷ Il riferimento è a opere come L. Althusser, "Ideology and Ideological State Apparatuses" [1969], tr. ingl. in B. R. Cosin (ed.), *Education: Structure and Society. Selected Readings*, Harmondsworth, Penguin, 1972, pp. 242-80; T. Eagleton, *Criticism and Ideology: A Study in Marxist Literary Theory*, London, Verso Editions, 1976; P. Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspero, 1966.

romantico che intende tener conto della sua anima più oscura e problematica. Critici come Jerome McGann e Marjorie Levinson hanno accusato la critica contemporanea (si legga scuola di Yale) di avere abbracciato acriticamente l'ideologia e le autorappresentazioni romantiche, con la conseguenza di averne esaltato l'aspetto più celebrativo e propositivo, dimenticandone precisamente quel nucleo di messa in discussione dei propri stessi assunti che già Morse Peckham aveva definito "Negative Romanticism"⁸.

Le diverse riflessioni critiche degli ultimi decenni—qui solo molto sommariamente riassunte—contribuiscono a dare del Romanticismo l'immagine di un fenomeno multiforme e spesso contraddittorio, la cui definizione finisce con l'andare oltre i confini del movimento romantico in senso stretto, per investire più ampie questioni di periodizzazione letteraria, di poetica, di epistemologia. Se, come si è detto, fino agli anni cinquanta Romanticismo e modernità apparivano universi distinti, separati dal vasto golfo della letteratura vittoriana, con la riscoperta della produzione romantica si è assistito a un progressivo processo di osmosi, che ha portato a rimettere in discussione periodizzazioni e distinzioni, fino a creare talvolta l'impressione che il Romanticismo sia una categoria capace di comprendere al suo interno tutta la letteratura in lingua inglese (se non quella europea *tout court*) da Milton in poi.

Preso atto della multiformità delle manifestazioni dello spirito romantico—che, come aveva a suo tempo osservato Arthur O.

⁸ M. Peckham, "On Romanticism: Introduction", *Studies in Romanticism*, 9 (1970), pp. 217-24. Su questa seconda anima romantica si era a suo tempo già soffermato M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* [1930], Firenze, Sansoni, 1948 (tr. ingl. *The Romantic Agony*, London, Oxford University Press, 1933, 1951²), ed era tornato anche E. Bostetter, *The Romantic Ventriloquists: Wordsworth, Coleridge, Keats, Shelley, Byron*, Seattle, University of Washington Press, 1963. Per una esaustiva presentazione degli assunti del "New Historicism" nel campo degli studi romantici si rimanda a J. McGann, *The Romantic Ideology: A Critical Investigation*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1983; M. Levinson (ed.), *Rethinking Historicism: Critical Readings in Romantic History*, Oxford, Blackwell, 1989; P. Martin, "Romanticism, History, Historicisms", in K. Everest (ed.), *Revolution in Writing: British Literary Responses to the French Revolution*, Milton Keynes and Philadelphia, Open University Press, 1991, pp. 10-26.

Lovejoy⁹, richiederebbe più propriamente di parlare di Romanticismi piuttosto che di Romanticismo—, questo studio si propone, nella sua prima parte, di rivisitarne la complessità, partendo dal presupposto che essa trovi una delle sue più emblematiche formulazioni proprio all'interno di quelle metafore visive e vocali cui si è accennato in precedenza.

Nelle proprie modalità di autorappresentazione, i poeti romantici fanno costantemente ricorso a immagini visive o vocali, o a una frequente commistione delle due. La poesia diventa per essi visione, epifania, rivelazione—legata a un occhio depurato, smaterializzato, spiritualizzato—, ma anche suono, canto, musica—prodotto di strumenti umani, naturali o divini. Con l'intento di esaminare le specifiche valenze di queste immagini, il primo capitolo fa riferimento all'opera di Blake, Wordsworth ed Emerson per ricostruire una possibile tipologia della visione nel Romanticismo angloamericano, mentre il secondo sposta l'accento sull'utilizzazione di immagini legate al campo sonoro e ne segue l'evoluzione nel passaggio dal primo al tardo Romanticismo e poi all'età vittoriana.

L'ipotesi proposta è che in questa transizione dalla generazione di Blake e Wordsworth a quella di Byron, e poi ancora a quella di Browning, si assista ad un'esplicitazione degli assunti più problematici del Romanticismo, la quale si fa strada attraverso una complicazione delle modalità di autorappresentazione della poesia romantica che investe direttamente le metafore visive e vocali cui si è fatto riferimento.

Il secondo capitolo rintraccia così nelle formulazioni di Friedrich Schlegel sull'ironia un segno del manifestarsi di quella seconda anima—scettica, autoriflessiva, ironica—del Romanticismo, di cui viene seguita l'evoluzione in ambito poetico inglese nell'opera di Byron e Browning. L'analisi condotta sul *Don Juan* byroniano mira a metterne in luce l'uso di strategie retoriche che, in linea con i dettami schlegeliani, sviluppano un'ironica autoriflessione dell'autore sulla propria opera, inaugurando una tendenza esplicitamente metapoetica di cui viene vista una continuazione, in ambito ormai vittoriano, nella produzione di

⁹ A. O. Lovejoy, "On the Discrimination of Romanticisms", *PMLA*, 39 (1924), pp. 229-53 (rist. in *Essays in the History of Ideas*, Baltimore and London, The Johns Hopkins Press, 1948, pp. 228-53).

Browning. Qui, l'attenzione è rivolta a una serie di componimenti che attraversano tutto l'arco della carriera poetica di Browning e che risultano accomunati dall'interesse per varie figure di musicisti e compositori. E' attraverso le voci di questi personaggi che prende forma una riflessione sulla musica intesa ancora una volta, secondo la lezione dei padri romantici, come sineddoche dell'attività artistica, ma caricata, rispetto agli esempi dei predecessori, di corrosivi sottotoni ironici.

Aspirazioni visionarie e qualificazioni ironiche sono quindi la duplice eredità che il movimento romantico e post-romantico lascia alla poesia moderna, che la seconda parte di questo studio sceglie di vedere rappresentata nell'opera di due poeti diversi come William Butler Yeats e Wallace Stevens.

Se quattordici anni e un continente separano l'americano Stevens dall'irlandese Yeats, questo iato pare ancor più profondo quando si consideri lo sfasamento che intercorre fra le rispettive stagioni creative. Yeats pubblica infatti la sua prima raccolta (*The Wanderings of Oisín and Other Poems*) a 24 anni, nel 1889, mentre Stevens dà alle stampe *Harmonium*, il suo primo volume, ben quarantaquattro anni più tardi, nel 1923, tre mesi prima del coronamento ufficiale della carriera del poeta irlandese con il conferimento del Premio Nobel per la letteratura. Il silenzio poetico che segna il periodo dal 1924 al 1930 sembra poi ulteriormente accentuare il "ritardo" stevensiano, contribuendo a produrre l'impressione che Yeats e Stevens siano figure appartenenti poeticamente a epoche ben distinte: il primo l'artista *fin de siècle*, che negli anni '30—quando Stevens è agli esordi—raccolge ormai i frutti della propria popolarità; il secondo il poeta modernista che acquista piena risonanza pubblica solo dopo la morte di Yeats e, soprattutto, dopo la propria stessa scomparsa, divenendo il fenomeno letterario degli ultimi decenni¹⁰.

¹⁰ F. Lentricchia (*After the New Criticism*, cit., pp. 30-31) ha fatto il punto sulla moda stevensiana che ha investito il mondo accademico americano negli ultimi decenni: "Not long after the poet's death in 1955 the Stevens industry began to prosper such that it eventually swallowed whole all competition in the criticism of modern poetry. Between 1960 and 1969—or beginning roughly with Frank Kermode's little book—we were inundated with a concordance, a bibliography, three collections of scholarly essays, two pamphlets, fifteen critical books [...], about a hundred essays in scholarly journals, over forty doctoral dissertations (not counting those only in part on Stevens)".

Anche la diversità dei due poeti in termini biografici—Yeats letterato a tempo pieno; Stevens uomo d'affari che coltiva l'interesse per la poesia a margine della propria attività professionale—invita a collocare il primo in compagnia di intellettuali di professione come Arnold, e il secondo fra artisti del '900 alle prese con la vita extra-letteraria come W. C. Williams e, per certi aspetti, T. S. Eliot. E' del resto lo stesso Stevens, in uno dei pochissimi riferimenti a Yeats presenti all'interno della propria corrispondenza, a definire il divario non solo generazionale ma quasi epocale che separa il proprio mondo da quello in cui ancora si era mosso il poeta irlandese. Nel 1948, Stevens si dimostra molto colpito dagli onori tributati al poeta scomparso in occasione del trasferimento della salma da Roquebrune, in Francia—dove era stato inizialmente sepolto—, al cimitero di Drumcliffe in Irlanda, dove aveva espresso il desiderio di venire interrato. In una lettera all'amico irlandese Thomas McGreevy, così Stevens commenta l'avvenimento riportato dai giornali:

The transport from France on a corvette of the Navy, the procession from Galway to Sligo, the lying in state were acts of recognition and homage of a public character. Conceding that Yeats was a man of world-wide fame, it is an extraordinary thing in the modern world to find any poet being so honored.¹¹

Nelle parole di Stevens, Yeats sembra quasi un uomo al di fuori del suo tempo, una figura già parte della tradizione, sopravvissuta a un'epoca eroica ormai trascorsa, in cui i grandi poeti erano circondati da un alone di rispetto sconosciuto ai contemporanei, e in cui la poesia poteva ancora essere vissuta come missione di una vita.

Eppure, la tesi qui sostenuta è che al di là delle differenze anagrafiche, geografiche, biografiche, Yeats e Stevens appartengano, poeticamente, a una stessa generazione ideale, il cui carattere distintivo è la costante preoccupazione, tramandata dall'umanesimo romantico, sulla possibile funzione dell'atto poetico nel mondo contemporaneo. Anche se finiscono col percorrere itinerari poetici che li portano lontani l'uno dall'altro—con Stevens per certi versi più vicino alla letteratura del secondo dopoguerra e alle preoccupazioni del postmoderno, laddove Yeats ha solide radici nella *fin de siècle* e nella rinascita letteraria del secondo decennio

¹¹ Lettera a T. McGreevy, 7/10/1948 (LWS 617).

del '900—, il poeta irlandese e quello americano muovono da territori comuni: per entrambi, la poesia è, romanticamente, spazio di definizione del rapporto con se stessi e il mondo e momento di enucleazione di valori non altrimenti perseguibili.

Stevens potrebbe parlare anche a nome di Yeats quando afferma:

This is a time for the highest poetry. We never understood the world less than we do now nor, as we understand it, liked it less. We never wanted to understand it more or needed to like it more. These are the intense compulsions that challenge the poet as the appreciatory creator of values and beliefs.¹²

E Yeats si sarebbe certamente trovato d'accordo con Stevens nell'invocare la *leadership* morale dell'artista:

If only all the sick thoughts of the sick world could blow, or be blown, away, or if only the novelists, the actors, the poets could once more get the upper hand of the politicians and their conspiracies.¹³

Per entrambi, uno dei primi passi nella costruzione dell'identità del poeta come creatore di valori per se stesso e il mondo contemporaneo è l'esplorazione del proprio rapporto con i valori e le modalità rappresentative consegnatigli dalla tradizione. "Drive your cart and your plow over the bones of the dead" aveva scritto William Blake nei suoi "Proverbs of Hell"¹⁴, e sia Yeats che Stevens, impegnati in un'opera di metaforico dissodamento di un proprio terreno poetico che si nutre dell'esempio dei maestri del passato, lo prendono in parola nella loro rivisitazione critica della lezione romantica.

Partendo da una generale considerazione delle rispettive modalità di confronto con il passato, e in particolare della rispettiva ricezione dell'eredità romantica, i capitoli dedicati ai due poeti suggeriscono come, pur nella riconosciuta diversità degli esiti della

¹² Lettera a R. Fjelde, 16/4/1946 (LWS 526). Stevens ribadisce a più riprese il valore della poesia nel mondo contemporaneo: "Poetry is a thing that engages, or should engage, [...] men of serious intelligence. I think that every poet of any interest considers himself as a person concerned with something essential and vital" (lettera a H. Breit, 29/7/1942, LWS 414).

¹³ Lettera a B. Church, 15/10/1948 (LWS 621).

¹⁴ W. Blake, *The Marriage of Heaven and Hell* (CWB 150).

loro ricerca poetica, Yeats e Stevens finiscano con l'approdare a scelte nelle quali si incarnano le due complementari anime del Romanticismo, ma nelle quali si fa anche più esplicita l'intima complessità che caratterizza quest'ultimo.

All'analisi delle diverse scelte operate da Yeats e Stevens nell'attingere al patrimonio iconografico e metaforico della tradizione ottocentesca è dedicata appunto la seconda parte di questo studio. Il terzo capitolo prende spunto da alcune considerazioni, sviluppate nel trattato teorico di Yeats, *A Vision*, sulla rappresentazione dell'occhio nell'arte scultorea dal periodo greco a quello medievale, per ricostruire una tipologia della visione nel corpus poetico yeatsiano. Il riferimento è in particolare alle ultime opere e alla loro tipica dialettica fra la vocazione a una visione trasparente e ordinatrice del reale e l'interesse caparbio per i dettagli concreti dell'esperienza umana in tutta la sua caoticità ed insondabilità. L'itinerario che viene proposto nell'opera yeatsiana seguendo l'uso delle metafore visive mette in luce come la *visione* perseguita dai romantici si frantumi in Yeats in molteplici *sguardi* attraverso i quali il poeta irlandese problematicamente ricerca l'ideale dei propri riconosciuti padri poetici, costantemente dibattuto fra l'aspirazione all'esperienza visionaria che già era stata di Blake, Shelley, Emerson, e l'interesse tipicamente novecentesco per le manifestazioni del caos del reale.

Così, il sistema attorno al quale Yeats organizza la propria produzione, sulle orme del progetto mitopoietico blakeiano, perde rispetto all'esempio del maestro la propria assoluta autosufficienza, divenendo un sottotesto concettuale nel quale la fede già blakeiana nella "forma" dell'immaginazione, da sovrapporre all'assenza di forma del reale, si scontra con l'irresistibile attrazione esercitata proprio dalla natura informe dell'esperienza, che ha dalla sua la ricchezza e il fascino tipici del flusso della vita. Ecco allora che, se da un lato Yeats persegue con ostinazione la chiusura del proprio sistema come presupposto per l'accesso all'esperienza visionaria, dall'altro si apre continuamente nei propri versi all'esperienza concreta di una complessità che sfida ogni tentativo di sistematizzazione.

Da parte sua, Stevens rivisita invece parodicamente la tradizione autobiografica della poesia wordsworthiana, continuando il gioco delle maschere inaugurato dalla produzione tardo- e post-romantica. Se la sua, come per molti aspetti quella di

Wordsworth, è una continua meditazione in versi che ci restituisce un'immagine del mondo filtrata dalle operazioni della coscienza, si è però persa in lui quella fiducia nella qualità paradigmatica della propria esperienza che aveva motivato l'autobiografismo wordsworthiano. Diversamente da quanto per certi aspetti ancora fa Yeats, Stevens non si esibisce in quanto uomo nella propria poesia, ma si nasconde—più vicino in questo, rispetto al poeta irlandese, alla negazione eliotiana del rapporto fra esperienza individuale e linguaggio poetico.

Il quarto capitolo discute allora come la modulazione ironica della voce poetica, associata a una modalità autoriflessiva del discorso, trovi espressione all'interno dell'opera stevensiana nella metafora vocale. In Stevens, la voce nelle sue molteplici articolazioni diventa luogo di ironica esplicitazione delle aporie del testo, a partire dalla discrepanza di fondo fra l'ambizione a un fecondo rapporto con il reale da realizzarsi tramite la scrittura e la consapevolezza che quest'ultima si definisce solo per opposizione all'universo extraletterario.

Se l'esito implicito nell'uso della metafora visiva in Yeats è il tentativo di riformulazione di una rilettura mitica dell'esperienza, il ricorso alla metafora vocale in Stevens è in linea con la sua teorizzazione dell'articolazione poetica di sempre provvisorie finzioni, la cui provvisorietà è allo stesso tempo una qualificazione ironica degli alti ideali già della poesia romantica e una strategia attraverso la quale questi ultimi vengono riproposti in epoca moderna. Nella poesia stevensiana l'ironia torna quindi ad essere, secondo la lezione byroniana, strategia retorica che permette di riproporre la centralità dell'atto artistico nell'esperienza che l'uomo fa del mondo.

La modernità, ancora una volta, sembra allora poundianamente ed eliotianamente configurarsi come il tempo della dilacerazione, delle ambizioni frustrate, della ironica coscienza del limite, del corrosivo scetticismo. Proprio su questo terreno emerge anche l'elemento che più radicalmente separa Yeats da Stevens, per il quale tale scetticismo si traduce in continua autointerrogazione del poeta sulla propria arte, fino a fare della poesia uno spazio di meditazione sulla poesia stessa. Più stretto è invece il contatto dell'arte yeatsiana con l'esperienza: molta della sua poesia è intimamente legata a un luogo storicamente e geograficamente determinato, a quell'Irlanda vista come fonte del tanto celebrato valore della per-

manenza, mentre la poesia stevensiana si muove piuttosto nello spazio rarefatto e astrattizzante dell'immaginazione, in cui persegue il principio della fedeltà alla natura metamorfica dell'esperienza—che si traduce però sempre in fedeltà alla qualità prismatica e mutevole della meditazione, piuttosto che della vita.

La distanza che separa Yeats e Stevens è da loro stessi eloquentemente espressa in alcune riflessioni contenute all'interno dei rispettivi versi. In "The Man and the Echo" (*CPY* 393), Yeats si chiede:

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?

Laddove Yeats si preoccupa delle conseguenze che la propria arte può aver avuto sulla vita di amici e compatrioti, Stevens si interroga, in "As You Leave the Room" (*OP* 117), sulla natura del suo rapporto con la realtà, dubitando di aver mai vissuto in contatto con essa:

I wonder, have I lived a skeleton's life,
 As a disbeliever in reality,

 A countryman of all the bones in the world?

Dimensione pubblica e privata, mito e *fiction*, sistema e *decreation*, volontà assertiva e tono ironico sono le dicotomie che emergono dal confronto condotto fra l'opera yeatsiana e quella stevensiana, simbolicamente riassunte proprio dal loro diverso uso della tradizione romantica. Se, a partire dal titolo del suo trattato teorico, *A Vision*, Yeats utilizza la metafora visiva per ribadire la volontà—già romantica—di cogliere la tessitura nascosta del reale grazie all'atto immaginativo, Stevens si serve della metafora vocale come ironico contraltare alle aspirazioni verso una visione "depurata" della realtà che pure motivano la sua poesia. Scegliendo di interpretare la propria ricerca poetica sotto l'egida della metafora visiva, Yeats opera una scelta di campo in favore di letture "forti" dell'esperienza e del reale, perseguendo, pur fra mille

qualificazioni, la stabilità che è tipica del mito. La mutevolezza e l'instabilità che è tipica della voce nelle sue varie articolazioni ben si addice, invece, alla resa della provvisorietà che, radicalizzando la lezione dei propri maestri ottocenteschi, Stevens vede al centro dell'esperienza poetica, in continuo, precario equilibrio fra ambiziose aspirazioni shelleyane e novecentesca coscienza del limite¹⁵.

Per Yeats come per Stevens, la poesia rimane comunque, romanticamente, spazio di elaborazione di un progetto esistenziale. Se per entrambi scrivere versi è, secondo la definizione yeatsiana, "to articulate sweet sounds together" (*CPY* 89), a questa attività va in ogni caso attribuito quell'alto compito civilizzatore di cui è stato ancora una volta un poeta romantico a dare la definizione più emblematica (e indubbiamente più discussa): "Beauty is truth, truth beauty"¹⁶.

¹⁵ Stevens esplicita la distanza che lo separa da Yeats in un passo in cui commenta le proprie "Notes Toward a Supreme Fiction": "... we are dealing with poetry, not with philosophy. The last thing in the world that I should want to do would be to formulate a system" (lettera a R. Pack, 28/12/1954, *LWS* 864).

¹⁶ J. Keats, "Ode on a Grecian Urn", *Poetical Works*, ed. H. W. Garrod, Oxford, Oxford University Press, 1986, p. 210.

I

L'eredità romantica: profeti e veggenti

Le Poète est celui qui regarde. Et que voit-il? Le Paradis.

André Gide, *Le Traité du Narcisse*

1. *Fabula e visione*

Nel 1755 Samuel Johnson propone nel suo *Dictionary of the English Language* una definizione del termine *vision* articolata in quattro punti:

- | | |
|--|---------------------------|
| 1 Sight; the faculty of seeing. | <i>Newton.</i> |
| 2 The act of seeing. | <i>Hammond.</i> |
| 3 A supernatural appearance; a spectre; a phantom. | <i>Milton.</i> |
| 4 A dream; something shewn in a dream. | <i>Locke</i> ¹ |

In un'epoca che ha assistito al trionfo dell'ottica newtoniana come scienza (*Opticks* è del 1704), ma anche come modello per un approccio razionale al reale in altri campi del sapere, trova spazio nel lemma johnsoniano la considerazione delle connotazioni più

¹ S. Johnson, *A Dictionary of the English Language*, The Second Edition, corrected, London, 1760.

immaginifiche della "visione", che, oltre ad essere intesa come atto percettivo fisiologicamente definito, diviene manifestazione dai labili confini tra la veglia e il sogno, il naturalistico e il miracoloso.

E' forse qualcosa più di un caso che il referente per questa qualificazione della visione sia Milton, un poeta, mentre spetti a Locke il compito di ridimensionarla riconducendola all'ambito onirico. Proprio in quegli anni, infatti, sono poeti come Thomson, Akenside, Collins, Smart, Cowper a sviluppare, sulla scorta degli studi newtoniani, uno spiccato interesse per la visione come fenomeno fisico, che li porta con sempre maggiore frequenza ad esplorarne le implicazioni epistemologiche e metafisiche². Così, se da un lato la poesia del Settecento si fa più attenta alla rappresentazione della luce e del colore, dando prova di una precisione descrittiva fino allora sconosciuta, dall'altro si apre al dibattito teorico sulla percezione visiva, interrogandosi in particolare sull'interazione fra interno ed esterno—fra soggetto e oggetto della visione—che le è propria³. Già a partire dalla prima metà del secolo, i rapporti fra natura, occhio e mente diventano oggetto di un'investigazione poetica che subirà un'accelerazione radicale nei decenni seguenti la pubblicazione dell'opera di Johnson, quando *vision* e tutta la terminologia ad essa afferente diverranno vocaboli chiave nella riflessione artistica e filosofica sviluppata dal Romanticismo inglese, che tenderà a privilegiare sugli altri proprio il campo semantico della rivelazione.

A cavallo fra '700 e '800 è William Blake a farsi portavoce di istanze immaginative in linea con questo mutamento di prospettiva, teorizzando la necessità di abbandonare lo sguardo "meccanico" per sviluppare una facoltà visionaria in grado di trascendere il responso dei sensi e attingere a una più profonda conoscenza del reale:

² Sull'impatto delle teorie newtoniane sulla poesia inglese del '700 si veda M. H. Nicolson, *Newton Demands the Muse: Newton's Opticks and the Eighteenth Century Poets* [1946], Westport, Greenwood Press, 1979.

³ P. M. Sparks ha discusso nel suo *The Poetry of Vision: Five Eighteenth-Century Poets*, Cambridge (Ma.), Harvard University Press, 1967, l'importanza e il significato della *imagery* visiva nella cosiddetta "poetry of sensibility" settecentesca, distinguendo una vena poetica più descrittiva—rappresentata dal Thomson di *The Seasons*—in cui la visione è intesa come accurata registrazione della realtà esterna, da una più immaginifica—esemplificata da Smart in *A Song to David*—per la quale la visione si carica di potenziale evocativo, avvicinandosi all'ideale del sogno.

I assert for My Self that *I do not behold the outward Creation & that to me it is hindrance & not Action; it is as the Dirt upon my feet, No part of Me. "What," it will be Question'd, "When the Sun rises, do you not see a round disk of fire somewhat like a Guinea?" O no, no, I see an Innumerable company of the Heavenly host crying, 'Holy, Holy, Holy is the Lord God Almighty.'* *I question not my Corporeal or Vegetative Eye any more than I would Question a Window concerning a Sight. I look thro' it & not with it.*⁴

Questo passo, risalente al 1818, fa parte di alcune annotazioni blakeiane sulla propria raffigurazione pittorica del giudizio universale (andata perduta), raccolte e pubblicate da Dante Gabriel Rossetti con il titolo *A Vision of the Last Judgement* nel secondo volume della *Life of Blake* di Gilchrist (1863). Qui, Blake sposa la tesi del primato dell'immaginazione sul dato naturale, facendo della visione una metafora dell'attività mentale che si sviluppa "attraverso", nel senso di *oltre, al di là* dell'occhio fisico⁵. L'effetto primario di questa modalità visionaria della percezione è quello di fare tabula rasa delle letture tradizionali del reale, costruite su rapporti di similitudine fra le sue varie componenti—il sole "*like a Guinea*"—per operare un salto metaforico nel sovrannaturale—il sole è "*an Innumerable company of the Heavenly host*". Lo slancio visionario sembra quindi innanzitutto tradursi per Blake in un rimescolamento o rovesciamento delle modalità percettive e rappresentative.

Più avanti nella stessa opera Blake osserva, ancora commentando il proprio dipinto:

The Ladies will be pleas'd to see that *I have represented the Furies by Three Men & not by three Women. It is not because I think the Ancients wrong, but they will be pleas'd to remember that mine is Vision & not Fable.*⁶

Blake sembra attribuire particolare importanza a questa distinzione terminologica fra *fable* e *vision*, su cui si sofferma in una sorta di

⁴ W. Blake, *A Vision of the Last Judgement* (CWB 617). Salvo diversa indicazione, d'ora in avanti il corsivo nelle citazioni è mio.

⁵ Il richiamo è ad argomentazioni già presenti in "Auguries of Innocence" (CWB 433-34): "We are led to Believe a Lie / When we see not Thro' the Eye / Which was Born in a Night to perish in a Night, / When the Soul Slept in Beams of Light."

⁶ W. Blake, *A Vision of the Last Judgement* (CWB 608).

dichiarazione programmatica, intesa a chiarire i termini del discorso, premessa alla dettagliata descrizione ed esegesi della propria raffigurazione del giudizio universale:

The Last Judgement is not Fable or Allegory, but Vision. Fable or Allegory are a totally distinct & inferior kind of Poetry. Vision or Imagination is a Representation of what Eternally Exists, Really & Unchangeably.⁷

Blake chiarifica ulteriormente questa distinzione in un passo, giuntoci incompleto, nel quale ricostruisce storicamente la genesi dei due termini:

... they Assert that Jupiter usurped the Throne of his Father, Saturn, & brought on an Iron Age & Begat on Mnemosyne, or Memory, The Greek Muses, which are not Inspiration as the Bible is. Reality was Forgot, & the Vanities of Time & Space only Remember'd & call'd Reality. Such is the Mighty difference between Allegoric Fable & Spiritual Mystery. Let it here be Noted that the Greek Fables originated in Spiritual Mystery & Real Visions, which are lost & clouded in Fable & Allegory, while the Hebrew Bible & the Greek Gospel are Genuine, Preserv'd by the Saviour's Mercy. The Nature of my Work is Visionary or Imaginative; it is an Endeavour to Restore what the Ancients call'd the Golden Age.⁸

Per sua stessa ammissione, quello condotto da Blake nei propri appunti è allora uno sforzo ermeneutico volto all'educazione dello sguardo, nella speranza che lo spettatore giunga a vedere il giudizio universale nei suoi stessi termini, vale a dire in termini di *visione* della mente e non di *fabula* prodotta dai sensi. La descrizione di ogni scena e di ogni figura è così accompagnata dalla chiarificazione di ciò che essa *rappresenta* non nella *fable*, nella versione stereotipa del giudizio universale consegnataci dalla tradizione, ma nella *vision* incarnata nel racconto biblico ("The Hebrew Bible & the Gospel of Jesus are not Allegory, but Eternal Vision or Imagination of All that Exists"⁹). E' nuovamente il salto dalla *fable* alla *vision* che Blake ha in mente quando scrive:

If the Spectator could Enter into these Images in his Imagination, approaching them on the Fiery Chariot of his Contemplative

⁷ Ivi, p. 604.

⁸ Ivi, p. 605.

⁹ Ivi, p. 604.

Thought, [...] or could make a Friend & Companion of one of these Images of wonder [...] then would he arise from his Grave, then would he meet the Lord in the Air & then he would be happy.¹⁰

Sul significato rigeneratore di questa nuova percezione del reale inestricabilmente legata all'esperienza artistica Blake scrive ancora:

No man can Embrace True Art till he has Explor'd & cast out False Art [...] Whenever any Individual Rejects Error & Embraces Truth, a Last Judgement passes upon that Individual [...] *We are in a World of Generation & death, & this world we must cast off if we would be Painters such as Rafael, Mich. Angelo & the Ancient Sculptors; if we do not cast off this world we shall be only Venetian Painters, who will be cast off & Lost from Art.*¹¹

In un passo di *The Marriage of Heaven and Hell* (1793), Blake era ricorso al vocabolario della sua professione, quella dell'incisore, per dar voce al proposito di operare nella propria produzione poetica lungo la direttrice di questa ridefinizione della percezione e delle modalità rappresentative illustrata in *A Vision of the Last Judgement*:

... this I shall do, by printing in the infernal method, by corrosives, which in Hell are salutary and medicinal, *melting apparent surfaces away, and displaying the infinite which was hid.*

If the doors of perception were cleansed every thing would appear to man as it is, infinite.

For man has closed himself up, till he sees all things thro' narrow chinks of his cavern.¹²

Ritroviamo in questa riflessione blakeiana il seme di quella meditazione sulla depurazione della percezione del reale attraverso una fase decreativa che verrà pienamente sviluppata in età moderna¹³, e

¹⁰ Ivi, p. 611.

¹¹ Ivi, p. 613.

¹² *CWB* 154.

¹³ Nel '900 Stevens parlerà esplicitamente di *decreation* (v. più avanti cap. IV), mentre William Carlos Williams immaginerà in *Spring and All* una grottesca distruzione e ricostruzione del reale ad opera dell'immaginazione: "The imagination, intoxicated by prohibitions, rises to drunken heights to destroy the world. Let it rage, let it kill. The imagination is supreme [...] Yes, the imagination, drunk with prohibitions, has destroyed and recreated everything afresh in the likeness of that which it was" (*Spring and All* [1923], in *Imaginations*, ed. W. Schott, New York, New Directions, 1970, pp. 90, 91, 93). Sempre in ambito americano, già Walt Whitman aveva scritto, riferendosi all'attività del poeta, che

che ancora in epoca romantica verrà ripresa da Shelley nella *Defence of Poetry* (1821). Shelley utilizza strutture metaforiche non lontane da quelle blakeiane, rifacendosi alla scienza alchemica e all'idea medievale della Pietra Filosofale, in grado di trasformare i metalli nella perfezione originaria dell'oro:

[Poetry] *transmutes all that it touches*, and every form moving within the radiance of its presence is changed by wondrous sympathy to an incarnation of the spirit which it breathes; its secret alchemy turns to potable gold the poisonous waters which flow from death through life; it strips the veil of familiarity from the world, and lays bare the naked and sleeping beauty which is the spirit of its forms.¹⁴

L'ideale cui Blake aspira è una purezza percettiva capace di far propria la totalità dell'esperienza, di liberare l'uomo dalla prigionia della caverna di platonica memoria in cui si trova rinchiuso per aprirlo alla percezione dell'unità originaria dell'universo. In alcuni versi contenuti in una lettera del 1800 Blake propone una propria immagine di questa apertura del soggetto sul mondo:

My Eyes more & more
 Like a Sea without shore
Continue Expanding,
 The Heavens commanding,
 Till the Jewels of Light,
 Heavenly Men beaming bright,
 Appear'd as One Man
 Who Complacent began
 My limbs to infold
 In his beams of bright gold;
 Like dross purg'd away
 All my mire & my clay.
 ...
 I remain'd as a Child;
 All I ever had known
 Before me bright Shone.
 ...
 Such the Vision to me

"The power to *destroy or remould* is freely used by him" (*Leaves of Grass, The First (1855) Edition*, ed. M. Cowley, Harmondsworth, Penguin, 1978, p. 9).

¹⁴ P. B. Shelley, *A Defence of Poetry*, in *The Complete Works of Percy Bysshe Shelley*, ed. R. Ingpen and W. E. Peck, 10 vols, New York, Gordian Press, 1965, vol. VII, p.137.

Appear'd on the Sea.¹⁵

Quello descritto da Blake è un processo di purificazione, in cui l'occhio che si apre sempre più sul mondo rivela l'assoluta arbitrarietà e fallacia della distinzione soggetto-oggetto, poiché tutto è monade indifferenziata, coincidenza di uomo, dio e creato. Nella stessa lirica Blake scrive:

... Each grain of Sand,
Every Stone on the Land,
Each rock & each hill,
Each fountain & rill,
Each herb & each tree,
Mountain, hill, earth & sea,
Cloud, Meteor & Star
Are Men Seen Afar¹⁶

Giocando con i quattro elementi naturali, Blake opera anche sonoramente una trasposizione metamorfica dell'uno nell'altro (*Sand/Land; hill/rill; tree/sea*), che suggerisce la loro indissolubilità. Anche la riproposizione degli stilemi da *nursery rhyme* è funzionale all'evocazione di questa favolosa unitarietà dell'esperienza, con la quale Blake dà voce alla vocazione monistica, intesa come volontà di abolire la distanza fra umano e non-umano, che caratterizza molte delle riflessioni romantiche sui rapporti uomo-mondo.

Per quanto diversi siano gli atteggiamenti dei singoli nei confronti del dualismo dell'esperienza (si pensi alla distanza che separa l'idealismo di Shelley dalla *negative capability* keatsiana), poeti e pensatori romantici perseguono infatti la ricostituzione di una mitica unità organica dell'esperienza, pur percorrendo strade che possono essere molto lontane fra loro, quali il prevalere di una polarità sull'altra o una loro conciliazione¹⁷. Nella riflessione

¹⁵ W. Blake, lettera a Thomas Butts, 2/10/1800 (CWB 805-806). Incidentalmente, va notato che i motivi utilizzati nella descrizione di questa esperienza visionaria—la spiaggia e la presenza incombente del mare—si ripresenteranno in epoca moderna nella descrizione di momenti analoghi di illuminazione (presenti, fra gli altri, nel *Portrait* joyciano e in "The Idea of Order at Key West" di Wallace Stevens).

¹⁶ Ivi, pp. 804-805.

¹⁷ M. H. Abrams ricorda come le aspirazioni monistiche pervadano tutta la cultura europea fra Settecento e Ottocento, rifacendosi alle speculazioni filosofiche dell'idealismo tedesco e alla tradizione ancora viva del neoplatonismo (si

blakeiana, l'unica via praticabile è il riconoscimento della prevalenza della polarità immaginativa del reale su quella naturale:

*Mental Things are alone Real; what is call'd Corporeal, Nobody Knows of its Dwelling Place: it is in Fallacy, & its Existence an Imposture. Where is the Existence Out of Mind or Thought? Where is it but in the Mind of a Fool?*¹⁸

Ecco allora perché l'occhio deve perdere la propria fisicità per giungere alla coincidenza con l'anima del reale. Paradossalmente, questa trasformazione del *vegetative eye* in *eye of the mind* si realizza attraverso una sorta di sua metaforica esplosione: l'occhio continua ad espandersi divenendo tutt'uno con la visione di un più profondo ordine di realtà.

Quanto questa idea e questa immagine abbiano finito col permeare la cultura romantica risulta evidente dalla sua ripresa in ambito americano a più di trent'anni di distanza dalla sua originaria formulazione. Il riferimento è a Ralph Waldo Emerson e alla sua famosa definizione del poeta nel saggio "Nature":

Standing on the bare ground—my head bathed by the blithe air, and uplifted into infinite space—all mean egotism vanishes. *I become a transparent eyeball*; I am nothing; I see all; the currents of the Universal Being circulate through me; I am part or parcel of God.¹⁹

In questa formulazione emersoniana sembra rivivere la componente più propositiva della riflessione romantica, come se, esaurita la propria spinta propulsiva in Gran Bretagna (Blake, Coleridge, Shelley, Keats e Byron sono già scomparsi nel 1836, anno di pubblicazione di "Nature", mentre Wordsworth conclude la sua grande stagione creativa prima del 1810), essa rinnovasse i propri assunti teorici e le proprie strutture metaforiche oltreoceano. Nel passo appena citato, Emerson segue l'esempio dei maestri inglesi facendo

vedano i capitoli III e IV di *Natural Supernaturalism*, cit., pp. 169-82). Cfr. anche G. Mills-Harper, *The Neoplatonism of William Blake*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1961, e D. Hirst, *Hidden Riches: Traditional Symbolism from the Renaissance to Blake*, London, Eyre & Spottiswood, 1964.

¹⁸ *A Vision of the Last Judgement* (CWB 617). In *The Marriage of Heaven and Hell* Blake si sofferma su questo punto affermando che "Man has no Body distinct from his Soul; for that call'd Body is a portion of Soul discern'd by the five Senses, the chief inlets of Soul in this age" (CWB 149).

¹⁹ R. W. Emerson, "Nature", in *The Complete Essays and Other Writings*, ed. B. Atkinson, New York, The Modern Library, 1950², p. 6.

ricorso alla metafora visiva per la rappresentazione di un'esperienza che proietta l'uomo al di là dei vincoli spaziali e temporali. Da quando Joyce ha mutuato all'interno della sua scrittura concetti e preoccupazioni della filosofia scolastica, è diventato comune dare a esperienze di illuminazione come quelle descritte da Blake ed Emerson la definizione di "epifania", intesa come particolare modalità della percezione, in grado di cogliere il reale nella sua essenza, penetrandone l'aspetto più superficiale²⁰.

In "Nature", Emerson descrive il superamento del dualismo dell'esperienza attraverso un'ascesi che porta alla rimozione del dato personale in favore dell'identificazione fra il soggetto e la forza vitale dell'universo, saltando in questo modo la distinzione blakeiana fra *vegetative eye* e *eye of the mind*. La capacità visionaria viene così a coincidere con l'annullamento della personalità e dei suoi corollari nell'universo finito: il responso dei sensi ed i concetti di spazio e tempo. In "The Over-Soul" Emerson scrive:

The influence of the senses has in most men overpowered the mind to that degree that the walls of time and space have come to look real and insurmountable; [...] Yet *time and space are but inverse measures of the force of the soul. A man is capable of abolishing them both.*²¹

Già Blake aveva bollato spazio e tempo come categorie limitative, tipiche dell'occhio corporeo, parlando criticamente in *A Vision of the Last Judgement* di "Time & Space fixed by the Corporeal Vegetative Eye"²² e definendo, in un passo già citato della stessa opera, le "vanities of Time & Space" come il prodotto delle "Muse della Memoria", in opposizione a quell'unica, vera "Reality" che nasce dall'Ispirazione. Alla serie *Memory/Time & Space/Fable*,

²⁰ Su queste esperienze di illuminazione e sulla loro traduzione poetica Frank Kermode ha basato il suo *Romantic Image*, in cui, partendo da premesse diverse da quelle di neo-blakeiani quali Frye e Bloom, individua nel culto dell'Immagine, e nel conseguente isolamento dell'artista, l'elemento che attraversa, avvicinandole, la tradizione romantica, simbolista e modernista. Nella definizione di Kermode, l'"Image" è "a radiant truth out of space and time" (*Romantic Image*, cit., p. 2), il cui perseguimento comporta per l'artista l'estraniamento dal corpo sociale, una condizione in sé fonte di sofferenza, ma compensata dalla gioia che accompagna l'atto immaginativo/percettivo.

²¹ "The Over-Soul", in *The Complete Essays*, cit., p. 264.

²² W. Blake, *A Vision of the Last Judgement* (CWB 614).

Blake aveva contrapposto quella formata da *Inspiration/Eternity/Vision*, sostenendo che "Fable or Allegory is Form'd by the daughters of Memory. Imagination is surrounded by the daughters of Inspiration"²³. Il ruolo giocato dall'arte all'interno di questa dialettica viene chiarito da Blake con la definizione di "Poetry, Painting & Music" come "the three Powers in Man of conversing with Paradise"²⁴. In *Milton*, uno dei libri profetici risalente al 1804, la riflessione blakeiana torna su questo punto con l'osservazione che

... the Daughters of Memory shall become the Daughters of Inspiration. Shakespeare & Milton were both curb'd by the general malady & infection from the silly Greek & Latin slaves of the Sword [...] We do not want either Greek or Roman Models, if we are but just & true to our own Imaginations, those Worlds of Eternity in which we shall live for ever in Jesus our Lord.²⁵

Inserendosi idealmente in questa linea di pensiero, Emerson chiarisce come il poeta trascenda i dati dell'esperienza sensoriale per collocarsi con la sua opera in quel *locus* "out of space and time" in cui risiede la rivelazione: "the melodies of the poet ascend and leap and pierce into the deeps of infinite time"²⁶. Una rivelazione che riguarda appunto la natura spirituale del reale, definito come "the externization of the soul"²⁷, che ne garantisce l'intima unità al di là della molteplicità esteriore. Ricompare anche nella meditazione emersoniana l'immagine della frammentazione contrapposta all'integrità:

We live in succession, in division, in parts, in particles. Meantime within man is the soul of the whole; the wise silence; the universal beauty, to which every part and particle is equally related; the eternal ONE. [...] *the act of seeing, and the thing seen, the seer and the spectacle, the subject and the object, are one.* We see the world piece by piece, as the sun, the moon, the animal, the tree; but the whole, of which these are the shining parts, is the soul.²⁸

23 Ivi, p. 604.

24 Ivi, p. 609.

25 *CWB* 480.

26 R. W. Emerson, "The Poet", in *The Complete Essays*, cit., p. 330.

27 Ivi, p. 325.

28 R. W. Emerson, "The Over-Soul", cit., p. 262.

Tipica del poeta è allora la capacità integratrice dello sguardo, poiché "there is a property in the horizon which no man has but he whose eye can integrate all the parts, that is, the poet"²⁹. È lo sguardo che dà propriamente forma al reale, secondo un modello istituito già da Blake in *The Ghost of Abel*, l'unico suo esperimento con la forma drammatica. L'incipit di quest'opera, risalente al 1822, recita:

To LORD BYRON in the Wilderness:

What doest thou here, Elijah?

Can a Poet doubt the Visions of Jehovah? Nature has no Outline,
but Imagination has. Nature has no Tune, but Imagination has.
Nature has no Supernatural & dissolves: Imagination is Eternity.³⁰

Il riferimento a Byron va inteso come risposta al *Cain* di quest'ultimo—un'opera drammatica apparsa l'anno precedente, che aveva fatto di Caino un eroe della ribellione—e più in generale come polemica contrapposizione a quella che, come vedremo nel capitolo seguente, è la seconda anima del Romanticismo britannico, incarnata appunto nella figura e nell'opera byroniana. In contrapposizione a ciò che Byron rappresenta, Blake ribadisce come il poeta visionario non solo scopra, ma scoprendo dà forma alla vera immagine del reale, dimostrandosi in grado di trascendere l'illusorio dato materiale per ricreare nella e attraverso l'opera d'arte l'ordine originario dell'universo. La complessa simbologia blakeiana è appunto il risultato di questo sforzo di visione creatrice, le cui premesse sono nei versi di *Jerusalem*:

"I must Create a System or be enslav'd by another Man's.

"I will not Reason & Compare: my business is to Create."³¹

Perseguendo questa modalità visionaria della percezione, Blake dà forma nella serie dei libri profetici—*Vala, or the Four Zoas* (1795-1804), *Milton* (1804-1808) e *Jerusalem* (1804-1820)—a una nuova mappa dell'universo umano e della sua evoluzione, basata sul postulato, di origine neoplatonica, di una coincidenza originaria di cosmo, uomo e divinità, minata dallo sviluppo del divenire storico inteso biblicamente come caduta dalla perfezione originaria. In

²⁹ R. W. Emerson, "Nature", cit., pp. 5-6.

³⁰ *CWB* 779.

³¹ W. Blake, *Jerusalem*, I, 20-21 (*CWB* 629).

risposta all'esperienza della frammentarietà, la mitologia blakeiana ripropone l'attività creativa attraverso la figura di Los, paradigma dell'artista che, in *Milton* e in *Jerusalem*, appare costantemente impegnato nella costruzione della cittadella di Golgonooza, baluardo contro il caos.

Oltre a questi accenti blakeiani, sono percepibili nelle affermazioni di Emerson echi dell'insistenza coleridgiana sulla prerogativa del poeta di cogliere, grazie all'operare dell'immaginazione, gli elementi di somiglianza all'interno della multiformità che caratterizza l'esperienza umana del reale, portando all'unificazione del campo percettivo. Nella *Biographia Literaria*, Coleridge aveva infatti definito l'immaginazione come un "synthetic and magical power" che si rivela "in the balance or reconciliation of opposite or discordant qualities"³², spingendosi fino al punto di coniare per essa un nuovo termine—*esemplastic*—che per sua stessa ammissione "is not in Johnson, nor have I met it elsewhere". Come Coleridge spiega, "I constructed it myself from the Greek words, *eis en plattein* i.e. to shape into one"³³. Torna alla mente anche Shelley che, al pari di Coleridge, identifica nell'immaginazione "the principle of synthesis" e, riferendosi ai poeti, afferma che "their words unveil the permanent analogy of things by images which participate in the life of truth"³⁴. Lo stesso Shelley anticipa la riflessione emersoniana sullo svincolamento del poeta dalle categorie spazio-temporali: "A Poet participates in the eternal, the infinite, and the one; as far as relates to his conceptions, time and place and number are not"³⁵.

Per Emerson la possibilità dell'esistenza di una visione integratrice risiede nel principio simbolico sotteso all'universo, riassunto in tre famosi punti:

1. Words are signs of natural facts.
2. Particular natural facts are symbols of particular spiritual facts.
3. Nature is the symbol of spirit.³⁶

³² S. T. Coleridge, *Biographia Literaria* [1834], ed. J. Engell and W. J. Bate, 2 vols, Princeton, Princeton University Press, Bollingen Series LXXV, n. 7, 1983, cap. XIV, vol. II, p. 16.

³³ Ivi, cap. X, vol. I, p. 168.

³⁴ P. B. Shelley, *A Defence of Poetry*, cit., pp. 109, 115.

³⁵ Ivi, p. 113.

³⁶ R. W. Emerson, "Nature", cit., p. 14.

Il poeta rende visibile la tessitura di corrispondenze che informa il reale attraverso un'arte che fa del procedimento simbolico stesso il proprio elemento costitutivo, e per questo si dimostra in grado di "connect his thought with its proper symbol"³⁷.

La fede nell'esistenza di *proper symbols* colloca Emerson all'estremo idealista di un'ipotetica classificazione dei poeti romantici e postromantici in base all'arbitrarietà o legittimità da essi assegnata al linguaggio figurale. Emerson è in compagnia di artisti come Blake, Coleridge e Yeats, per il quale un simbolo è "the only possible expression of some invisible essence, a transparent lamp about a spiritual flame"³⁸, e come Arthur Symons, che in *The Symbolist Movement in Literature* (1899) istituisce un collegamento fra simbolismo e magia sulla base della comune capacità di rivelare un'entità altrimenti non percepibile³⁹. All'estremo opposto troviamo invece Wordsworth, meravigliato, nel *Prelude*, del "wond'rous power of words, by simple faith / Licensed to take the meaning that we love!"⁴⁰.

Emerson crede nella concretezza del simbolo, nella corrispondenza necessaria fra esso e il proprio referente, portata alla luce dal poeta attraverso l'atto della nominazione:

The poet is the Namer, or Language-maker, naming Things sometimes after their appearance, sometimes after their essence, and giving to every one its own name and not another's [...]. The poet made all the words [...] each word was at first a stroke of genius, and obtained currency, because for the moment it symbolized the world to the first speaker and to the hearer.⁴¹

Il poeta quale *namer* è continuamente impegnato in un'opera di rinnovamento dell'espressione simbolica, che l'uso e l'abitudine tendono ad opacizzare, limitandone il potenziale evocativo:

³⁷ Ivi, p. 17.

³⁸ Citato da F. Kermode, *Romantic Image*, cit., p. 113.

³⁹ Ivi, p. 110.

⁴⁰ W. Wordsworth, *The Prelude: A Parallel Text* [1805, 1850], ed. J. C. Maxwell, Harmondsworth, Penguin, 1971, p. 257 (VII, 119-20).

⁴¹ R. W. Emerson, "The Poet", cit., p. 329. Nella meditazione emersoniana sul simbolo ricompaiono tracce del pensiero vichiano: "Because of this radical correspondence between visible things and human thoughts, savages, who have only what is necessary, converse in figures. As we go back in history, language becomes more picturesque, until its infancy, when it is all poetry; or all spiritual facts are represented by natural symbols. The same symbols are found to make the original elements of all languages" ("Nature", cit., p. 16).

As the limestone of the continent consists of infinite masses of the shells of animalcules, so language is made up of images, or tropes, which now, in their secondary use, have long ceased to remind us of their poetic origin.⁴²

Ecco allora una correzione di rotta rispetto alle dichiarazioni precedenti: se esiste una corrispondenza necessaria fra il simbolo e ciò che esso esprime, il veicolo linguistico di questo rapporto deve essere continuamente rinnovato, per conservarne la capacità espressiva. Come Emerson spiega:

We are symbols, and inhabit symbols; workmen, work, and tools, words and things, birth and death, all are emblems, but we sympathize with the symbols, and, being infatuated with the economical uses of things, we do not know that they are thoughts. *The poet*, by an ulterior intellectual perception, gives them a power which makes their old use forgotten, and puts eyes, and a tongue, into every dumb and inanimate object: He perceives the independence of the thought on the symbol, the stability of the thought, the accidentality and fugacity of the symbol.⁴³

L'operazione descritta da Emerson è la stessa che nel '900 Wallace Stevens ribattezzerà col termine *decreation*, presente *in nuce* già nel passo blakeiano, tratto dal *Marriage of Heaven and Hell*, sulla depurazione della percezione e nelle osservazioni della shelleyana *Defence of Poetry*:

[The poets'] language is vitally metaphorical; that is, it marks the before unapprehended relations of things and perpetuates their apprehension, until the words which represent them, become through time signs for portions or classes of thoughts instead of pictures of integral thoughts; and then if no new poets should arise to create afresh the associations which have been thus disorganized, language will be dead to all the nobler purposes of human intercourse.⁴⁴

42 "The Poet", cit., p. 329. Nella "Preface" alle *Lyrical Ballads* Wordsworth aveva dato voce a preoccupazioni analoghe sostenendo di aver consciamente rinunciato all'uso di "many expressions, in themselves proper and beautiful, but which have been foolishly repeated by bad Poets till such feelings of disgust are connected with them as it is scarcely possible by any art of association to overpower" ("Preface" [1800], in Wordsworth and Coleridge, *Lyrical Ballads*, ed. R. L. Brett and A. R. Jones, London and New York, Methuen, 1981, p. 251).

43 R. W. Emerson, "The Poet", cit., pp. 328-29.

44 P. B. Shelley, *A Defence of Poetry*, cit., p. 111.

Emerson si sofferma sul significato liberatorio dell'atto poetico deformativo, in grado di produrre "emancipation and exhilaration for all men"⁴⁵. Come spiega in maniera più estesa:

We seem to be touched by a wand, which makes us dance and run about happily, like children. We are like persons who come out of a cave or cellar into the open air. This is the effect on us of *tropes, fables, oracles, and all poetic forms*. Poets are thus liberating gods. *Men have really got a new sense, and found within their world, another world, or nest of worlds; for, the metamorphosis once seen, we divine that it does not stop.*⁴⁶

Emerson non segue Blake nella sua distinzione terminologica fra *Fable* e *Vision*, allineando "tropes, fables, oracles" in un'unica categoria di poesia visionaria capace di metamorfosare l'esperienza che l'uomo ha del mondo. Riproponendo l'ideale della trasparenza come condizione per una visione più penetrante, Emerson sostiene che "the poet turns the world to glass, and shows us all things in their right series and procession"⁴⁷. E ancora, con un richiamo terminologico alla teoria mimetica dell'arte:

... the rich poets, as Homer, Chaucer, Shakespeare, and Raphael [...] resemble a mirror carried through the street, ready to render an image of every created thing.⁴⁸

Nella riflessione emersoniana, la poesia è specchio della natura profonda del reale, di cui rivela in trasparenza la tessitura simbolica, è visione e rivelazione del "mistero dell'umanità", "an abstract or epitome of the world"⁴⁹, incarnazione di quello stesso ideale visionario che Blake aveva già proposto in *Milton* ricorrendo a un versetto del Vecchio Testamento:

⁴⁵ R. W. Emerson, "The Poet", cit., p. 334.

⁴⁵ *Ibidem*. Il riferimento è ancora una volta a Shelley, per il quale "Poetry is indeed something divine" e "A great Poem is a fountain for ever overflowing with the waters of wisdom and delight" (*A Defence of Poetry*, cit., pp. 135, 131).

⁴⁷ R. W. Emerson, "The Poet", cit., p. 329.

⁴⁸ Ivi, p. 340. E' questa un'immagine ripresa anche da Whitman che, rivolto al lettore, afferma: "You shall stand by my side and look in the mirror with me" (*Leaves of Grass*, cit., p. 13).

⁴⁹ R. W. Emerson, "Nature", cit., p. 13.

"Would to God that all the Lord's people were Prophets."⁵⁰

2. *Apollo e Mnemosine*

"You shall not bring me down to believe such fitting & fitted. I know better & please your Lordship"⁵¹. Con queste parole, scritte a margine della propria copia di *The Excursion*, Blake liquida i versi che contengono l'essenza della filosofia della natura di William Wordsworth:

How exquisitely the individual Mind
 (And the progressive powers perhaps no less
 Of the whole species) to the external World
 Is fitted: —and how exquisitely, too—
 Theme this but little heard of among men—
 The external World is fitted to the Mind.⁵²

Le ragioni dell'ostilità di Blake sono evidenti: con Wordsworth, al mentalismo blakeiano—che vede nella distinzione fra soggetto e oggetto un illusorio prodotto della caduta dell'uomo dalla perfezione originaria—si sostituisce una visione del reale basata sulla corrispondenza fra il mondo naturale e quello della mente, ontologicamente distinti. Come Wordsworth aveva già sostenuto nella "Preface" all'edizione del 1802 delle *Lyrical Ballads*:

He [the poet] considers man and nature as essentially adapted to each other, and the mind of man as naturally the mirror of the fairest and most interesting qualities of nature.⁵³

Se Blake subordina la natura al primato dell'immaginazione, Wordsworth le assegna lo status di entità indipendente con la quale l'uomo deve stabilire un rapporto di comunione, per conseguire un ideale che viene identificato nella feconda interazione fra soggetto e oggetto. Non a caso, una delle metafore ricorrenti nel programma poetico wordsworthiano formulato nel "Prospectus" (un centinaio di versi posti ad apertura di *The Excursion*) è quella del matrimonio fra mente e natura, da celebrarsi all'interno della poesia. Nei versi precedenti quelli divenuti oggetto dello scherno blakeiano, Wordsworth parla del "discerning intellect of Man, / ...

⁵⁰ *Milton* (CWB 481).

⁵¹ CWB 784.

⁵² W. Wordsworth, "Prospectus" (PWW V, 5).

⁵³ "Preface" [1802], in Wordsworth & Coleridge, *Lyrical Ballads*, cit., p. 259.

wedded to this goodly universe / In love and holy passion", per poi dar voce a una dichiarazione di intenti tutta incentrata sulla metafora nuziale: "I, long before the blissful hour arrives, / Would chaunt, in lonely peace, the spousal verse / Of this great consummation..."⁵⁴. Il poeta diventa per Wordsworth:

... the rock of defence of human nature; an upholder and preserver, carrying every where with him *relationship and love*. [...] *the Poet binds together by passion and knowledge the vast empire of human society, as it is spread over the whole earth, and over all time.*⁵⁵

Come per Blake, per Coleridge, per Shelley, il poeta wordsworthiano sana l'alienazione dell'uomo riconducendo all'unitarietà la sua esperienza frammentata del reale, dandogli un senso della propria collocazione all'interno dell'universo. Di lui "emphatically may it be said [...], as Shakespeare hath said of man, 'that he looks before and after'"⁵⁶.

Il poeta come "veggente", di fronte ai cui occhi si srotola il divenire umano, è però minacciato da una serie di pericoli che Wordsworth individua negli sviluppi della società contemporanea:

... a multitude of causes, unknown to former times, are now acting with a combined force to blunt the discriminating powers of the mind, and unfitting it for all voluntary exertion to reduce it to a *state of almost savage torpor*. The most effective of these causes are the great national events which are daily taking place, and the encreasing accumulation of men in cities, where the uniformity of their occupations produces a craving for extraordinary incident, which the rapid communication of intelligence hourly gratifies.⁵⁷

Ritroviamo in queste parole un'eco di quella profonda critica nei confronti del volto dell'Inghilterra nei decenni successivi alla rivoluzione industriale che caratterizza così massicciamente la produ-

⁵⁴ W. Wordsworth, "Prospectus" (*PWW* V, 4-5). Si tratta di una metafora destinata ad avere ampia risonanza anche in ambito americano, come è testimoniato dall'affermazione di Whitman ad apertura delle sue *Leaves of Grass*, dove si legge che "The known universe has one complete lover and that is the greatest poet" (*Leaves of Grass*, cit., p. 11). Sull'uso della metafora nuziale si è ampiamente soffermato M. H. Abrams in *Natural Supernaturalism*, cit., pp. 21-32.

⁵⁵ "Preface" [1802], in Wordsworth & Coleridge, *Lyrical Ballads*, cit., p. 259.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Ivi*, p. 249.

zione blakeiana. La prosa wordsworthiana presenta, anche nelle scelte terminologiche, la stessa *vis* polemica nei confronti del degrado urbano dispiegata da Blake in varie parti dei suoi *Songs of Experience* e dei libri profetici. Laddove Wordsworth parla di un "quasi selvaggio torpore" che paralizza la mente umana, collegandolo alla vita disumanizzata delle metropoli, Blake attacca la filosofia e la scienza illuministiche per aver indotto con il loro sviluppo un sonno mortale nell'umanità (il "Giant Albion" dei libri profetici), minacciandone la stessa esistenza:

I see the Past, Present & Future existing all at once
 Before me. O Divine Spirit, sustain me on thy wings,
That I may awake Albion from his long & cold repose;
 For Bacon & Newton, sheath'd in dismal steel, their terrors hang
 Like iron scourges over Albion: Reasonings like vast Serpents
 Infold around my limbs, bruising my minute articulations.

I turn my eyes to the Schools & Universities of Europe
 And there behold the Loom of Locke, whose Woof rages dire,
 Wash'd by the Water-wheels of Newton: black the cloth
 In heavy wreathes folds over every Nation...⁵⁸

Le preoccupazioni wordsworthiane per la salvaguardia dei "discriminating powers of the mind" sono presenti, con connotazioni diverse rispetto all'impostazione sociologica del passo delle *Lyrical Ballads* precedentemente citato, anche nelle opere maggiori della grande decade creativa, da "Tintern Abbey" (1798) a "Intimations of Immortality" (1807), fino a quella che è considerata come l'autobiografia spirituale di Wordsworth, il *Prelude*, la cui prima versione risale al 1805 (la seconda è del 1850).

The Prelude torna proprio su questi temi all'interno del libro V, intitolato "Books" e interamente dedicato a una digressione sul carattere formativo della cultura nella vita dell'uomo. Ciò che viene proposto a chiare lettere nei più di seicento versi che compongono questo libro è l'ideale dell'arte come veicolo di formazione e trasmissione di quel rapporto armonico fra mente e natura dal quale Wordsworth fa dipendere il destino umano. Wordsworth parla

⁵⁸ W. Blake, *Jerusalem, The Emanation of the Giant Albion*, I, 8-17 (CWB 635-36).

della "great Nature that exists in works / Of mighty Poets"⁵⁹, concludendo la sua celebrazione della creazione artistica con l'osservazione che

Even forms and substances are circumfused
By that transparent veil with light divine,
And, through the turnings intricate of verse,
Present themselves *as objects recognized*,
In flashes, and with glory not their own.⁶⁰

Per Wordsworth, la poesia "rivela", nel procedere "intricato" della propria versificazione, la forma del reale, permettendone il *riconoscimento* da parte del lettore. Sono queste affermazioni dell'esistenza autonoma di un qualcosa che può essere definito come *forma* del reale che hanno probabilmente motivato la severa condanna di Blake nei confronti di Wordsworth: "I see in Wordsworth the Natural Man rising up against the Spiritual Man Continually, & then he is No Poet but a Heathen Philosopher at Enmity against all true Poetry or Inspiration."⁶¹

Eppure, proprio all'interno del libro V è presente un brano dissonante rispetto alle ottimistiche dichiarazioni di fede wordsworthiane nei confronti della parola poetica, proposto sotto forma di rievocazione di un sogno.

Come Coleridge in "Kubla Khan", Wordsworth fornisce le coordinate per la comprensione della genesi dell'esperienza onirica: seduto in riva al mare, intento alla lettura del *Don Chisciotte* e occupato da riflessioni sulla natura transitoria delle realizzazioni della mente umana, prime fra tutte le opere letterarie, egli si addormenta e sogna una fantastica figura, dall'aspetto simile a quello di un beduino arabo⁶². Questa "uncouth shape" compare al suo fianco, in groppa a un dromedario, in un'oscura e desolata landa desertica, tenendo sotto braccio una pietra e nell'altra mano una conchiglia. La prima, spiega la figura del sogno, è "Euclid's Elements", la geometria come emblema del sapere scientifico, mentre la seconda

⁵⁹ W. Wordsworth, *The Prelude, A Parallel Text*, cit., p. 203 (V, 594-95); dove non altrimenti specificato, i riferimenti fra parentesi sono ai libri e versi dell'edizione del 1850.

⁶⁰ Ivi, p. 203 (V, 601-5).

⁶¹ W. Blake, "Annotations to *Poems by William Wordsworth*" (CWB 782).

⁶² Nell'edizione del 1805, il sogno è attribuito da Wordsworth a un amico, una discrepanza che ribadisce—caso mai ve ne fosse bisogno—la natura simbolica e non autobiografica dell'episodio.

è "something of more worth", "of a surpassing brightness", "so beautiful in shape, / In colour so resplendent"⁶³ che, accostata all'orecchio, produce

... in an unknown tongue,
Which yet I understood, articulate sounds,
A loud prophetic blast of harmony;
An Ode, in passion uttered, which foretold
Destruction to the children of the earth
By deluge, now at hand.⁶⁴

La conchiglia porta all'uomo la voce della natura, diventando simbolo di una parola poetica che della natura si fa tramite e che si definisce per simbiosi con essa. Ma l'immagine della conchiglia, essa stessa minacciata nella sua esistenza dalle forze naturali (il diluvio come metafora del fluire inesorabile del tempo), getta anche un'ombra sinistra sulla relazione armonica fra mente, natura e arte celebrata nel resto dell'opera—come se, attraverso un inciso, il testo decostruisce il proprio messaggio manifesto minando di dubbi le sue stesse premesse, prima fra tutte l'amorosa corrispondenza fra la natura, l'uomo e i suoi prodotti.

Se il divenire delle forze naturali minaccia di mettere a tacere la voce dell'arte, questa necessita di un paladino che si faccia carico della sua difesa. Ben diverso dalla tradizionale immagine del poeta-profeta-vate è però il personaggio scelto a tal fine da Wordsworth: una guida ambigua di cui Wordsworth esplicita la somiglianza con l'eroe di Cervantes, con il risultato di dare all'intera scena una connotazione quasi paradossale. Le stesse strategie linguistiche del brano sono improntate all'insegna dell'ambivalenza, con il prevalere di costruzioni ossimoriche ("a *blast of harmony*", "*visionary power attends ... the viewless winds*", "*an unknown tongue / Which yet I understood*") che riverberano l'ambiguità di tutto l'episodio.

La difesa dell'arte sembra allora affidata, più che alle discutibili qualità del suo paladino, alla disponibilità a credere in essa nonostante tutto. Ascoltata la voce della conchiglia, il passo continua:

... No sooner ceased
The song, than *the Arab with calm look declared*

⁶³ W. Wordsworth, *The Prelude*, cit., p. 173 (V, 88, 89, 80, 90-91).

⁶⁴ Ivi, p. 173 (V, 93-98).

*That all would come to pass of which the voice
Had given forewarning, and that he himself
Was going then to bury those two books;
The one that held acquaintance with the stars,
And wedded soul to soul in purest bond
Of reason, undisturbed by space or time;
The other that was a god, yea many gods,
Had voices more than all the winds, with power
To exhilarate the spirit, and to soothe,
Through every clime, the heart of human kind.⁶⁵*

Il trionfo sul dubbio e l'ambiguità avviene mediante il salto nella fede, con un atto analogo a quella "willing suspension of disbelief" che Coleridge aveva teorizzato come fonte dell'esperienza poetica⁶⁶. Wordsworth significativamente continua affermando:

*While this was uttering, strange as it may seem,
I wondered not, although I plainly saw
The one to be a stone, the other a shell;
Nor doubted once but that they both were books,
Having a perfect faith in all that passed.⁶⁷*

Il sogno si fa visione solo in virtù di un atto di volizione del poeta, il quale sembra quasi riprendere l'ultima definizione del già citato lemma johnsoniano per assegnarle una connotazione specificamente orfica: la visione appare come "something shown in a dream", capace però di diventare paradigma interpretativo del reale. Wordsworth registra il passaggio ermeneutico dal mondo dei sogni a quello dell'arte concludendo la rievocazione dell'episodio con l'osservazione che:

*Full often, taking from the world of sleep
This Arab phantom, which I thus beheld,
This semi-Quixote, I to him have given
A substance, fancied him a living man,
A gentle dweller in the desert, crazed
By love and feeling, and internal thought
Protracted among endless solitudes;
Have shaped him wandering upon this quest!
Nor have I pitied him; but rather felt*

⁶⁵ Ivi, pp. 173, 175 (V, 98-109).

⁶⁶ S. T. Coleridge, *Biographia Literaria*, cit., cap. XIV, vol. II, p. 6.

⁶⁷ W. Wordsworth, *The Prelude*, cit., p. 175 (V, 110-14).

Reverence was due to a being thus employed;
 And thought that, in the blind and awful lair
 Of such a madness, reason did lie couched.

...

... yea, will I say,
 Contemplating in soberness the approach
 Of an event so dire, by signs in earth
 Of heaven made manifest, that I could share
 That maniac's fond anxiety, and go
 Upon like errand.⁶⁸

Accanto alla meditazione celebrativa del "Prospectus", in cui il poeta appare sicuro delle proprie doti di "genuine insight", e a quella improntata all'ottimismo della "Preface" alle *Lyrical Ballads*, che afferma i valori umanistici della dignità della vita, della semplicità, della gioia di vivere, del piacere, esiste quindi in Wordsworth una linea di pensiero più sofferta, che rende più problematica la meditazione sui rapporti fra il poeta, le proprie creazioni e il reale, e più in generale sulla definizione della natura della capacità visionaria⁶⁹. Il libro V del *Prelude* riprende il topos della transitorietà dell'esperienza umana per riproporre questa riflessione non nuova per Wordsworth, e anzi già al centro delle grandi odi, preoccupate dell'effetto devastante del fluire del tempo.

Già in "Tintern Abbey", dopo aver rievocato il rapporto appassionato e intenso intrattenuto con la natura in gioventù, Wordsworth aveva dovuto ammetterne il carattere transitorio, osservando che "That time is past, / And all its aching joys are now

⁶⁸ Ivi, p. 177 (V, 141-52; 156-61).

⁶⁹ La presenza di questa duplice voce nella produzione wordsworthiana ne ha stimolato due diverse letture: la prima, riconducibile a Matthew Arnold, vede in Wordsworth il poeta dell'affermazione di sentimenti universali e della celebrazione di una ritrovata gioia vitale nel contatto con la natura; la seconda, sostenuta in anni recenti da critici come Geoffrey Hartman e Paul de Man, ma il cui padre è A. C. Bradley, sottolinea la presenza in Wordsworth di un complesso di contraddizioni e paradossi, tali da farne un poeta intimamente diviso fra la celebrazione dell'unione uomo-natura e la consapevolezza delle sue limitazioni. Cfr. M. H. Abrams, "Introduction: Two Roads to Wordsworth", nel volume da lui curato *Wordsworth: A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1972, pp. 1-11. Abrams pone se stesso, Lionel Trilling e Harold Bloom in una sorta di zona franca caratterizzata dal tentativo di avvicinare le due posizioni, individuando nella pur travagliata meditazione wordsworthiana la possibilità di una conciliazione fra mente e natura. Bloom sembra però più incline a collocarsi, in compagnia di P. de Man e G. Hartman, fra gli eredi di Bradley (v. il saggio "The Internalization of Quest-Romance", cit.).

no more, / And all its dizzy raptures"⁷⁰. In "Intimations of Immortality" i dubbi sulla capacità di conservare la facoltà visionaria, intesa come realizzazione di un rapporto armonico con la natura, si fanno ancora più pressanti. Wordsworth apostrofa il "best Philosopher" con un rinnovato ricorso alla metafora visiva, chiamandolo "*Eye among the blind*", "*Mighty Prophet! Seer blest!* / On whom those truths do rest, / Which we are toiling all our lives to find, / In darkness lost, the darkness of the grave"⁷¹, ma rivela che questi attributi si riferiscono al passato, alla condizione del "little Child". Tutta la poesia si configura come una meditazione sulla perdita della visione conseguente al distacco dalla natura, identificato con il processo di crescita:

[the growing Boy]
Beholds the light, and whence it flows,
 He sees it in his joy;
The Youth, who daily farther from the east
 Must travel, still is Nature's Priest,
 And by the vision splendid
 Is on his way attended;
At length the Man perceives it die away,
And fade into the light of common day.⁷²

Il passaggio dall'infanzia all'età adulta è visto in parallelo al movimento del sole: la luce aurorale che soffonde l'universo contemplato dal bambino, la luce della rivelazione della natura e della comunione con essa, è destinata a trasformarsi nella prosaica "light of common day". Ecco allora giustificata la triste constatazione con la quale l'ode si apre:

There was a time when meadow, grove, and stream,
The earth, and every common sight,
 To me did seem
 Apparelled in celestial light,
The glory and the freshness of a dream.
It is not now as it hath been of yore;—
 Turn wheresoe'er I may,
 By night or day,
The things which I have seen I now can see no more.

⁷⁰ W. Wordsworth, "Tintern Abbey" (PWW II, 259).

⁷¹ "Ode: Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood" (PWW IV, 282).

⁷² Ivi, p. 281.

...
 Whither is fled *the visionary gleam*?
 Where is it now, the glory and the *dream*?⁷³

Lungi dal negare al tempo un suo preciso statuto ontologico così come aveva fatto la linea più radicale del Romanticismo inglese incarnata da Blake, Wordsworth vede in esso il responsabile della caduta del poeta, del fallimento delle sue ambizioni visionarie, della perdita della capacità di vivere nella dimensione del *sogno* rivelatore.

E' comunque sempre all'interno della dimensione temporale che Wordsworth trova risposta ai dubbi che lo assillano. A salvare l'umanesimo wordsworthiano dalle proprie contraddizioni interviene infatti, fin dalla prima produzione poetica, il mito di una nuova modalità visionaria: la visione interiore della memoria. Nelle ultime strofe di "Intimations of Immortality" Wordsworth scrive:

... I raise
 the song of thanks and praise
 ...
 ... for those first affections,
 those *shadowy recollections*,
 Which, be they what they may,
 Are yet *the fountain light* of all our day,
 Are yet *a master light* of all our seeing;⁷⁴

La traccia lasciata nella mente dall'esperienza passata, e in particolare il ricordo della visione tipica dell'infanzia, porta a momenti di illuminazione come quelli sui quali Wordsworth si era soffermato

⁷³ Ivi, pp. 279, 280. Quella descritta da Wordsworth è un'esperienza per certi versi affine alla crisi della visione ripetutamente tematizzata da Coleridge, che in "Dejection: An Ode" (1802) scrive: "And still I gaze—and with how blank an eye!" (*The Poems of Samuel Taylor Coleridge*, ed. E. H. Coleridge, London, Oxford University Press, 1954, p. 364). Rivolgendosi proprio all'amico Wordsworth, in una lirica scritta per commemorare la lettura che questi gli aveva fatto del *Prelude*, Coleridge dà piena voce al proprio sconforto e al proprio senso di irrimediabile perdita:

Sense of past youth, and Manhood come in vain,
 And Genius given, and knowledge won in vain;
 And all which I had culled in wood-walks wild,
 And all which patient toil had reared, and all,
 Commune with thee had opened out—but flowers
 Strewed on my corse, and borne upon my bier
 In the same coffin, for the self-same grave!
 ("To William Wordsworth" [1807], ivi, p. 403).

⁷⁴ W. Wordsworth, "Ode: Intimations of Immortality" (*PWW IV*, 283-84).

in "Tintern Abbey". Là, al ricordo delle bellezze naturali conosciute in gioventù veniva attribuito

... that blessed mood
 In which the burthen of the mystery,
 In which the heavy and the weary weight
 Of all this unintelligible world,
 Is lightened: —that serene and blessed mood,
 In which the affections gently lead us on,—
 Until, the breath of this corporeal frame
 And even the motion of our human blood
 Almost suspended, *we are laid asleep*
In body, and become a living soul:
 While *with an eye made quiet by the power*
Of harmony, and the deep power of joy,
*We see into the life of things.*⁷⁵

La consolazione viene allora ritrovata nel pensiero che "I have learned / To look on nature, not as in the hour / Of thoughtless youth; but *hearing oftentimes / The still, sad music of humanity*"⁷⁶. In questi versi, Wordsworth individua il passaggio cruciale dalla comunione immediata con il mondo naturale alla conscia interpretazione del suo significato attraverso uno sforzo ermeneutico analogo a quello dispiegato nell'episodio del sogno dell'Arabo nel libro V del *Prelude*. L'educazione allo sguardo apre gli altri sensi alla nuova percezione del reale, che perde la gioiosa spontaneità giovanile, ma acquista in profondità. E' significativo, anche alla luce del sogno del libro V, che il consesso umano appaia a Wordsworth come una *voce*, anzi come una *musica* calma e triste, e che il risultato dello sforzo visionario sia proprio l'apertura al suo ascolto. Se per Blake l'immaginazione dà forma al reale, per Wordsworth permette che esso affermi la propria voce all'interno dell'opera d'arte. Nella meditazione wordsworthiana il poeta è profeta ma anche Bardo, per il quale il matrimonio fra mente e natura si realizza attraverso l'apprendimento di un rapporto di comunione delle rispettive voci, fondato sul ricordo dell'esperienza di spontanea corrispondenza amorosa vissuta nell'infanzia.

⁷⁵ "Tintern Abbey" (PWW II, 259).

⁷⁶ *Ibidem*.

Nella chiusa del libro V del *Prelude*, Wordsworth dedica ancora una decina di versi al legame fra la memoria, l'esperienza giovanile e la produzione letteraria:

The *tales* that charm away the wakeful night
 In Araby, *romances*; *legends* penned
 For solace by dim light of monkish lamps;
Fictions for ladies, of their love, devised
 By youthful squires; *adventures endless*, spun
 By the dismantled warrior in old age,
 Out of the bowels of those very schemes
 In which his youth did first extravagate;
 These spread like day, and something in the shape
 Of these will live till man shall be no more.
 Dumb yearnings, hidden appetites, are ours,
 And *they must*⁷⁷ have their food. Our childhood sits,
 Our simple childhood, sits upon a throne
 That hath more power than all the elements.⁷⁸

Man mano che il bambino diventa uomo, Wordsworth osserva, "craving for the marvellous gives way / To strengthening love for things that we have seen; / ... and words themselves / Move us with conscious pleasures"⁷⁹, secondo un movimento analogo a quello descritto in "Tintern Abbey" a proposito del passaggio dalla *visione* all'*ascolto* della voce dell'umanità insita nella natura. I *tales*, *romances*, *legends*, *fictions*, *adventures* che hanno suscitato l'interesse e l'entusiasmo del bambino comunque gli sopravvivono, diventando patrimonio di nuove generazioni. Lunghi dall'appartenere, come per Blake, a due regni distinti e conflittuali, *fable* e *vision* formano per Wordsworth un'unica categoria dello spirito governata dalla forza vitale insita nel rapporto infantile con la natura e nel suo ricordo in età adulta.

Il mito wordsworthiano della potenzialità evocatrice della memoria in relazione all'opera d'arte riceve una sorta di formulazione teorica nella "Preface" del 1802 alle *Lyrical Ballads*, dove Wordsworth, interrogandosi su cosa sia un poeta, definisce come una delle sue caratteristiche "a disposition to be affected more than other men by absent things as if they were present", e vi aggiunge:

⁷⁷ In corsivo nel testo.

⁷⁸ W. Wordsworth, *Prelude*, cit., p. 197 (V, 496-509).

⁷⁹ Ivi, p. 199 (V, 540-41; 544-45).

an ability of conjuring up in himself passions, which are indeed far from being the same as those produced by real events, yet [...] do more nearly resemble the passions produced by real events, than anything which, from the motions of their own minds merely, other men are accustomed to feel in themselves;⁸⁰

La stessa definizione della poesia contenuta nella "Preface" ("Poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings: it takes its origin from emotion recollected in tranquillity"⁸¹) è un tributo al potere della memoria di riportare in vita quel rapporto emozionale con il reale che sembrava destinato ad andare perduto con il passare dell'occasione dalla quale aveva tratto origine.

Ma è ancora nel *Prelude* che troviamo la formulazione più compiuta del mito wordsworthiano della memoria e del particolare tipo di visione che ad essa è concessa. Il punto di partenza è la rievocazione, operata nel libro XII ("Imagination and Taste, How Impaired and Restored"), di una crisi spirituale, le cui motivazioni vengono individuate in un uso perverso della ragione e nel conseguente approccio di tipo esclusivamente razionalistico nei confronti della natura. Qui Wordsworth scrive:

I speak in recollection of a time
When the bodily eye, in every stage of life
The most despotic of our senses, gained
Such strength in *me*⁸² as often held my mind
In absolute dominion.⁸³

Come in Blake, la polemica è metaforicamente rivolta alla preminenza dell'occhio "corporeo" rispetto all'occhio della mente. La risoluzione della crisi segue il modello di "Intimations". Così come nell'ode Wordsworth aveva trovato motivo di speranza nella persistenza al proprio interno di una traccia di quell'intenso rapporto di comunione con la natura stabilito durante l'infanzia, analogamente nel *Prelude* afferma:

*I see by glimpses now; when age comes on,
May scarcely see at all; and I would give,*

80 "Preface" [1802], in Wordsworth & Coleridge, *Lyrical Ballads*, cit., p. 256.

81 Ivi, p. 266.

82 In corsivo nel testo.

83 *The Prelude*, cit., p. 475 (XII, 127-31).

While yet we may, as far as words can give,
 Substance and life to what I feel, *enshrining*,
 Such is my hope, *the spirit of the Past*
*For future restoration.*⁸⁴

Lo spirito del passato, dal quale dipende il futuro dell'individuo, rivive negli "spots of time"⁸⁵, momenti di illuminazione che coincidono con il ristabilimento della supremazia dell'"occhio della mente" sull'occhio corporeo ("Again I took the intellectual eye / For my instructor"⁸⁶)—un movimento che riporta alla condizione del passato, quando

... such a holy calm
 Would overspread my soul, that bodily eyes
 Were utterly forgotten, and what I saw
 Appeared like something in myself, *a dream*,
*A prospect in the mind.*⁸⁷

Il percorso dell'esperienza umana si conclude quindi con un ritorno al punto di partenza, seguendo quel modello di "circuitous journey" che Abrams ha identificato come tipico dell'arte romantica⁸⁸. Più che un cerchio, il viaggio descrive in realtà una spirale, poiché riporta l'uomo a un livello più alto rispetto a quello iniziale, arricchito da una consapevolezza sconosciuta al momento della partenza. Di nuovo, la memoria gioca un ruolo di primo piano: è grazie ad essa che nel risultato finale permane la traccia di tutto il processo, essenziale per il conseguimento di quella

... clear sight
 Of a new world fit
 To be transmitted, and to other eyes
 Made visible; as ruled by those fixed laws
 Whence spiritual dignity originates,

⁸⁴ Ivi, p. 483 (XII, 281-86).

⁸⁵ "There are in our existence spots of time, / That with distinct pre-eminence retain / A renovating virtue, whence / ... / ... our minds / Are nourished and invisibly repaired; / ... / ... Such moments / Are scattered everywhere, taking their date / From our first childhood", ivi, p. 479 (XII, 208-25).

⁸⁶ Ivi, p. 491 (XIII, 52-53).

⁸⁷ Ivi, p. 93 (II, 348-52).

⁸⁸ Cfr. Abrams, *Natural Supernaturalism*, cit., pp. 191 sgg. Abrams discute numerosi esempi della ripresa, da parte dei romantici, del *topos* del viaggio circolare per la descrizione di quel processo di allontanamento e ritorno all'unità originaria nel quale individua l'essenza della visione idealista del mondo.

...
 The excellence, pure function, and best power
 Both of the object seen, and eye that sees.⁸⁹

La distanza di Wordsworth dalle posizioni di Blake, per il quale, come si è visto in precedenza, "Imagination has nothing to do with Memory"⁹⁰, non potrebbe essere maggiore. Ma nella sua celebrazione della capacità redentrica della memoria, Wordsworth si allontana anche dall'amico Coleridge, che nella *Biographia Literaria* associa la memoria alla modalità immaginativa inferiore della *fancy*, sostenendo che "The Fancy is indeed no other than a mode of Memory emancipated from the order of time and space; [...] equally with the ordinary memory it must receive all its materials ready made from the law of association"⁹¹. Per la riproposizione poetica del proprio mito, Wordsworth dovrà aspettare il Keats di *Hyperion* (1820) e la dea Mnemosine, con la sua invocazione da parte del dio della poesia, Apollo:

'Names, deeds, grey legends, dire events, rebellions,
 'Majesties, sovran voices, agonies,
 'Creations and destroyings, all at once
 'Pour into the wide hollows of my brain,
 'And deify me, as if some blithe wine
 'Or bright elixir peerless I had drunk,
 'And so become immortal.'—Thus the God,
 While his enkindled eyes, with level glance
 Beneath his white soft temples, steadfast kept
 Trembling with light upon Mnemosyne.⁹²

La poesia si nutre della memoria: Apollo invoca Mnemosine per dar vita a creazioni che resistano al fluire del tempo e alle sue

⁸⁹ W. Wordsworth, *The Prelude*, cit., p. 509 (XIII, 369-78).

⁹⁰ W. Blake, "Annotations to *Poems by W. Wordsworth*" (*CWB* 783).

⁹¹ S. T. Coleridge, *Biographia Literaria*, cit., cap. XIII, vol. I, p. 305. Paola Colaiacomo ha giustamente osservato come proprio sul problema della visione intesa come capacità di ritrovare all'interno dell'io la traccia del reale si dividano le strade di Wordsworth e Coleridge dopo le *Lyrical Ballads*. Se Wordsworth sceglie di credere nella capacità del poeta di rendere presenti le cose assenti e di proiettare su di esse i moti dell'interiorità—dando quindi per scontata l'alterità della natura—Coleridge tenta di fare a meno del dato naturale, finendo con l'approdare al silenzio poetico (P. Colaiacomo, *L'incantesimo della lettera. Studi sulla teoria romantica del linguaggio poetico*, Roma, La Goliardica, 1984, pp. 171-72).

⁹² J. Keats, *Hyperion, Poetical Works*, cit., p. 242 (III, 114-23).

distruzioni. Sorretto da questa che è anche la sua fede, Wordsworth chiude la propria autobiografia scegliendo di occultare la vena più problematica della sua riflessione. Nel libro XIV ("Conclusion") scrive:

... we have reached
The time (our guiding object from the first)
When we may, not presumptuously, I hope,
Suppose my powers so far confirmed, and such
My knowledge, as to make me capable
Of building up a Work that shall endure.⁹³

Quest'opera capace di "durare", di cui il *Prelude* sarebbe dovuto essere solamente la parte introduttiva, non vedrà però mai la luce— e forse ciò non è un caso. Più che dei prodotti del mito della memoria, la poesia wordsworthiana sembra vivere della continua elaborazione di quest'ultimo, e aprire così la strada a una riflessione metapoetica che si farà più pressante man mano che si affievolirà lo spirito propositivo del primo Romanticismo.

⁹³ W. Wordsworth, *The Prelude*, cit., p. 527 (XIV, 306-11).

II

L'eredità romantica—un percorso parallelo: guitti e musicisti

... l'unica conoscenza che valga è quella che si alimenta di incertezza e il solo pensiero che vive è quello che si mantiene alla temperatura della propria distruzione.

Edgar Morin, *Il metodo*

Nel suo apologo sul potere della parola poetica, la *Defence of Poetry* del 1821, Shelley si rifà all'esempio degli antichi, e alla terminologia di contemporanei quali Blake, Wordsworth e Coleridge, per caratterizzare i poeti come "legislators or prophets", sostenendo con orgoglio che "they are the institutors of laws, and the founders of civil society and the inventors of the arts of life and the teachers"¹. Quando si tratta di dare una definizione del poeta in termini che esulano dalla sua funzione sociale, Shelley fa invece ricorso a immagini del mondo naturale:

A Poet is a nightingale, who sits in darkness and sings to cheer its own solitude with sweet sounds; his auditors are as men entranced

¹ P. B. Shelley, *A Defence of Poetry*, cit., p. 112.

by the melody of an unseen musician, who feel that they are moved
and softened, yet know not whence or why.²

L'assunzione di voci della natura a modello di articolazione vocale per la poesia non è nuova nella produzione poetica romantica in lingua inglese³. L'usignolo aveva già fatto la sua comparsa con un'analogia funzione nella lirica keatsiana ("Ode to a Nightingale" è del 1819), così come nella produzione di Coleridge, che già nel 1797 vi aveva dedicato la sua "To a Nightingale". Lo stesso Shelley aveva chiuso l'"Ode to the West Wind" (1819) con la famosa invocazione all'identificazione con la voce delle forze naturali:

Make me thy lyre, even as the forest is

...

And, by the incantation of this verse,

Scatter, as from an unextinguished hearth
Ashes and sparks, my words among mankind!
Be through my lips to unawakened earth

The trumpet of a prophecy!⁴

La lira, o arpa eolia, che entra in risonanza in seguito all'azione del vento, diventa per i romantici inglesi la voce poetica per eccellenza, proprio perché sanzionata dal sigillo della natura. Anche Coleridge, in "The Eolian Harp" (1795), sceglie di riconoscersi simbolicamente in essa:

Full many a thought uncalled and undetained,
And many idle flitting phantasies,
Traverse my indolent and passive brain,
As wild and various as the random gales
That swell and flutter on this subject Lute!⁵

² Ivi, p. 116.

³ Per una esaustiva discussione del suono all'interno dell'espressione poetica—considerato sia nella componente prosodica dei versi, sia nella sua utilizzazione come metafora descrittiva—e delle sue fortune nei secoli si rimanda a J. Hollander, *Vision and Resonance: Two Senses of Poetic Form*, New York, Oxford University Press, 1975.

⁴ "Ode to the West Wind", *The Complete Works*, cit., vol. II, p. 297.

⁵ S. T. Coleridge, "The Eolian Harp", *The Poems*, cit., p. 102.

Nel libro II del *Prelude*, Wordsworth a sua volta identifica l'origine della capacità visionaria nell'ascolto della voce naturale, in un tripudio sinestesico che coinvolge, oltre all'organo dell'udito e della vista, anche quello del gusto:

... I would walk alone,
Under the quiet stars, and at that time
Have felt whate'er there is of power in sound
To breathe an elevated mood, by form
Or image unprofaned; and I would stand,
If the night blackened with a coming storm,
Beneath some rock, *listening* to notes that are
The ghostly language of the ancient earth,
Or make their dim abode in distant winds.
*Thence did I drink the visionary power;*⁶

L'accostamento di sistemi metaforici del passo del *Prelude* torna anche nella produzione wordsworthiana più tarda. In una lirica del 1828 ("On the Power of Sound"), dedicata proprio al regno sonoro, Wordsworth ripropone il parallelo fra la facoltà uditiva e quella visiva, entrambe viste in diretta relazione con l'attività mentale:

Thy functions are ethereal,
As if within thee dwelt a glancing mind,
Organ of vision!⁷

Dal vento shelleyano all'arpa eolia di Coleridge, dalle note naturali di Wordsworth fino agli usignoli e alle allodole che costellano buona parte della produzione lirica del periodo, la metafora vocale entra ripetutamente in gioco nella poesia romantica. Intrecciandosi spesso alla metafora visiva, essa diviene funzionale alla definizione delle prerogative dell'artista, di cui viene sottolineata la capacità di rispondere alla voce della natura facendo di se stesso una fondamentale voce del coro naturale. Così anche Keats celebra questa felice consonanza:

Oh ye! whose ears are dinn'd with uproar rude,
Or fed too much with cloying melody—
Sit ye near some old Cavern's Mouth and brood,
Until ye start, as if the sea-nymphs quir'd!⁸

6 W. Wordsworth, *Prelude*, cit., pp. 89, 91 (II, 302-11).

7 W. Wordsworth, "On the Power of Sound" (*PWW* II, 323).

8 J. Keats, "On the Sea", *Poetical Works*, cit., p. 365.

In "To J. H. Reynolds, Esq.", Keats sembra perfino privilegiare il regno sonoro su quello visivo quando afferma:

... It is a flaw
 In happiness, to see beyond our bourn,—
 It forces us in summer skies to mourn,
 It spoils the singing of the Nightingale.⁹

In questi versi, la visione viene identificata con gli sforzi cognitivi che alienano l'uomo dal contesto naturale, contravvenendo al principio della "Negative Capability"¹⁰. La spontanea comunione con la natura verrebbe invece garantita dall'ascolto della sua voce, espressa ancora una volta attraverso il canto dell'usignolo. Questa linea di pensiero keatsiana verrà sviluppata dal tardo Wordsworth in una direzione religiosa nella conclusione alla già citata "On the Power of Sound", in cui viene sostenuta la priorità della voce divina sulle aspirazioni visionarie dell'uomo: "A Voice to Light gave Being; / To Time, and Man his earth-born chronicler; / A Voice shall finish doubt and dim foreseeing, / And sweep away life's visionary stir"¹¹.

Le premesse di reciprocità e corrispondenza postulate dall'uso della metafora vocale qui accennato vengono però sempre più spesso minate, nello sviluppo del Romanticismo inglese, da connotazioni dissonanti che la voce poetica assume rispetto al contesto naturale. Nella poesia tardo- e post-romantica si fa strada una voce ironica che, interrogandosi su se stessa, rimette esplicitamente in discussione gli assunti visionari sui quali poggia il ricorso a voci e visioni profetiche. Questo processo, particolarmente evidente nell'opera di Byron e Browning, si inserisce in un clima culturale che trova ispirazione nelle riflessioni dei filosofi romantici tedeschi, in particolare nella produzione di Friedrich Schlegel e nella sua elaborazione del concetto di ironia.

⁹ Ivi, p. 383.

¹⁰ "... at once it struck me, what quality went to form a Man of Achievement especially in Literature & which Shakespeare possessed so enormously—I mean *Negative Capability*, that is when man is capable of being in uncertainties, Mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact & reason" (J. Keats, lettera a George e Tom Keats, 21, 27(?) / 12 / 1817, *The Letters of John Keats 1814-1821*, ed. H. E. Rollins, Cambridge (Ma.), Harvard University Press, vol. I, p. 193).

¹¹ PWW II, 325.

1. *La modulazione ironica della voce*

Ci sono poesie antiche e moderne che respirano continuamente, nel tutto e in ogni parte, il divino soffio dell'ironia. Vive in esse una buffoneria veramente trascendentale. Nell'intimo, un tono che sovrasta a tutto e si solleva infinitamente su ogni cosa determinata: perfino sulla propria arte, virtù o genialità; nell'esterno, nell'esecuzione, la maniera mimica di un comune buon buffo italiano.¹²

Con queste parole, Friedrich Schlegel avvia, a cavallo fra Settecento e Ottocento (il passo è tratto dai *Frammente* del 1798), un processo di ripensamento e ridefinizione del discorso ironico che finisce presto col coinvolgere un'intera generazione intellettuale, e il cui esito è l'elaborazione di un innovativo concetto di ironia, battezzato dai posteri col termine di "ironia romantica". La novità fondamentale nelle riflessioni sull'ironia condotte dai filosofi romantici tedeschi—dai fratelli Schlegel a Karl Solger ad Adam Müller—fino alle più tarde prese di posizione di Hegel, Kierkegaard e Nietzsche, è il passaggio da una sua considerazione in chiave retorica a una filosofica. Nelle loro elaborazioni, l'ironia abbandona il tradizionale status di modalità del linguaggio figurale per divenire progetto esistenziale, modo di confrontarsi con il secolare problema dei rapporti soggetto-oggetto.

Così Schlegel, preso atto dei limiti posti da Kant alla conoscenza umana—ancorata alla realtà fenomenica senza possibilità di accesso a un assoluto trascendente—si serve del concetto di ironia per affrontare il problema epistemologico aperto dalle formulazioni kantiane. Se per Schlegel l'universo è caos in continuo divenire, che le rappresentazioni umane non possono mai completamente esprimere, l'ironia è la consapevolezza di questa limitazione del soggetto e, insieme, il conseguente atteggiamento disincantato nei confronti delle proprie realizzazioni—prima fra tutte la produzione artistica—iscritto al loro stesso interno. La "buffoneria trascendentale" del frammento schlegeliano è allora sinonimo di una coscienza ironica che si incarna nell'opera d'arte, camuffata dietro i moduli espressivi di un "comune buon buffo italiano" (ciò che Schlegel ha in mente è, con ogni probabilità, la maschera della commedia dell'arte, e in particolare quei tentativi di riportarla in

¹² F. Schlegel, "Frammento del *Lyceum*" n° 42, *Frammenti critici e scritti di estetica*, a c. di V. Santoli, Firenze, Sansoni, 1937, p. 26.

vita rappresentati dai personaggi delle commedie di Carlo Gozzi, autore che godeva di un certo successo fra i romantici tedeschi¹³).

Servendosi del concetto di "buffoneria trascendentale", Schlegel teorizza la presenza nell'arte ironica di una duplice voce: la voce "in superficie" della *persona* che tiene la scena (il buffo), ed una voce più profonda che osserva da un punto di vista privilegiato l'oggetto della rappresentazione e la rappresentazione stessa. L'artificio retorico che rende possibile questa duplicità vocale è la tecnica della parabasi¹⁴, con la quale la voce autorale interviene a commento della propria opera conseguendo un "tono che sovrasta a tutto e si solleva infinitamente su ogni cosa determinata". L'effetto è simile a quello dell'auto-ironia, nella quale chi ironizza è contemporaneamente vittima dell'ironia¹⁵. Se però, per riprendere la definizione di Harald Weinrich, "chi ironizza se stesso, si fa spettacolo di se stesso"¹⁶, nell'ironia schlegeliana lo spettacolo del discorso ironico, che pur coinvolge il parlante, è proiettato su di una maschera ad esso esterna.

Nelle riflessioni di Schlegel, il problema epistemologico di cui l'ironia romantica è espressione finisce così col ribaltarsi sulle modalità di rappresentazione artistica. In anni recenti, Paul de Man ha rinnovato l'interesse critico per questo aspetto dell'ironia romantica con il suo saggio "The Rhetoric of Temporality". Partendo dal presupposto della distinzione ontologica fra realtà naturale e realtà umana, de Man rivisita le formulazioni schlegeliane associando allegoria e ironia per la loro comune natura di atti che impediscono al soggetto di cadere nell'illusione dell'interdipendenza organica con l'oggetto. Se l'allegoria nega la connessione naturale tra parola e cosa—postulata dal concetto di simbolo—sottolineando la natura arbitraria del segno linguistico, l'ironia inaugura un processo di

¹³ Cfr. A. K. Mellor, *English Romantic Irony*, Cambridge (Ma.), Harvard University Press, 1980, p. 17. Schlegel scrive in proposito che "Gozzi und Beaumarchais sind die Meister der Effectpoesie" (*Philosophische Fragmente*, in *Kritische Ausgabe*, Band 2: *Charakteristiken und Kritiken (1796-1801)*, a c. di E. Behler, Paderborn, Ferdinand Schöningh, 1967, p. 438).

¹⁴ "Eine permanente Parekbase" è una delle definizioni schlegeliane dell'ironia ("Fragment 668", in *Kritische Ausgabe*, Band 18: *Philosophische Lehrjahre (1796-1806)*, a c. di E. Behler, Paderborn, Ferdinand Schöningh, 1963, p. 85).

¹⁵ Seguo la definizione di H. Weinrich: "Linguistica della menzogna", in *Metafora e menzogna: la serenità dell'arte*, a c. di L. Ritter Santini, Bologna, Il Mulino, 1976, p. 182.

¹⁶ *Ibidem*.

riflessione del soggetto su se stesso, mediante il quale questo si differenzia dal non umano. De Man si rifà ancora ad un altro concetto schlegeliano quando definisce come "irony of irony" il movimento straniante con il quale la voce autorale prende le distanze anche dalle proprie realizzazioni ironiche, riaffermando la natura *fictional* e *provisional* dell'universo creato dall'arte e la sua inevitabile alterità rispetto al mondo della realtà empirica:

... the ironic subject at once has to ironize its own predicament [...] by [...] reasserting the purely fictional nature of its own universe and by carefully maintaining the radical difference that separates fiction from the world of empirical reality.¹⁷

Il risultato verso cui puntano le riflessioni di Schlegel, confermato dalla loro rilettura ad opera di de Man, è quello di minare le fondamenta di qualsiasi speranza nella corrispondenza fra la voce della poesia e la voce del reale. Il discorso ironico nella formulazione schlegeliana può perciò essere utilizzato per aprire una prospettiva che riproblematizzi lo spirito del primo Romanticismo inglese, la cui esplorazione del rapporto fra l'arte e il mondo, per quanto segnata da momenti di dubbio e sconforto, era rimasta fondamentalmente fiduciosa. In ambito anglosassone, il divorzio dalla voce propositiva del bardo-profeta-vate, tipica dei primi romantici, in favore di una voce "alla Schlegel", ironicamente consapevole dello iato fra sé ed il reale, si consuma nella poesia byroniana.

George Gordon Byron è indubbiamente il poeta più trascurato nella riscoperta critica del Romanticismo, proprio in virtù della diversa voce che caratterizza la sua produzione a partire da quando, abbandonata la proiezione autobiografica in melanconiche figure di eroi tormentati e ribelli che lo aveva reso famoso con *Childe Harold's Pilgrimage* (1812-1818) e con opere come *Lara* (1814), *The Corsair* (1814), *Manfred* (1817), passa all'elaborazione di componimenti satirico-burleschi quali *Don Juan* (1819-1824) e *The Vision of Judgement* (1824). Esemplare dell'atteggiamento di un'intera generazione di critici nei suoi confronti è il veto di Abrams in *Natural Supernaturalism*:

¹⁷ P. de Man, "The Rhetoric of Temporality", in *Blindness and Insight*, cit., p. 217. Schlegel discute il concetto di "Ironie der Ironie" in "Über die Unverständlichkeit", in *Kritische Ausgabe*, cit., Band 2, p. 369.

Byron I omit altogether; not because I think him a lesser poet than the others but because in his greatest work he speaks with an ironic counter-voice and deliberately opens a satirical perspective on the vatic stance of his Romantic contemporaries.¹⁸

Eppure, in opere come *Don Juan* è inscritta una componente importante della poesia romantica, che servirà da ponte fra quest'ultima e la produzione dei moderni: il processo di qualificazione ironica della voce poetica rintracciabile nella *mock-epic* byroniana verrà infatti riscoperto da una certa parte della poesia moderna come strumento attraverso il quale rileggere e recuperare molte delle istanze tipiche del Romanticismo.

Il *Don Juan* è un'opera dalle molte facce, che per certi aspetti guarda al passato, soprattutto se confrontata con le scelte innovative della produzione wordsworthiana—si pensi all'uso del comico che rimanda a modelli settecenteschi (Pope e Fielding), o alla versificazione rigidamente imbrigliata nello schema dell'ottava rima. La chiusura formale del testo non è però garanzia di monoliticità—anzi, è in curioso, ironico contrasto con la sua apertura al dubbio, alla contraddizione, all'autoironia. Il testo del *Don Juan*, così classicamente strutturato, finisce con l'essere vittima di un processo di schlegeliana demistificazione delle sue possibilità—un processo che viene condotto da una voce ironica che osserva e commenta le proprie realizzazioni nel tentativo di prendere le distanze dalle limitazioni che percepisce, ma che rimane pur sempre consapevole di esservi inesorabilmente invischiata.

E' questa la voce del narratore, che con le sue riflessioni e digressioni occupa quasi la metà dei versi, oscurando la voce dell'eroe del poema, protagonista di innumerevoli avventure ma non della narrazione. Mentre del personaggio di Don Juan veniamo a conoscere tutto, dall'infanzia all'iniziazione sessuale ai successi in amore e in guerra, sull'identità del narratore sussiste più di un

¹⁸ M. H. Abrams, *Natural Supernaturalism*, cit., p. 13. Nella lettura del *Don Juan* verrà qui deliberatamente ignorata la dimensione satirica dell'opera byroniana, poiché l'interesse non è per "vittime" esterne al testo, quanto per il testo e le sue voci come vittime. (Nel campo spinosissimo delle distinzioni fra satira e ironia, la più utile ai fini presenti è quella che individua nel discorso satirico una modalità espressiva che assume a propria vittima un referente esterno, mentre qualifica il discorso ironico come modalità espressiva che assume se stessa a vittima.)

ragionevole dubbio, che l'autore sembra divertirsi ad alimentare. Nella *Preface* ai primi due canti, Byron invita il lettore a supporre che la storia di Don Juan venga raccontata da un gentiluomo spagnolo che ha viaggiato in Inghilterra *oppure* da un inglese stabilitosi in Spagna, e che vi siano in essa interpolazioni operate da un curatore inglese, giustificando questo appello all'immaginazione dei lettori con la consuetudine ad analoghe, inverosimili richieste tipica secondo lui della poesia del tempo (il bersaglio polemico è Wordsworth, con la sua introduzione a "The Thorn", di cui Byron riprende, in funzione parodica, gli stilemi descrittivi¹⁹):

The reader, who has acquiesced in Mr W. Wordsworth's supposition that his 'Misery, oh misery' is related by the 'captain of a small etc.', is requested to suppose by a like exertion of imagination that the following epic narrative is told by a Spanish gentleman in a village in the Sierra Morena on the road between Monasterio and Seville, sitting at the door of a *posada* with the Curate of the hamlet on his right hand, a cigar in his mouth, a jug of Malaga or perhaps 'right sherris' before him on a small table, containing the relics of an *olla-podrida*. [...] The reader is further requested to suppose him (to account for his knowledge of English) either an Englishman settled in Spain, or a Spaniard who had travelled in England [...]

Having supposed as much of this as the utter impossibility of such a supposition will admit, the reader is requested to extend his supposed power of supposing so far as to conceive that the dedication to Mr Southey and several stanzas of the poem itself are interpolated by the English editor²⁰.

La satira nei confronti dei contemporanei (il bistrattato Wordsworth e l'odiato Southey) si sposa in questo brano alla riflessione ironica sulla scrittura e le convenzioni letterarie ad essa tradizionalmente sottese. Attraverso la moltiplicazione dei narratori e la proliferazione di dettagli falsamente realistici sulle circostanze della narrazione, Byron gioca con l'identità della voce narrante,

¹⁹ "The character which I have here introduced speaking is sufficiently common. The reader will perhaps have a general notion of it, if he has ever known a man, a captain of a small trading vessel, for example, who being past the middle age of life, had retired upon an annuity or small independent income to some village or country town of which he was not a native, or in which he had not been accustomed to live" (W. Wordsworth, "The Thorn", *PWW* II, 240).

²⁰ G. G. Byron, *Don Juan* [1819-24], ed. T. G. Steffan, E. Steffan, W. W. Pratt, Harmondsworth, Penguin, 1973, pp. 38-39. D'ora in avanti, i numeri tra parentesi nel testo si riferiscono ai canti, strofe e versi dell'edizione citata.

continuamente negando ma anche implicitamente suggerendo la sua identificazione con se stesso. In questo modo viene inaugurato quell'ambiguo status dell'io poetico che caratterizzerà tutta l'opera: né stretta proiezione autobiografica (come era stato nel *Prelude* wordsworthiano) né personaggio autonomo (come sarà nei monologhi drammatici vittoriani), ma identità imprecisata e sfuggente, la cui voce partecipa della stessa qualità ironica presente nella sua caratterizzazione da parte della voce autorale. Così come questa aveva svelato l'ambiguità ed in ultima analisi la vacuità di un concetto come quello di identità letteraria, la voce narrante—trasformatasi da vittima in agente dell'ironia—mette a nudo attraverso il filtro di quest'ultima tutto ciò che diviene oggetto del suo discorso, dai sentimenti, alla morale, alla politica, alla propria stessa scrittura.

Il procedimento ironico può essere quello codificato dalla retorica classica, e passare attraverso l'uso di strutture antifrastiche²¹:

I therefore do denounce all amorous writing,
 Except in such a way as not to attract;
 Plain, simple, short, and by no means inviting,
 But with a moral to each error tacked,
 Formed rather for instructing than delighting,
 And with all passions in their turn attacked.
 Now if my Pegasus should not be shod ill,
 This poem will become a moral model. (V, 2)

Più spesso, l'effetto ironico viene ottenuto mediante una *deflation* comica di situazioni tragiche, o eroiche, o comunque altamente drammatiche. Si consideri la scena dell'addio di Don Juan alla Spagna, il cui avvio dagli echi miltoniani ("Farewell, my Spain, a long farewell!" he cried / "Perhaps I may visit thee no more") è qualificato ironicamente dal preciso contrappunto fra toni elevati e dettagli triviali operato nelle strofe seguenti:

'And oh, if e'er I should forget, I swear—
 But that's impossible and cannot be.

²¹ "L'ironia [...] come tropo di parola è l'uso del vocabolario partigiano della parte avversa, utilizzato nella ferma convinzione che il pubblico riconosca la incredibilità di questo vocabolario. La credibilità della propria parte risulterà, quindi, rafforzata tanto che, come risultato finale, le parole ironiche verranno intese in un senso che sarà completamente opposto al loro senso proprio" (H. Lausberg, *Elementi di retorica* [1949], tr. it. di L. Ritter Santini, Bologna, Il Mulino, 1969, pp. 128-29).

Sooner shall this blue ocean melt to air,
 Sooner shall earth resolve itself to sea
 Than I resign thine image, oh my fair!
 Or think of anything excepting thee.
 A mind diseased no remedy can physic.'
 (Here the ship gave a lurch, and he grew seasick.)

'Sooner shall heaven kiss earth' (here he fell sicker)—
 'Oh Julia, what is every other woe?
 (For God's sake let me have a glass of liquor,
 Pedro, Battista, help me down below.)
 Julia, my love (you rascal, Pedro, quicker),
 Oh Julia (this curst vessel pitches so),
 Belovèd Julia, hear me still beseeching!'
 (Here he grew inarticulate with reaching.) (II, 19-20)

Nella creazione di un effetto ironico come quello di queste strofe—basato sul principio dello *high contrast* fra le aspettative create nel lettore e l'anticlimax che le disattende²²—gioca un ruolo importante la rigida struttura metrica dell'ottava rima, con i primi sei versi dedicati all'evocazione di un'atmosfera o emozione che viene puntualmente rovesciata nel distico finale (o nell'ultimo verso come nel caso della prima strofa).

Altre volte, il contrappunto ironico assume la forma di intervento in prima persona della voce narrante, a ricordarci—con le sue idiosincrasie—come anche le emozioni più sublimi dipendano dalla natura materiale dell'uomo e come, in ogni caso, tutto sia legato alla propria decisiva presenza dietro le quinte. E' questo il caso della strofa che chiude la descrizione della tragica ricomparsa del padre di Haidée, il cui esito è stato la separazione dei due amanti, con Don Juan ferito e destinato ad essere venduto come schiavo:

Here I must leave him, for I grow pathetic,
 Moved by the Chinese nymph of tears, green tea,
 Than whom Cassandra was not more prophetic;
 For if my pure libations exceed three,
 I feel my heart become so sympathetic
 That I must have recourse to black Bohea.
 'Tis pity wine should be so deleterious,
 For tea and coffee leave us much more serious (IV, 52)

²² Sul principio dello *high contrast* si rimanda a D. C. Muecke, *Irony and the Ironic*, London, Methuen, 1970, pp. 53-54.

Alcune strofe più avanti, dopo aver raggiunto punte di alto lirismo nella descrizione della morte di Haidée, la voce narrante porta nuovamente il discorso su di sé, ancora una volta con effetti di *deflation* ironica:

But let me change this theme, which grows too sad,
And lay this sheet of sorrows on the shelf.
I don't much like describing people mad,
For fear of seeming rather touched myself. (IV, 74, 1-4)

Il ricorso alla parabasi, pietra angolare dell'ironia romantica secondo la lezione schlegeliana, contribuisce al conseguimento di quel tono di ironico distacco dalla vicenda presentata che caratterizza il locutore di *Don Juan*, un "ironic self" che osserva il mondo da una posizione di superiore consapevolezza, datagli dalla propria esperienza, riflettendo sui drammatici eventi che colpiscono i suoi eroi nella piena coscienza di essere egli stesso, in quanto uomo, partecipe del loro spesso tragico destino. E' questo uno dei paradossi centrali di tutta l'opera: mentre la voce narrante sembra tendere alla continua autoaffermazione (nelle infinite digressioni su di sé, nei ripetuti commenti sulla propria scrittura, nella compiaciuta autoanalisi delle scelte metriche e stilistiche), sottolineando il proprio decisivo controllo sulla narrazione, ciò che emerge da questi interventi è la fondamentale incapacità di dare risposte definitive, con l'onestà sufficiente per riconoscere che

My tendency is to philosophize
On most things from a tyrant to a tree,
But still the spouseless virgin Knowledge flies. (VI, 63, 3-5)

Il locutore torna ripetutamente su questo punto, ribadendo la fallacia degli sforzi cognitivi. Così nel IX canto:

Que sais-je? was the motto of Montaigne,
As also of the first academicians.
That all is dubious which man may attain
Was one of their most favourite positions.
There's no such thing as certainty; that's plain
As any of mortality's conditions.
So little do we know what we're about in
This world, I doubt if doubt itself be doubting. (IX, 17)

E ancora nel canto XIV:

For me, I know nought. Nothing I deny,
Admit, reject, condemn; and what know *you*,
Except perhaps that you were born to die?
And both may after all turn out untrue. (XIV, 3, 1-4)

Il succo di questa filosofia viene confermato anche dalle parole di John Johnson, un altro disincantato osservatore della vita dietro la cui maschera si indovina il pessimismo conoscitivo già proprio di Samuel Johnson:

... time strips our illusions of their hue,
And one by one in turn, some grand mistake
Casts off its bright skin yearly like the snake.

'Tis true, it gets another bright and fresh,
Or fresher, brighter; but the year gone through,
The skin must go the way too of all flesh
Or sometimes only wear a week or two. (V, 21, 6-22, 4)

Il relativismo e la nota dubbiosa di queste affermazioni ricompaiono nella riflessione sulla scrittura e le realizzazioni poetiche:

... a straw, borne on by human breath,
Is poesy, according as the mind glows—
A paper kite, which flies 'twixt life and death,
A shadow which the onward soul behind throws.
And mine's a bubble not blown up for praise,
But just to play with, as an infant plays. (XIV, 8, 3-8)

Le immagini usate da Byron—*straw, paper kite, shadow, bubble*—sembrano ritagliare per la poesia un'identità ed una funzione minimali, svuotandola metaforicamente del proprio "peso", ma proprio questa "leggerezza" paradossalmente presenta curiose affinità con l'ambiziosa definizione schlegeliana della poesia romantica:

Essa sola può, pari all'epos, divenire uno specchio di tutto il mondo circostante, un'immagine dell'epoca. Eppure essa può anche benissimo librarsi a metà, sulle ali della riflessione poetica, libera da ogni interesse reale e ideale, fra l'oggetto della rappresentazione e il

soggetto rappresentante, tornare sempre a potenziare questa riflessione e moltiplicarla, come in una serie interminabile di specchi.²³

Nel suo spaziare attraverso l'Europa al seguito del proprio eroe, il poema byroniano si propone in effetti come personale e spesso feroce "specchio dell'epoca", qualificato dalla capacità ironica di prendere le distanze da essa così come dalla sua rappresentazione—la capacità di "librarsi a metà fra l'oggetto della rappresentazione e il soggetto rappresentante" di cui parla Schlegel—rivelando le debolezze di entrambe all'interno dello spazio linguistico creato dalla poesia. Il risultato di questo processo viene riassunto in un'immagine di luce e vita in mezzo alla desolazione del reale:

... such my present tale is,
A nondescript and ever-varying rhyme,
A versified aurora borealis,
Which flashes o'er a waste and icy clime. (VII, 2, 1-4)²⁴

La voce narrante byroniana sembra perciò incline a chiudere la sua impresa poetica con un bilancio comunque positivo:

In the wind's eye I have sailed and sail, but for
The stars, I own my telescope is dim.
But at the least I have shunned the common shore,
And leaving land far out of sight, would skim
The ocean of eternity. The roar
Of breakers has not daunted my slight, trim,
But still seaworthy skiff, and she may float
Where ships have foundered, as doth many a boat. (X, 4)

Il processo di continua, dubbiosa autointerrogazione della voce poetica sulle proprie possibilità finisce col sortire effetti meno radicali di quanto le premesse potrebbero lasciare intendere. Nel *Don Juan* la coscienza del limite umano tipica dell'ironia romantica nelle sue diverse formulazioni—da Schlegel alla sua rivisitazione ad opera di de Man—si incarna in una voce poetica forte che, per

²³ F. Schlegel, "Frammento dell'*Athenäum*" n° 116, in *Frammenti critici*, cit., pp. 64-65.

²⁴ L'immagine dell'aurora boreale non è nuova per i romantici inglesi: già Wordsworth se ne era servito, nel *Prelude* (cit., p. 199), per caratterizzare lo spazio descritto dalla poesia: "[you poets] to whom / Earth crouches, the elements are potter's clay, / Space like a heaven filled up with northern lights, / Here, nowhere, there, and everywhere at once" (V, 530-33).

riprendere la metafora dello stesso Byron, si dimostra capace di resistere al "roar of breakers" proprio del reale. In questa immagine di aspra contrapposizione vocale è iscritta tutta la distanza che separa Byron dalla fiducia dei propri predecessori in un'armonica corrispondenza fra la voce della poesia e quella della natura, ma nel contempo trova espressione anche la rivendicazione di un importante ruolo dell'espressione poetica nel "waste and icy clime" della realtà contemporanea. Erede suo malgrado dell'impegno propositivo del primo Romanticismo, Byron utilizza il tono di ironico distacco nei confronti dei modi e contenuti delle proprie rappresentazioni come strategia retorica per riproporre la vitale funzione della poesia nell'universo umano. Abbandonata l'identificazione autobiografica col tono oracolare del profeta per la distaccata riflessione sul buffo protagonista dello spettacolo, la voce poetica byroniana si propone di volta in volta come agente o vittima di un'ironia funzionale all'ambizione di poetare nonostante tutto, secondo quella logica schlegeliana per cui il discorso ironico svela la fallacia delle esperienze, conoscenze, aspirazioni umane, ma ne permette—anzi, ne esige—sempre nuove elaborazioni.

2. *Il controcanto del monologo drammatico*

Lasciato l'inferno cui era stata inesorabilmente condannata dalla generazione critica eliotiana, la poesia vittoriana si è trovata per vari decenni in una sorta di limbo critico, per lo più ignorata dal processo di revisione del canone coinciso con la riscoperta critica del Romanticismo. Un aspetto della produzione poetica vittoriana si è però sempre salvato dall'oblio così come dalle critiche più feroci, stimolando il continuo interesse di poeti e critici. La tecnica del monologo drammatico, tipica delle opere della maturità di Browning e Tennyson, ha via via interessato artisti come Eliot e Pound—che hanno visto in essa una risposta all'odiato soggettivismo romantico—e critici come Robert Langbaum, Patricia Ball e, più recentemente, Carol Christ²⁵, che non si sono al-

²⁵ R. Langbaum è stato il primo a studiare i monologhi drammatici come importante anello di collegamento fra Romanticismo e Modernismo (*The Poetry of Experience: The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*, New York, Random House, 1957). Il suo esempio è stato seguito da P. M. Ball, *The Central Self (A Study in Romantic and Victorian Imagination)*, London, Athlone Press,

lontanati di molto dalle valutazioni dei poeti nel sottolineare le aspirazioni vittoriane verso una poesia più "oggettiva", capace di sfuggire alla minaccia del solipsismo che aveva rischiato di perdere la poesia romantica nei meandri dell'io.

Se il monologo drammatico segna la messa in crisi dell'autobiografismo romantico, con la sua identificazione fra la voce autorale e quella del personaggio, lo fa però sviluppando la lezione dell'anima "minore" del Romanticismo, quella del byroniano distacco ironico dell'autore dalla propria opera. Come abbiamo visto, nel *Don Juan* Byron aveva giocato con le possibilità offerte dalla presenza di una voce narrante di cui veniva continuamente suggerita e negata l'identificazione con se stesso. Nei monologhi di *Men and Women* (1855) e *Dramatis Personae* (1864) Robert Browning continua lungo questa strada consumando l'esplicita dissociazione della voce poetica da quella autorale. A parlare, nelle sue opere, sono da un lato le *personae* che tengono la scena, e dall'altro il testo stesso, che nella sua tessitura fa spesso emergere una voce in ironico contrasto con quella del protagonista. L'effetto è quello di una "self-betraying irony"²⁶, in cui l'immagine che il personaggio dà di sé perde la propria credibilità a confronto con le strategie retoriche all'opera nel testo, che ne svelano, volta per volta, le debolezze, le ipocrisie, le falsità. Gli esempi più famosi vanno da "My Last Duchess" a "The Bishop Orders His Tomb at Saint Praxed's Church", ma questo meccanismo di ambivalenza ironica è rintracciabile anche nei rapporti fra più opere, raggruppabili per consonanza tematica, che fanno risuonare voci spesso tra loro discordi. Le poesie di argomento musicale che costellano la produzione di Browning formano in questo senso una sorta di coro polifonico nel quale si sviluppa, attraverso la metafora della musica, un'ironica riflessione metapoetica sull'arte.

La musica non è la sola forma artistica drammatizzata da Browning lungo l'arco della propria attività creativa: fra i protagonisti dei suoi monologhi si contano numerosi pittori, e qua e là fanno la propria comparsa anche i poeti, ma è proprio attraverso i

1968; C. Christ, *Victorian and Modern Poetics*, Chicago, University of Chicago Press, 1984; e G. Bornstein, *Poetic Remaking: The Art of Browning, Yeats, and Pound*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1988.

²⁶ "Self-betraying Irony [...] is commonly revealed through speech [...] where the false image a character has formed of himself clashes with the image that the work enables the reader to form" (D. C. Muecke, *Irony and the Ironic*, cit., p. 87).

musicisti che emerge la vena più problematica della sua meditazione poetica. La chiave della centralità del discorso musicale viene fornita dallo stesso Browning sul finire della vita, nel prologo alla sua ultima raccolta, *Asolando* (1889). Qui, Browning risponde a una melanconica meditazione dai toni wordsworthiani sulla perdita, nella vecchiaia, della visione appassionata e fantasmagorica del reale conosciuta nel passato, affermando che "... the purged ear apprehends / Earth's import, not the eye late dazed"²⁷. La rivelazione non trova più espressione nella visione, ma passa attraverso la purificazione dell'altro senso, l'udito, capace di cogliere la Voce suprema, quella divina:

The Voice said 'Call my works thy friends!
At Nature dost thou shrink amazed?
God is it who transcends.²⁸

Meditazione religiosa e riflessioni sulla voce, la musica e la musica come voce si erano già intrecciate, agli albori della carriera poetica di Browning, nell'autobiografico *Pauline* (1833):

... *music* (which is earnest of a heaven,
Seeing we know emotions strange by it,
Not else to be revealed,) *is like a voice*,
A low voice calling fancy, as a friend,
To the green woods in the gay summer time:
And she fills all the way with dancing shapes
Which have made painters pale, and they go on
Till stars look at them and winds call to them
As they leave life's path for the twilight world
Where the dead gather.²⁹

La superiorità della voce musicale sulle altre arti—in virtù della sua vicinanza alle emozioni, alla fantasia ed al divino³⁰—viene

²⁷ R. Browning, "Prologue", *Asolando: Fancies and Facts* (PWB 744).

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Pauline. A Fragment of a Confession* (PWB 6).

³⁰ Dopo che la parola d'ordine del '700 era stata "ut pictura poesis", sono i romantici tedeschi ad operare un significativo mutamento terminologico nella descrizione delle caratteristiche e prerogative dell'espressione poetica. Il parallelo con la pittura viene da essi abbandonato in favore di quello con la musica, individuata come l'arte più affine alla poesia. Su questo punto si è soffermato M. H. Abrams: "... music was the first of the arts to be generally regarded as non-mimetic in nature; and in the theory of German writers of the 1790's, music came to be the art most immediately expressive of spirit and emotion, constituting the

ribadita nella fase centrale della carriera di Browning in uno dei suoi più famosi monologhi, "Abt Vogler" (1864), in cui il personaggio del titolo, il compositore settecentesco Georg Joseph Vogler, maestro di Weber e Meyerbeer, si lancia in un'appassionata celebrazione della propria attività artistica. Nelle parole di Vogler, la musica è una struttura—"the structure brave, the manifold music I build", "the beautiful building of mine"³¹—che rimanda all'archetipo coleridgiano della "pleasure-dome". Come in "Kubla Khan", l'edificio artistico ha le proprie fondamenta nelle inquietanti profondità del reale, ma aspira ad innalzarsi al di sopra di esso in regioni di luce e gloria. Vogler paragona le note a schiere demoniche e angeliche che lo aiutano nell'impresa:

And one would bury his brow with a blind plunge down to hell,
 Burrow awhile and build, broad on the roots of things,
 Then up again swim into sight, having based me my palace well,
 Founded it, fearless of flame, flat on the nether springs.

III

And another would mount and march, like the excellent minion he
 was,
 Ay, another and yet another, one crowd but with many a crest,
 Raising my rampired walls of gold as transparent as glass,
 ...
 ... higher still and higher...³²

La costruzione musicale, di cui la lirica, con il suo massiccio ricorso all'allitterazione, si sforza di riprodurre la sonorità, raggiunge profondità e vette espressive sconosciute alle altre arti, e vede consacrata la sua grandezza nell'esibizione del farsi del processo creativo che, transcendendo ogni limite, suggerisce l'origine divina di tutta la creazione:

... think, had I painted the whole,
 Why, there it had stood, to see, nor the process so wonder-
 worth:
 Had I written the same, made verse—still, effect proceeds from
 cause,

very pulse and quiddity of passion made public" (*The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, New York, Oxford University Press, 1953, p. 50).

³¹ R. Browning, "Abt Vogler", *Dramatis Personae* (PWB 578).

³² *Ibidem*.

Ye know why the forms are fair, ye hear how the tale is told;
It is all triumphant art, but art in obedience to laws,
Painter and poet are proud in the artist-list enrolled:—

VII

But here is the finger of God, a flash of the will that can,
Existent behind all laws, that made them and, lo, they are!³³

Se pittura e poesia "rimangono", la musica prodotta dell'improvvisazione è destinata a cessare di esistere una volta terminato il raptus creativo: "Well, it is gone at last, the palace of music I reared; / ... the gone thing was to go. / Never to be again!"³⁴. Così come in "Kubla Khan" la visione si interrompe con il finire del sogno, qui l'estasi ha termine con il concludersi dell'improvvisazione. In entrambe le opere, quello che segue è il rimpianto per la beatitudine perduta e lo sforzo per riportarla in vita. Nel monologo di Browning, la ricerca si conclude in una dimensione religiosa: certo dell'origine divina dell'ispirazione, Abt Vogler sceglie di credere nella possibilità che essa si rinnovi al momento della comunione *post-mortem* con Dio, e si rassegna, durante il proprio percorso mortale, alla mediocrità della "common chord" quotidiana, riflessa in una scrittura poetica che sostituisce alla ricchezza allitterativa dei versi precedenti le più pacate rime alternate dell'ultima strofa:

... I stand on alien ground,
Surveying awhile the heights I rolled from into the deep;
Which, hark, I have dared and done, for my resting-place is found,
The C Major of this life: so, now I will try to sleep.³⁵

Il compositore è confortato dal pensiero che "God has a few of us whom he whispers in the ear; / The rest may reason and welcome: 'tis we musicians know"³⁶. Ciò che la musica conosce è una versione "transparent as glass" del reale, che diviene percepibile solo al momento della rappresentazione.

Sull'illuminazione prodotta dall'arte Browning si era già soffermato in "Fra Lippo Lippi" (1853), servendosi però della metafora pittorica:

³³ Ivi, p. 579.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Ivi, p. 580.

³⁶ *Ibidem*.

... we're made so that we love
 First when we see them painted, things we have passed
 Perhaps a hundred times nor cared to see;
 And so they are better, painted—better to us,
 Which is the same thing. Art was given for that;³⁷

Queste ottimistiche dichiarazioni di fede nelle possibilità concesse all'arte trovano un ironico contraltare in un'altra composizione di argomento musicale, antecedente ad "Abt Vogler": "Master Hugues of Saxe-Gotha" (1852-53). La poesia si apre, come "Abt Vogler", al termine dell'esecuzione di un pezzo musicale, ma qui la voce poetica non è più quella di un compositore, bensì di un esecutore, l'organista che ha appena suonato una fuga dell'immaginario Master Hugues. Come vedremo, il cambiamento di prospettiva ha conseguenze radicali sul tono del componimento, sulle sue metafore e in generale sulla valutazione dell'atto artistico che esso propone.

All'estasi celebrativa di "Abt Vogler" si sostituisce in "Master Hugues" il semiserio procedere dubbioso del "povero organista", che si rivolge al maestro scomparso chiedendogli: "What do you mean by your mountainous fugues?"³⁸. Nella "huge house of the sounds" che anticipa la metafora del "beautiful building" di "Abt Vogler", ciò che sfugge all'esecutore è il senso della estrema complicazione formale della fuga che ha appena suonato. La ricerca di una chiave d'accesso all'opera porta la voce poetica a una conclusione che rovescia le premesse di "Abt Vogler", alterandone radicalmente anche le modalità espressive. All'immagine della musica come edificio dalle mura dorate "transparent as glass" si sostituisce quella della musica come ragnatela che copre una volta dorata, resa attraverso scelte di versificazione che puntano esplicitamente alla creazione di un effetto comico:

There! See our roof, its gilt moulding and groining
 Under those spider-webs lying!

XX

So your fugue broadens and thickens,
 Greatens and deepens and lengthens,

³⁷ R. Browning, "Fra Lippo Lippi", *Men and Women* (PWB 516).

³⁸ R. Browning, "Master Hugues of Saxe-Gotha", *Men and Women* (PWB 298).

Till we exclaim—"But where's music, the dickens?
 "Blot ye the gold, while your spider-web strengthens
 "—Blacked to the stoutest of tickens?"³⁹

Il crescendo di rime degli ultimi versi culmina nel prosaico "the dickens", che si contrappone polemicamente, in tutta la sua colloquialità, alla retorica musicale della composizione del maestro. Per il disincantato esecutore che continua il proprio immaginario dialogo con Master Hughes, la molteplicità di voci della fuga diventa metafora della vita umana e del suo procedere allontanandosi dalla verità divina:

Is it your moral of Life?
 Such a web, simple and subtle,
 Weave we on earth here in impotent strife,
 ...

XXIII

Over our heads truth and nature—
 Still our life's zigzags and dodges,
 Ins and outs, weaving a new legislature—
 God's gold just shining its last where that lodges,
 Palled beneath man's usurpature.⁴⁰

Le creazioni dell'uomo—e l'arte fra esse—nascondono, anziché rivelare, il vero volto della realtà, come conclude la voce poetica di "Master Hugues" osservando che "Truth's golden o'er us although we refuse it— / Nature, thro' cobwebs we string her"⁴¹.

La via d'uscita proposta è quella di un ritorno ad una musica, e quindi ad un'arte, libere dalle eccessive complicazioni formali, secondo il modello dell'austera semplicità del compositore cinquecentesco Palestrina. La soluzione del ritorno al passato si rivela però ambigua ("Counterpoint glares like a Gorgon", sostiene l'organista) e l'ultima strofa sembra confermare la fondamentale mancanza di soluzioni convincenti. Il tono è vagamente byroniano, con l'uso di dettagli banali e colloquialismi che continuano la *deflation* comica tipica di tutto il testo:

While in the roof, if I'm right there,
 . . . Lo you, the wick in the socket!

³⁹ Ivi, p. 300.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*.

Hallo, you sacristan, show us a light there!
 Down it dips, gone like a rocket.
 What, you want, do you, to come unawares,
 Sweeping the church up for first morning-prayers,
 And find a poor devil has ended his cares
 At the foot of your rotten-runged rat-riddled stairs?
 Do I carry the moon in my pocket?⁴²

Il buio nel quale brancola quel "povero diavolo" dell'organista chiude simbolicamente la poesia nel tono semiserio che ha caratterizzato tutta la sua meditazione sull'arte. La luna, simbolo dell'ispirazione e immaginazione romantiche, è significativamente assente dagli orizzonti della voce poetica.

La metafora musicale viene nuovamente utilizzata da Browning nell'ultima fase della sua produzione—quando ormai ha abbandonato la tecnica del monologo drammatico per forme più apertamente meditative—ancora una volta in funzione di un discorso sull'arte nel suo rapporto con la verità.

"Flute Music, With an Accompaniment", appartenente all'ultima raccolta—*Asolando*—è un dialogo a due voci che riporta l'attenzione sulla ricezione e interpretazione dell'arte. Il contrappunto ironico visto all'opera tra "Abt Vogler" e "Master Hugues" viene qui esplicitato all'interno della poesia attraverso l'alternarsi della voce maschile, che parla in favore del diritto della fantasia di interpretare il reale secondo i propri bisogni, e della voce femminile, convinta assertrice del principio della realtà. Colpito dal suono di un flauto in lontananza, "He" vi legge l'espressione di un'intensa passionalità, idealizzando la musica e il suo esecutore:

He. Ah, the bird-like fluting
 Through the ash-tops yonder—
 ...
 Fine-pearled notes that surely
 Gather, dewdrop-fashion,
 Deep-down in some heart which purely
 Secretes globuled passion—
 Passion insuppressive—
 Such is piped, for certain;
 Love, no doubt, nay, love excessive
 'Tis, your ash-tops curtain.⁴³

⁴² *Ibidem.*

⁴³ R. Browning, "Flute Music, With an Accompaniment", *Asolando* (PWB 761-62).

L'entusiastico responso della voce maschile viene frenato dalla voce femminile, che gli dimostra come abbia completamente frainteso il tenore dell'esecuzione, scambiando per appassionata ispirazione quelle che sono solo le ripetitive e maldestre esercitazioni di un inesperto dilettante:

She. All's your fancy-spinning!
 Here's the fact: a neighbour
 Never-ending, still beginning,
 Recreates his labour:
 ...
 I'm the man's familiar:
 Unexpectedness enhances
 What your ear's auxiliary
 —Fancy—finds suggestive.
 Listen! That's *legato*
 Rightly played, his fingers restive
 Touch as if *staccato*.⁴⁴

Ma all'approccio disilluso e disincantato della donna nei confronti dell'esperienza artistica e, più in generale, del reale, "He" contrappone la fede nel valore delle illusioni prodotte dall'ascolto:

But since I sleep, don't wake me!
 What if all's appearance?
 Is not outside seeming
 Real as substance inside?
 Both are facts, so leave me dreaming.⁴⁵

L'atteggiamento della voce maschile richiama alla mente la teorizzazione coleridgiana della "willing suspension of disbelief"⁴⁶ da esercitarsi in presenza dei prodotti dell'immaginazione, e per certi versi anticipa le riflessioni stevensiane sull'importanza dell'arte come "benign illusion"⁴⁷ e sull'inevitabile natura *fictional* dell'espressione artistica. L'ironia implicita nella presa di posizione

⁴⁴ *Ibidem*. I corsivi sono di Browning.

⁴⁵ *Ivi*, p. 764.

⁴⁶ *Biographia Literaria*, cit., cap. XIV, vol. II, p. 6.

⁴⁷ "... there is a benign escapism in every illusion. The use of the word illusion suggests the simplest way to define the difference between escapism in a pejorative sense and in a non-pejorative sense: [...] it is the difference between elusion and illusion, or benign illusion. Of course, I believe in benign illusion" (lettera a Hi Simons, 18/2/1942, *LWS* 402).

del personaggio di Browning è però nella sua totale mancanza di capacità discriminatrice: la "suspension of disbelief" avviene qui a favore di un'esecuzione pedestre, non di un prodotto dell'immaginazione creatrice. Ancora una volta, come nel dialogo a distanza fra il compositore Vogler e l'organista di "Master Hugues", il rapporto arte-verità viene problematizzato e la fede in una sua univoca formulazione viene minata dal contrappunto di una voce ironica dissonante—in questo caso interna al testo stesso⁴⁸.

La riflessione su questi temi si era già fatta strada in una poesia di poco antecedente, "Parleyings with Charles Avison", ultimo dei componimenti della raccolta *Parleyings with Certain People of Importance in Their Day*, del 1887. Charles Avison, organista del '700, è il muto e assente interlocutore della voce poetica nella sua lunga meditazione, ricca di spunti autobiografici, sul tema dell'arte vista nel suo rapporto con la verità ed il trascorrere del tempo. Intervendendo in prima persona, Browning ribadisce le convinzioni cui aveva dato voce in *Pauline*, sostenendo che vi sia nella musica un nucleo di verità riguardante le profondità dell'animo umano cui alle altre arti non è dato attingere:

... Poetry discerns,
 Painting is 'ware of passion's rise and fall,
 Bursting, subsidence, intermixture
 ...
 ...—proud the prize they lift!
 Thus felt Man and thus looked Man,—passions caught
 I' the midway swim of sea,—not much, if aught,
 Of nether-brooding loves, hates, hopes and fears,
 Enwombed past Art's disclosure.
 ...
 ... *Outdo*
Both of them, Music! Dredging deeper yet,
Drag into day,—by sound, thy master-net,—
The abysmal bottom-growth, ambiguous thing
 Unbroken of a branch, palpitating

⁴⁸ Il fraintendimento del tenore dell'espressione artistica è al centro anche di un'altra composizione di tema musicale, "A Toccata of Galuppi's", appartenente alla raccolta *Dramatic Lyrics* (1841). Qui, la musica del compositore settecentesco Baldassarre Galuppi è vista in stridente contrasto con la gaia atmosfera del suo pubblico, che volutamente ne ignora gli impliciti accenni alla caducità della bellezza e all'inevitabile trionfo della morte sulla vita frivola e priva di spiritualità dell'ambiente veneziano.

With limb's play and life's semblance!⁴⁹

Il procedere della versificazione chiarisce come caratteristica della musica sia il fatto che al suo interno i moti dello spirito non trovino mai una sistematizzazione definitiva, ma rimangano fedeli alla natura metamorfica dell'esperienza: ogni forma è seguita dal pullulare di nuove forme che sembrano rendere obsolete quelle del passato. Sentimenti e passioni, in altre parole, trovano sempre nuova—sia pur temporanea—espressione in successive creazioni, ognuna delle quali rappresenta una minaccia per la precedente. In realtà, come emerge dalle argomentazioni di Browning, le opere del presente non possono obliterare quelle del passato, poiché non esiste *una* verità attingibile dall'arte, ma mille versioni di essa. La musica del passato, la Marcia di Avison che fa da spunto alla riflessione, si dimostra perciò ancora ricca di una sua *particolare* verità—lo spirito degli uomini del suo tempo—viva, grazie all'espressione artistica, oggi come allora. "Never dream / That what once lived shall ever die!"⁵⁰, sostiene fiduciosamente la voce poetica. Solo poche strofe prima il suo tono era però molto più dubbioso, e coinvolgeva anche la musica in una messa in discussione delle possibilità aperte all'arte:

Does Mind get Knowledge from Art's ministry?
 What's known once is known ever: Arts arrange,
 Dissociate, re-distribute, interchange
 Part with part, lengthen, broaden, high or deep
 Construct their bravest,—still such pains produce
 Change, not creation: simply what lay loose
 At first lies firmly after, what design
 Was faintly traced in hesitating line
 Once on a time, grows firmly resolute
 Henceforth and evermore.⁵¹

Nel momento stesso in cui celebra l'immortalità della musica facendo rivivere lo spirito della composizione di Charles Avison, la voce poetica ne mina perciò le pretese conoscitive. Lontana è la fede romantica nella capacità creatrice dell'immaginazione: Browning sembra far ritorno in questi versi alle teorie settecen-

49 R. Browning, "Parleyings with Charles Avison", *Parleyings with Certain People of Importance in Their Day* (PWB 727).

50 Ivi, p. 729.

51 Ivi, p. 727.

tesche dell'immaginazione come facoltà associativa, puntando comunque l'accento sulla molteplicità espressiva che esclude una versione definitiva del reale. La stessa organizzazione formale della poesia sembra muoversi in questa direzione: partita, come gli esempi classici di *greater Romantic lyric*⁵², dall'osservazione del dato naturale, la lirica prende spunto da questo per sviluppare le proprie riflessioni sul destino dell'arte nei secoli procedendo con continue precisazioni, ripensamenti, incisi, colloqui immaginari con personaggi del passato e riflessioni interiori, uniti dal filo di associazioni mentali che, come si è visto, sono spesso in ironica contraddizione l'una con l'altra.

Il confronto con i maestri del passato condotto da Browning nei propri componimenti di argomento musicale finisce allora per approdare a un relativismo che costantemente riproblematizza il dilemma ermeneutico sul quale ciascuna lirica si apre. Attraversando tutto l'arco della sua produzione, opere come "Abt Vogler", "Master Hughes", "Flute Music" e "Parleyings with Charles Avison" riflettono la natura prismatica delle riflessioni di Browning sull'arte, in cui l'esaltazione coesiste con lo scetticismo, e la voce poetica, sotto qualsiasi forma si presenti—monologo drammatico, dialogo, riflessione in prima persona—trova, all'interno del testo o al di fuori di esso, un continuo controcanto ironico alle proprie affermazioni.

Nel farsi via via più esplicito ed ineluttabile di questa presenza è iscritta, come abbiamo visto, molta parte del percorso che porta dalla generazione di Blake e Wordsworth a quelle seguenti. In Byron e Browning il progressivo abbandono della rappresentazione dell'esperienza poetica in termini visivi e profetici, a favore di raffigurazioni che puntano piuttosto sulla dimensione vocale e ironica, porta alla luce quella vena dubbiosa e scettica che nel primo Romanticismo è il più delle volte latente, tacitata dalla vocazione assertiva che lo caratterizza. Ma guitti e musicisti, come vedremo, non sono destinati a soppiantare profeti e veggenti: nel fare i conti con il lascito della poesia romantica, le generazioni successive, quelle della modernità, di Yeats e Stevens,

52 Adotto la terminologia usata da Abrams per definire la lirica lunga romantica dal tono descrittivo-meditativo caratteristica di tutti i maggiori poeti del periodo ad eccezione di Byron. Cfr. M. H. Abrams, "Structure and Style in the Greater Romantic Lyric" [1965], in H. Bloom (ed.), *Romanticism and Consciousness. Essays in Criticism*, New York, Norton, 1970, pp. 201-29.

continueranno ad oscillare fra aspirazioni visionarie e qualificazioni ironiche, rivivendo l'esperienza poetica negli stessi termini complementari di visione e voce attraverso i quali, per buona parte del XIX secolo, il pensiero romantico si è interrogato su di essa.

III

Visioni e voci della modernità: William Butler Yeats

1. *Lo sguardo sul passato*

My mind began drifting vaguely towards that doctrine of 'the mask' which has convinced me that every passionate man (I have nothing to do with mechanist, or philanthropist, or man *whose eyes have no preference*) is, as it were, linked with another age, historical or imaginary, where alone he finds images that rouse his energy. Napoleon was never of his own time, as the naturalistic writers and painters bid all men be, but had some Roman emperor's image in his head and some condottiere's blood in his heart; and when he crowned that head with his own hands he had covered, as may be seen from David's painting, his hesitation with that emperor's old suit.¹

Con queste parole, contenute in un saggio autobiografico del 1922, "The Trembling of the Veil", Yeats rievoca le origini di una componente importante della sua lettura poetica del destino dell'uomo, quella "dottrina della 'maschera'" cui darà pienamente voce nel trattato *A Vision*, dove spiegherà come la maschera sia l'immagine ideale di sé con la quale l'individuo aspira a coincidere e, in quanto tale, come in essa vada letta una delle forze motrici alla base del divenire umano e storico. Nell'anticipazione di queste tematiche nel passo appena citato, Yeats pone l'accento sulla centralità, nel destino dell'uomo e dell'artista, dello sguardo rivolto al

¹ A 152.

passato, in grado di plasmare, con il suo esempio, l'evoluzione individuale.

Secondo le argomentazioni yeatsiane, è questo sguardo fisso sul passato, sia esso "storico o immaginario", prodotto della storia o rivisitazione dell'immaginazione, a dare un senso all'esperienza, fornendo all'individuo le immagini-guida della propria esistenza. Ed è sempre la capacità di coltivare questo sguardo a distinguere l'arte "naturalistica", appiattita sul contingente, dall'arte di un pittore come Jacques-Louis David (1748-1825), che evoca, attraverso la propria raffigurazione degli eroi della Rivoluzione prima e di Napoleone Bonaparte poi, la grandezza delle figure romane. Proprio ad un'arte come quella di David, che non sia mai interamente "del proprio tempo", ma che sia capace di volgere gli occhi alle suggestioni di altre epoche, va l'incondizionato favore di Yeats, che non a caso pone ripetutamente l'accento nelle sue riflessioni sul potere salvifico della memoria.

Nella concezione yeatsiana, la memoria si estende oltre i confini già wordsworthiani dell'esperienza individuale per diventare memoria storica, patrimonio della razza. In "Coole Park and Ballylee, 1931", la capacità di coltivare questa memoria diventa il discrimine alla luce del quale Yeats giudica il proprio mondo, contrapponendo polemicamente al presente dedito al culto del transitorio un passato ideale capace di conservare il ricordo di ciò che è trascorso:

A spot whereon the founders lived and died
Seemed once more dear than life; ancestral trees,
Or gardens rich in memory glorified
Marriages, alliances and families
And every bride's ambition satisfied.
Where fashion or mere fantasy decrees
We shift about—all that great glory spent—
Like some poor Arab tribesman and his tent. (CPY 276)

Depauperato dalla propria mancanza di radici, vittima della provvisorietà del presente simboleggiata dall'immagine della vita nomade dell'Arabo, l'uomo contemporaneo non sa—o non vuole—recuperare ciò che costituiva la ricchezza dei propri padri: l'appartenenza quasi viscerale a una tradizione, incarnata nel rapporto affettivo con un luogo depositario della memoria storica. E' questa una condizione di disagio esistenziale che Yeats tematizza già all'interno del romanzo giovanile *John Sherman*, del

1891, un'opera che egli stesso successivamente esclude dal proprio canone, ma nella quale è presente *in nuce* quella che sarà la sua tipica preoccupazione per i rapporti fra lo sguardo, la memoria e l'esperienza. Emblematico è il passo in cui il protagonista del romanzo—l'autobiografico John Sherman del titolo—contempla il Tamigi, con nella mente il ricordo del fiume del paese natale:

He looked on all these things *with foreign eyes*. He had no sense of possession. Indeed it seemed to him that everything in London was owned by too many to be owned by any one. *Another river that he did seem to possess flowed through his memory with all its familiar sights—*²

Condannando gli "unremembering hearts and heads" che pullulano nel presente, a 49 anni di distanza dalla composizione di *John Sherman*, nel 1938, l'ormai anziano Yeats invita i poeti irlandesi a rivolgere lo sguardo al passato per trovarvi immagini che sappiano ridare vigore al mondo contemporaneo, fornendogli un ideale alla luce del quale indirizzare il proprio sviluppo. I versi sono di "Under Ben Bulbin":

Sing the peasantry, and then
 Hard-riding country gentlemen,
 The holiness of monks
 ...
Cast your mind on other days
 That we in coming days may be
 Still the indomitable Irishry. (CPY 400)

"Peasantry", "country gentlemen" e "monks" sono *masks* di un passato idealizzato in cui Yeats sceglie di riconoscere le proprie origini e in base al quale aspira a riorientare la propria arte e il proprio mondo. Come aveva scritto in "Poetry and Tradition" (nel 1907):

If we would find a company to our own way of thinking, we must go backward to turreted walls, to Courts, to high rocky places, to little walled towns, to jesters [...] to all those who understood that life is not lived, if not lived for contemplation or excitement.³

² W. B. Yeats, *John Sherman & Dhoya*, Dublin, The Lilliput Press, 1990, p. 30.

³ *E&I* 252.

La tradizione, ad un tempo sociale e artistica, cui Yeats fa riferimento si incarna nelle "turreted walls", nelle "courts", nelle "walled towns" e negli "high rocky places" già celebrati dalla moda medievale dell'Ottocento. Riprendendo la lezione di Carlyle, Ruskin e in parte di Morris, Yeats guarda al Medioevo e alle società aristocratiche come a "maschere" sulle quali il mondo contemporaneo—divenuto "a bundle of fragments"⁴—deve sforzarsi di modellare il proprio sviluppo. Se l'ideale aristocratico trova per lui la sua migliore espressione nelle corti rinascimentali italiane, e specialmente nella Urbino di Elisabetta Gonzaga e Baldassarre Castiglione, il modello feudale cui fare riferimento conosce il proprio periodo d'oro all'inizio del secondo millennio, come Yeats spiega nel già citato saggio "The Trembling of the Veil": "... I had begun to hope, or to half-hope, that we might be the first in Europe to seek unity as deliberately as it had been sought by theologian, poet, sculptor, architect, from the eleventh to the thirteenth century"⁵.

Nei secoli che vanno dall'anno 1000 al 1200 Yeats vede esemplificato un ideale di mitica coesione organica del corpo sociale che è agli antipodi dello stato che secondo la sua riflessione caratterizza la modernità: nel mondo medievale lo spirito comunitario non conosce ancora la minaccia dell'individualizzazione e la coesione si impone all'isolamento fra le occupazioni e le classi sociali. Questa "Unity of Culture", che implica legame con il luogo, memoria storica, senso di appartenenza, è garanzia di un'arte organica e requisito imprescindibile per il conseguimento di quella "Unity of Being" in cui Yeats, mutuando il termine da Dante, vede incarnarsi simbolicamente il valore dell'integrità contrapposta alla frammentazione⁶.

L'operazione condotta da Yeats in "The Trembling of the Veil" va però oltre la semplice individuazione di un modello di riferimento. La direzione verso cui si muove la riflessione

4 A 189.

5 A 195.

6 "I thought that in man and race alike there is something called 'Unity of Being', using that term as Dante used it when he compared beauty in the *Convito* to a perfectly proportioned human body" (A 190). In un passo successivo, Yeats si sofferma sull'interdipendenza fra "Unity of Being" e "Unity of Culture": "Nor did I understand as yet how little that Unity, however wisely sought, is possible without a Unity of Culture in class or people that is no longer possible at all" (A 355).

yeatsiana—confermata, come vedremo, dagli sviluppi degli anni successivi, e in particolare da un'opera come *A Vision*—è quella di dar ragione dello sviluppo storico che ha condotto il mondo contemporaneo ad un così drammatico allontanamento dall'ideale. Coniugando considerazioni estetiche e sociologiche, Yeats individua storicamente la perdita della coesione sociale e delle qualità ad essa connesse nel periodo immediatamente precedente la nascita di Shakespeare:

Had not Europe shared one mind and heart, until both mind and heart began to break into fragments a little before Shakespeare's birth?⁷

Già nel saggio "What Is Popular Poetry", del 1901, Yeats aveva assunto a proprio obiettivo polemico la nascita della classe mercantile, colpevole di aver compromesso l'unità del corpo sociale, spezzato i legami con la tradizione e creato una cesura fra l'arte popolare e l'arte dei circoli letterari:

Indeed, it is certain that before the counting-house had created a new class and a new art without breeding and *without ancestry*, and set this art and this class between the hut and the castle, and between the hut and the cloister, the art of the people was as closely mingled with the art of the coteries as was the speech of the people that delighted in rhythmical animation, in idiom, in *images*, in *words full of far-off suggestion*, with the *unchanging* speech of the poets.⁸

L'essere "without breeding" e, soprattutto, "without ancestry" è la colpa che macchia l'arte borghese, corpo estraneo rispetto al patrimonio culturale del passato nel quale si incarna il valore yeatsiano della stabilità. Nel brano appena citato, Yeats definisce il linguaggio dei poeti "unchanging", contrapponendo—come farà più tardi in "Coole Park and Ballylee, 1931"—il valore della permanenza, tipico della società feudale e aristocratica, al mutamento e alla transitorietà che caratterizzano il mondo borghese. In un passo del 1909, Yeats istituisce un parallelo fra l'artista e l'aristocrazia proprio sulla base del comune attaccamento a un'immutata tradizione:

Every day I notice some new analogy between [the] long-

⁷ A 191.

⁸ *E&I* 10-11.

established life of the well-born and the artist's life. *We come from the permanent things* and create them, and instead of old blood we have old emotions...⁹

La classe mercantile è accusata di aver posto fine a questa permanenza recidendo il legame che ne era garante, quello con la terra. Nel saggio "Edmund Spenser", del 1902, Yeats associa—con una sorta di anticipazione delle tematiche weberiane—lo spirito mercantilistico al Puritanesimo, colpevole di avere negato la sacralità della terra (l'esempio è Bunyan con la sua ricerca della città celeste), lasciando così via libera al suo sfruttamento per fini commerciali: "Religion had denied the sacredness of an earth that commerce was about to corrupt and ravish"¹⁰. Con il passaggio dalla nazione feudale anglo-francese di Chaucer all'Inghilterra anglosassone e puritana di Bunyan si consuma, secondo l'interpretazione yeatsiana dell'evoluzione storica, il trionfo della "earnestness and logic", accompagnata dalla "timidity and reserve of a counting-house"¹¹, dalle quali nasce nel diciassettesimo secolo un'antiumanistica visione della natura che depaupera quest'ultima della propria nobiltà, minacciando allo stesso tempo la posizione dell'uomo nell'universo. Yeats osserva in proposito:

The mischief began at the end of the seventeenth century when man became passive before a mechanized nature; that lasted to our own day with the exception of a brief period between *Smart's Song of David* [1743] and the death of *Byron* [1824], wherein imprisoned man beat upon the door.¹²

Nella rilettura critica del periodo postrinascimentale operata da Yeats, si salvano quindi quella quarantina d'anni fra Sette e Ottocento che vedono l'affermarsi, in campo culturale, della sensibilità romantica. Nel saggio "Bishop Berkeley", del 1931, dopo avere osservato che "Imagination, whether in literature, painting, or

9 W. B. Yeats, *Memoirs: Autobiography-First Draft, Journal*, ed. D. Donoghue, London, Macmillan, 1972, p. 156. Yeats ripropone l'affinità fra gli artisti e la classe aristocratica in "Poetry and Tradition", dove osserva che "Three types of men have made all beautiful things, Aristocracies have made beautiful manners [...] the countrymen have made beautiful stories and beliefs [...] and the artists have made all the rest [...] *All these look backward to a long tradition*" (*E&I* 251).

¹⁰ *E&I* 365.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Cit. da G. Bornstein, *Transformations of Romanticism in Yeats, Eliot, and Stevens*, Chicago, University of Chicago Press, 1976, p. 28 (il passo è tratto dall'Introduzione di Yeats all'*Oxford Book of Modern Verse*, 1936).

sculpture, sank after the death of Shakespeare", Yeats sostiene che "the movement of philosophy from Spinoza to Hegel is the greatest of all works of intellect"¹³, ribadendo la valutazione positiva del Romanticismo come momento di riaffermazione delle facoltà umane. Recensendo nel 1890 una mostra cui, fra gli altri, aveva partecipato William Morris, il giovane Yeats aveva scritto che "the movement most characteristic of the literature and art and to some small extent of the thoughts, too, of our century has been romanticism [...] freedom of the spirit and imagination of man in literature"¹⁴. Significativamente, nel finale di "Coole Park and Ballylee, 1931", Yeats identifica se stesso e coloro che hanno condiviso le sue scelte artistiche con lo spirito romantico:

We were the last romantics—chose for theme
Traditional sanctity and loveliness; (*CPY* 276)

"Romantico" è per Yeats sinonimo di attaccamento ai valori della dignità umana, alla tradizione, al passato, alla terra. "Romantico" è quindi da considerarsi il suo sforzo teso alla costituzione di una memoria storica capace di rimettere il presente in contatto con le proprie radici. Del 1888 è la sua edizione delle *Fairy and Folk Tales of the Irish Peasantry*, un'antologia di racconti appartenenti alla tradizione folclorica irlandese, con la quale Yeats si propone di contribuire al radicamento dell'esperienza poetica nel suolo e nella tradizione del proprio paese¹⁵, dando origine, attraverso una "school of Irish poetry—founded on Irish myth and History", a un "neo-romantic movement"¹⁶:

Might I not, with health and good luck to aid me, create some new
Prometheus Unbound; Patrick or Columcille, Oisín or Finn, in
Prometheus' stead; and, instead of Caucasus, Cro-Patrick or Ben
Bulbin? Have not all races had their first unity from a mythology
that marries them to rock and hill?¹⁷

Dal contatto con il suolo irlandese e la sua tradizione nasce per Yeats la possibilità della ricostituzione di un sistema mitico capace di ridare all'uomo contemporaneo quel senso di identità culturale

¹³ *E&I* 396.

¹⁴ Cit. da G. Bornstein, *Transformations of Romanticism*, cit., p. 30.

¹⁵ Crf. G. Bornstein, *Poetic Remaking: The Art of Browning, Yeats, and Pound*, cit., pp. 7-8.

¹⁶ Lettera a K. Tynan, 27/4/1887 (*LWBY* 10-11).

¹⁷ *A* 193-94.

che nemmeno il Romanticismo era riuscito a ricostituire. Secondo la lettura yeatsiana di "The Trembling of the Veil", nel momento stesso in cui ha riproposto la centralità dell'uomo nell'universo, il Romanticismo inglese si è infatti reso colpevole di continuare il processo di frammentazione che ha colpito la cultura europea a partire dalla fine dell'età di Chaucer. Da Chaucer in poi, la letteratura si è progressivamente mossa in direzione dell'individualizzazione, prima isolando il personaggio dalla folla e poi, proprio con i romantici, concentrandosi solamente su alcune sue componenti:

If Chaucer's personages had disengaged themselves from Chaucer's crowd, forgot their common goal and shrine, and after sundry magnifications became each in turn the centre of some Elizabethan play, and had after split into their elements and so given birth to romantic poetry, must I reverse the cinematograph? I thought that the general movement of literature must be such a reversal, men being there displayed in casual, temporary, contact as at the Tabard door.¹⁸

Invocando Eliot, si potrebbe parafrasare l'analisi yeatsiana sostenendo che i romantici non hanno saputo opporsi alla "dissociation of sensibility" già attiva nel loro tempo. Yeats coinvolge nel proprio biasimo anche l'amato Shelley, colpevole di aver fatto ricorso a versioni ormai stantie della tradizione mitologica, divenute formule prive di ogni vitalità perché non più vive nella cultura popolare, ma esclusivo dominio del dissociato universo letterario:

Shakespeare and Keats had the folk-lore of their own day, while Shelley had but mythology; and a mythology which has been passing for long through literary minds without any new inflow from living tradition loses all the incalculable instructive and convincing quality of the popular traditions. No conscious intervention can take the place of tradition.¹⁹

Il visionario Blake—alla cui riscoperta Yeats dà nel 1893 un contributo fondamentale con la propria edizione delle liriche blakeiane—si è invece macchiato di ignoranza, non disgiunta dal peccato di orgoglio, pensando di poter creare una propria personale mitologia, invece di fare ricorso a quella della tradizione popolare:

¹⁸ A 193.

¹⁹ W. B. Yeats, *Uncollected Prose*, ed. J. P. Frayne and C. Johnson, New York, Columbia University Press, 1975, pp. 287-88.

... he spoke confusedly and obscurely because he spoke of things for whose speaking he could find no models in the world around him. [...] He was a man crying out for a mythology, and trying to make one because he could not find one to his hand. Had he been a Catholic of Dante's time he would have been well content with Mary and the angels; or had he been a scholar of our time he would have taken his symbols [...] from Norse mythology; or [...] Welsh mythology [...] or have gone to Ireland [...] and have been less obscure because a traditional mythology stood on the threshold of his meaning and on the margin of his sacred darkness.²⁰

Una delle questioni aperte dal ritorno alla tradizione e ai modelli del passato è però quella dell'originalità della voce letteraria. Data per scontata la condanna di ogni tipo di "retrospective art"²¹, il problema non è quello della legittimità del "calco" di forme letterarie del passato, che—come Yeats spiega ripetutamente—devono venire riprese ma rivitalizzate dal contatto con la realtà del presente. Nella lettura yeatsiana, l'originalità va piuttosto considerata in relazione alla possibilità di produrre una letteratura radicata nella storia e nel suolo irlandesi servendosi del *medium* della lingua inglese. In un intervento del 1892 sul quotidiano nazionalista *United Ireland*, Yeats si chiede, dopo aver espresso l'intenzione di non scrivere in gaelico: "Can we not build up a national tradition, a national literature, which shall be none the less Irish in spirit from being English in language?"²².

²⁰ *E&I* 114.

²¹ "I am not very fond of retrospective art. I do not think that pleasure we get from old methods of looking at things—methods we have long given up ourselves—belongs to the best literature. [...] I do not mean that we should not go to old ballads and poems for inspiration but we should search [*sic*] them for new methods of expressing our selves" (lettera a K. Tynan, 21/12/1888, *LWBY* 119).

²² Lettera al direttore di *United Ireland*, 17/12/1892 (*LWBY* 338). In "A General Introduction for my Work" Yeats scrive: "Again and again I am asked why I do not write in Gaelic [...] Gaelic is my national language, but it is not my mother tongue" (*E&I* 519-20). Quella della scelta del proprio idioma è una preoccupazione che diverrà tipica delle letterature delle ex-colonie britanniche. Si confrontino le affermazioni in proposito di Salman Rushdie: "... we can't simply use the language in the way the British did; [...] it needs remaking for our own purposes: [...] To conquer English may be to complete the process of making ourselves free. But the British Indian writer simply does not have the option of rejecting English, anyway. His children, her children, will grow up speaking it, probably as first language; and in the forging of a British Indian identity the English language is of central importance. It must, in spite of everything, be embraced." (*Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-1991*, London, Granta Books, 1991, p. 17).

Curiosamente, la risposta a questa domanda viene a Yeats dall'esempio degli Stati Uniti, capaci di produrre, con Walt Whitman, Henry David Thoreau, Bret Harte e George Washington Cable—gli autori direttamente citati in proposito nella corrispondenza yeatsiana—una letteratura distintamente nazionale, sia pur scritta nella lingua della ex-madrepatria:

America, with no past to speak of, a mere *parvenu* among the nations, is creating a national literature, which in its most characteristic products differs almost as much from English literature as does the literature of France. [...] It should be more easy for us, who have in us that wild Celtic blood, the most un-English of all things under heaven, to make such a literature.²³

Per Yeats, "the greatest teacher of these decades"²⁴ è allora Walt Whitman (che negli anni '80 riscuote un successo maggiore nelle isole britanniche di quanto gli sia concesso in patria²⁵), considerato il maestro di una poesia che affonda le proprie radici nel suolo americano. L'esempio di Whitman è, se mai ve ne fosse bisogno, una conferma che il legame con la natura e la cultura nazionali possono garantire quell'organicità e integrità che Yeats considera come componenti essenziali del progettato "neo-romantic movement".

L'interesse per la cultura e la tradizione irlandese rappresenta però solo un aspetto, per quanto importante, dello sguardo che Yeats volge al passato. Altrettanto forte della preoccupazione per la problematica strettamente nazionale è infatti in Yeats quella per l'individuazione di una legge che possa dar ragione dello sviluppo di tutta la storia umana. Con il già citato trattato *A Vision*, di cui inizia la composizione nei primi anni venti come trascrizione degli esperimenti di scrittura automatica della moglie, Yeats mette da parte l'impostazione socio-economica che abbiamo visto caratterizzare le sue analisi nei saggi degli anni precedenti, per rifarsi invece a interpretazioni cicliche dell'evoluzione storica come quelle di Giambattista Vico (conosciuto attraverso lo studio di Croce del 1911), Oswald Spengler (di cui cita ripetutamente i due volumi del *Tramonto dell'Occidente*, apparsi nel 1918 e nel 1922)

²³ Lettera al direttore di *United Ireland*, 17/12/1892 (LWBY 339).

²⁴ Lettera a un corrispondente non identificato, 11/3/1887 (LWBY 9).

²⁵ Nel 1868 Rossetti pubblica una scelta di poesie whitmaniane (*Poems by Walt Whitman*), mentre in Irlanda è Edward Dowden a lanciare, con i suoi studi critici, *Leaves of Grass*, facendo di Dublino un centro di interesse per l'opera del poeta americano.

e Arnold Toynbee²⁶. Così, nell'ultima parte di *A Vision*, intitolata "Dove or Swan"²⁷, Yeats ripercorre le tappe principali della storia dell'uomo dalle lontane origini della civiltà greca (2000 a.C.) fino all'epoca a lui contemporanea, rileggendo gli avvenimenti degli ultimi quattro millenni alla luce della teoria del divenire umano delineata nei primi quattro libri.

Questa ambiziosa sistematizzazione parte dal presupposto della presenza, all'interno del reale, di due principi contrapposti, definiti *primary* e *antithetical*, che si muovono rispettivamente verso l'unità e l'individualizzazione, conducendo a opposte realizzazioni politiche, sociali e artistiche, destinate a susseguirsi ciclicamente all'infinito. Gli ultimi quattro millenni si aprono quindi, per Yeats, all'insegna di una civiltà preclassica primaria (che nel suo vocabolario significa oggettiva e democratica), il cui tramonto annuncia l'avvento di una "Classical Era" dal carattere antitetico (vale a dire soggettivo e aristocratico), soppiantata a sua volta dalla fioritura di una nuova età primaria, quella "Christian Era" i cui segni di decadimento, percepibili all'inizio del secolo XX, lasciano intravedere il futuro riproporsi di un'epoca antitetica.

Questo movimento circolare trova un'espressione simbolica alquanto complessa nelle immagini della *Great Wheel* e delle ventotto fasi lunari. Yeats sostiene che la progressione *primary-antithetical-primary* è raffigurabile come una ruota che nel suo movimento attraversa ventotto fasi corrispondenti alle fasi lunari, cosicché ciascuna fase denoterebbe uno stadio evolutivo dotato di caratteristiche ben definibili. In particolare, Yeats vede

²⁶ Yeats legge lo studio crociano di Vico (*The Philosophy of Giambattista Vico* [La filosofia di Vico, 1911], London, 1913) nel 1924 (v. J. Hone, *W. B. Yeats, 1865-1939* [1943], London, Macmillan, 1962, p. 368). Fra gli autori direttamente citati in *A Vision*, oltre a Vico, Spengler e Toynbee, vi sono W. M. Flinders Petrie (*The Revolutions of Civilizations*, 1911) e Henry Adams (*The Education of Henry Adams*, 1918): cfr. *A Vision*, p. 261. Nello sviluppo della concezione yeatsiana della storia vi sono anche espliciti riferimenti alla teoria platonica del *Magnus Annus*, durante il quale si completerebbe la rivoluzione dell'intero sistema stellare, ed è molto probabile, come ha osservato G. Hough, che Yeats fosse a conoscenza, grazie agli studi esoterici, del *talpas* della religione indù, un lunghissimo periodo geologico alla fine del quale l'intera creazione tornerebbe allo stato unitario ed indifferenziato dell'origine, dal quale riavrebbe origine il processo creativo ad opera del "non-creato" (v. G. Hough, *The Last Romantics*, London, Gerald Duckworth, 1949, p. 246).

²⁷ Dove non altrimenti specificato, i riferimenti saranno, d'ora in avanti, all'edizione del 1937 (*A Vision* [1937], London, Macmillan, 1981). Nella edizione precedente (1925), "Dove or Swan" figurava come terzo (penultimo) capitolo.

esemplificato nel passaggio dalla luna nuova alla luna piena il movimento da una condizione primaria (corrispondente alle fasi 1-8 del ciclo lunare) a una antitetica (fasi 8-15), mentre l'evoluzione dalla luna piena alla luna nuova esprime per lui efficacemente il ritorno dallo stato antitetico (fasi 15-22) a quello primario (fasi 22-28), con il quale si conclude il ciclo e se ne apre uno nuovo.

Questo schema simbolico di interpretazione del divenire storico è complicato dalla presenza di quelli che Northrop Frye ha definito "Yeats's various clocks"²⁸, vale a dire dalla ulteriore scomposizione del ciclo temporale in unità minori, ognuna delle quali viene a sua volta visualizzata come una ruota che attraversa ventotto fasi secondo il movimento primario-antitetico-primario. Ciò significa che se la nascita di Cristo si colloca nella fase 15 della *Great Wheel* rappresentata dai duemila anni dell'Età Classica antitetica (che Yeats vede estendersi dal 1000 a.C. al 1050 d.C.), segnandone così il culmine ma gettando nel contempo i semi della futura età cristiana primaria, questo stesso avvenimento appartiene contemporaneamente alla fase 28 della "ruota" corrispondente al millennio che con esso si conclude—o alla fase 1 del nuovo millennio che si sta aprendo—e partecipa perciò delle caratteristiche di instabilità e violenza tipiche dell'inizio e fine di ogni ciclo. La formulazione yeatsiana di questa discrepanza lascia intravedere il continuo processo di smembramento e riaccorpamento secondo nuove logiche delle sequenze temporali sul quale si costruisce l'interpretazione della storia in *A Vision*:

One must bear in mind that the Christian Era, like the two thousand years, let us say, that went before it, is an entire wheel, and each half of it an entire wheel, that each half when it comes to its 28th Phase reaches the 15th Phase or the 1st Phase of the entire era. It follows therefore that the 15th Phase of each millennium, to keep the symbolic measure of time, is Phase 8 or Phase 22 of the entire era [...] The era itself is but half of a greater era and its Phase 15 comes also at a period of war and trouble. The greater number is always more *primary*²⁹ than the lesser and precisely because it contains it.³⁰

²⁸ N. Frye, "The Rising of the Moon: a Study of *A Vision*", in D. Donoghue and J. R. Mulryne (eds), *An Honoured Guest: New Essays on W. B. Yeats*, London, Arnold, 1965, p. 22.

²⁹ In corsivo nel testo.

³⁰ *A Vision*, pp. 267-68. La periodizzazione in ventotto fasi operata per il divenire storico viene riproposta da Yeats anche per gli esseri umani. Come egli

La complessa simbologia nella quale viene inquadrata dimostra come quella raccontata da Yeats in "Dove or Swan" ambisca ad essere storia non politica e sociale, ma filosofica e spirituale dell'umanità³¹, nella quale l'attenzione si ferma ancora una volta, come già era avvenuto nelle osservazioni sparse a proposito del senso della tradizione, della "Unity of Being" e della "Unity of Culture", sulla ciclica evoluzione dei modi in cui viene esperito e rappresentato nei secoli—a seconda del prevalere di caratteristiche primarie o antitetiche—il rapporto fra l'uomo e il mondo.

Se lo sguardo di Yeats continua a indugiare sul passato—per trovarvi possibili modelli a cui improntare il mondo contemporaneo, per dare ragione del presente, per sistematizzare la nostra confusa percezione del fluire del tempo—, *A Vision* utilizza proprio l'idea dello sguardo come filo conduttore della ricerca, rimettendo in gioco quella metafora visiva che abbiamo già visto essere centrale nella definizione romantica del rapporto fra l'io, l'arte e il mondo.

2. *Il frantumarsi della visione: gaze/stare/veiled or half-veiled eyes/glance*

Nella lettura del divenire storico offerta da Yeats nel capitolo "Dove or Swan" di *A Vision*, una delle possibili indicazioni del carattere delle varie epoche storiche nel periodo che va dall'età greca al medioevo è data dalle modalità di rappresentazione dello sguardo all'interno dell'arte scultorea. Ciò equivale a dire che per Yeats la "qualità" dell'occhio nella scultura diviene emblematica dell'atteggiamento della cultura che l'ha prodotta. Ponendo a confronto la civiltà greca classica con quella romana, appartenenti a diverse fasi evolutive dell'Età Classica antitetica, Yeats osserva:

The Greeks painted the eyes of marble statues and made out of

stesso spiega nell'Introduzione a *The Words Upon the Window-pane*, "each man sees the form of history as the form of his own life, so that his life repeats in miniature the development of Western civilization" (cit. da D. Albright, *The Myth Against Myth: a Study of Yeats's Imagination in Old Age*, London, Oxford University Press, 1972, p. 4).

³¹ "When the automatic script began, neither I nor my wife knew, or knew that we knew, that any man had tried to explain history philosophically" (*A Vision*, p. 261).

enamel or glass or precious stones those of their bronze statues, but the Roman was the first to drill a round hole to represent the pupil, and because, as I think, of a *preoccupation with the glance characteristic of a civilization in its final phase*.³²

Nel vocabolario yeatsiano, *glance* è la modalità dello sguardo tipica del soggetto che vive il mondo come altro da sé, perseguendone una visione superficiale, capace di farlo proprio nel suo aspetto più esteriore e tangibile; come tale, è espressione dell'atteggiamento della cultura romana dei secoli I e II dopo Cristo, un'età antitetica, ma già in movimento verso il ritorno a un'età primaria e condizionata dalla fase primaria del millennio appena iniziato, in cui "The administrative mind, alert attention had driven out rhythm, exaltation of the body, uncommitted energy"³³. Posti di fronte all'arte scultorea di questo periodo,

One sees on the pediments troops of marble Senators, officials serene and watchful as befits men who know that all the power of the world moves before their eyes, and needs, that it may not dash itself to pieces, their unhurried, unanxious, never-ceasing care.³⁴

Allo sguardo sul mondo tipico della civiltà romana, Yeats contrappone lo sguardo fisso sul nulla che ha caratterizzato il mondo greco, lo sguardo trascendente del periodo bizantino e quello cieco delle culture orientali:

When I think of Rome I see always those heads with their *world-considering eyes* [...] and compare in my imagination vague Grecian eyes *gazing* at nothing, Byzantine eyes of drilled ivory *staring* upon a vision, and those eyelids of China and of India, those *veiled or half-veiled eyes* weary of world and vision alike.³⁵

Gli occhi delle statue greche, bizantine, cinesi e indiane non sono appuntati sul mondo ma, con modalità diverse, lo *attraversano* per fermarsi su un altro ordine di realtà, quello della coscienza e della rivelazione. In questo senso, *gaze, stare* e quell'indefinibile qualità dello sguardo rappresentata da *veiled or half-veiled eyes* sono

³² *A Vision*, pp. 275-76.

³³ Ivi, p. 276.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Ivi, p. 277.

sguardi *opachi*, la cui fissità denota non uno spirito inquisitorio, ma un'olimpica indifferenza nei confronti del dato sensoriale.³⁶

L'uso di metafore visive nella compressione simbolica della storia spirituale umana operata in "Dove or Swan" è qualcosa di più di un esempio della mania classificatoria che affligge *A Vision*. Con *glance, gaze, stare* e *veiled or half-veiled eyes* Yeats declina nel passo citato un paradigma delle modalità dello sguardo che ricorre in tutta la sua produzione poetica e che acquisterà ancora maggiore rilievo nelle ultime raccolte, contemporanee e successive alla pubblicazione della prima edizione di *A Vision* (1925), divenendo tutt'uno con lo sviluppo delle problematiche che più gli stanno a cuore.

Il modello dello sguardo interiore esemplificato in *A Vision* dalla statuaria orientale viene fissato per la prima volta da Yeats in una lirica cui è molto legato negli anni giovanili³⁷: "The Two Trees" (*CPY* 54-55), appartenente alla raccolta *The Rose*, del 1893. La poesia si presenta come un'invocazione all'amata (Maud Gonne) affinché abbandoni le lusinghe del mondo per i valori del cuore: "Beloved, *gaze* in thine own heart" sono i versi posti ad apertura e chiusura della prima strofa, mentre la seconda inizia specularmente con "*Gaze no more* in the bitter glass / The demons, with their subtle guile, / Lift up before us when they pass, / Or only gaze a little while", per poi terminare, come la prima, con la ripetizione del verso col quale si era aperta "*Gaze no more* in the bitter glass".

³⁶ Per valutare quanto Yeats debba alla tradizione romantica nelle specifiche scelte terminologiche di queste osservazioni, si confrontino i versi del frammento coleridgiano "Limbo" (1817):

But that is lovely—looks like Human Time,
An Old Man with a *steady look* sublime,
That stops his earthly tash to watch the skies;
But he is *blind*—a *Statue hath such eyes*;—
Yet having moonward turn'd his face by chance,
Gazes the orb with moon-like countenance,
With scant white hairs, with foretop bald and high,
He *gazes* still,—*his eyeless face all eye*;—
As 'twere an organ full of silent sight,
His whole face seemeth to rejoice in light!
Lip touching lip, all moveless, bust and limb—
He seems to *gaze* at that which seems to *gaze* on him!

(*The Poems of Samuel Taylor Coleridge*, cit., p. 430).

³⁷ In una lettera a Olivia Shakespear (12/4/1895) il giovane Yeats scrive: "I am delighted at your liking 'The Two Trees'. It is a favourite of mine & you & one other person are the only people who have said they liked it" (*LWBY* 463).

La costruzione speculare della lirica—due strofe di venti versi ciascuna, strutturate secondo uno stesso principio di circolarità, e con lo stesso regolare ricorso a tetrapodie e rime alternate—, unita all'uso di uno stesso verbo (*gaze*) per denotare quelle che a prima vista appaiono come modalità antitetiche dello sguardo (l'una rivolta all'interno, l'altra all'esterno), fa nascere il sospetto che lo spettacolo che si offre agli occhi dell'amata sia comunque una realtà *soggettiva*, sia pur dalle opposte connotazioni. Ciò che lo sguardo rivolto al "bitter glass", offerto dai demoni alla contemplazione umana, restituisce al soggetto è allora l'immagine della propria tormentata vita intellettuale, simboleggiata dalle "Roots half hidden under snows, / Broken boughs and blackened leaves" al centro della seconda strofa, nelle quali si muovono "The ravens of *unresting thought*". Il pensiero razionale inquisitorio ha manifestamente per Yeats una qualità predatoria e paralizzante ("For all things turn to barrenness / In the dim glass the demons hold, / The glass of outer weariness, / Made when God slept in times of old"), che lo contrappone a "those great *ignorant leafy ways*" dello "holy tree" presente nella prima strofa, tipiche dello sguardo capace di giungere fino alle profondità del cuore, sfuggendo alla sterilità della ragione per attingere a quella ricchezza spirituale dalla quale la stessa arte ha origine ("The shaking of its leafy head / Has given the waves their melody, / And made my lips and music wed, / Murmuring a wizard song for thee.")³⁸.

³⁸ La contrapposizione fra due possibili direzioni dello sguardo è presente anche nella poesia stevensiana "Blanche McCarthy", del 1915 (*PEM* 3), che ricorda "The Two Trees" per il tono esortativo e l'uso di una *imagery* (*night, moon, stars*) simile a quella yeatsiana (senza però l'albero come simbolo centrale):

Look in the terrible mirror of the sky
And not in this dead glass, which can reflect
Only the surfaces—the bending arm,
The leaning shoulder and the searching eye.

Look in the terrible mirror of the sky.
Oh, bend against the invisible; and lean
To symbols of descending night; and search
The glare of revelations going by!

Look in the terrible mirror of the sky.
See how the absent moon waits in a glade
Of your dark self, and how the wings of stars,
Upward, from unimagined coverts, fly.

Con i versi di "The Two Trees", Yeats riconferma una scelta di campo già operata in una lettera di poco precedente la pubblicazione della poesia in questione, in cui aveva sostenuto di considerarsi "a voice of what I believe to be a greater renaissance—the revolt of the soul against the intellect—now beginning in the world"³⁹. Nel 1919, la direzione interiore dello sguardo (*gaze*) verrà riproposta in relazione all'attività artistica in alcuni versi di "In Memory of Major Robert Gregory" (*CPY* 148-52), una poesia appartenente alla raccolta *The Wild Swans at Coole*. Rievocando le potenzialità artistiche del figlio di Lady Gregory, scomparso in guerra, Yeats afferma:

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.

Se, come sostiene "Ille" in un'altra poesia dello stesso volume, "Ego Dominus Tuus" (*CPY* 180-83), "art / Is but a vision of reality", sembra trattarsi per Yeats di una visione aperta sulla realtà del cuore e dello spirito, che tende spesso ad assumere connotazioni fortemente blakeiane. "I believe [...] in the visions of truth in the depths of the mind when the eyes are closed", scrive Yeats nel saggio "Magic"⁴⁰ del 1901, riecheggiando il disprezzo di Blake per il "Corporeal or Vegetative Eye" in nome della superiorità dell'"Eye of the Mind"⁴¹.

Come già nell'opera del maestro, la metafora dell'"occhio della mente" ricorre con una certa frequenza nel periodo centrale della produzione yeatsiana, a denotare una modalità dello sguardo che si arricchisce, rispetto alle raccolte giovanili, di una dimensione più marcatamente visionaria. Già in *Responsibilities* (1914), e poi con sempre maggiore frequenza in *The Wild Swans at Coole* (1919) e nei volumi contemporanei e successivi a *A Vision—Michael Robartes and the Dancer* (1921), *The Tower* (1928)—l'"Eye of the Mind" si apre su quel più profondo ordine del reale che è al centro delle riflessioni in *A Vision*.

³⁹ Lettera a John O'Leary, scritta nella settimana che termina il 23/7/1892 (*LWBY* 303).

⁴⁰ *E&I* 28.

⁴¹ W. Blake, *A Vision of the Last Judgement* (*CWB* 617). Si veda in proposito il cap. I.

In "The Magi", appartenente alla raccolta del 1914, *Responsibilities* (CPY 141), "the mind's eye" registra una visione dai toni apocalittici in cui compaiono anticipazioni della teoria dei cicli storici e di quell'idea della venuta di un Anticristo come araldo di una nuova era che troverà la sua più famosa esemplificazione sette anni più tardi in "The Second Coming" (CPY 210-201):

Now as at all times I can see in the mind's eye,
 In their stiff, painted clothes, the pale unsatisfied ones
 Appear and disappear in the blue depth of the sky
 With all their ancient faces like rain-beaten stones,
 And all their helms of silver hovering side by side,
 And *all their eyes still fixed*, hoping to find once more,
 Being by Calvary's turbulence unsatisfied,
 The uncontrollable mystery on the bestial floor.

Gli occhi dei Magi sono fissi nell'attesa di una rivelazione antitetica rispetto a quella cristiana, la cui incarnazione avverrà appunto in "The Second Coming" nella figura della "rough beast" che "Slouches toward Bethlehem to be born". Caratteristica della bestia, primo inquietante segno dell'era futura, sarà non a caso "A gaze blank and pitiless as the sun", quasi che la fissità dello sguardo debba essere per Yeats un attributo costante dei momenti di rivelazione.

L'occhio della mente e lo sguardo immobile tornano associati in "The Double Vision of Michael Robartes" (*The Wild Swans at Coole*, 1919, CPY 192-94), un'altra delle poesie che fanno diretto riferimento a quelle che saranno le teorizzazioni di *A Vision*, definita dallo stesso Yeats come "a phantasmagoria in which I endeavour to explain my philosophy of life and death [...] a text for exposition" (CPY 532). La lirica è strutturata attorno alla rievocazione di un'esperienza visionaria di cui è protagonista la *persona* del titolo, Michael Robartes, che trae ispirazione da un amico di Yeats, "lately returned from Mesopotamia, where he has partly found and partly thought out much philosophy" (CPY 532). La visione evocata da "the mind's eye" ad apertura della prima delle tre strofe che compongono la lirica è quella del momento di emergenza della vita, corrispondente alla fase 1 del sistema lunare:

On the grey rock of Cashel the mind's eye
 Has called up the cold spirits that are born
 When the old moon is vanished from the sky

And the new still hides her horn.

La condizione umana qui raffigurata è di completa soggezione al determinismo delle fasi primarie dell'esistenza, esplicitato nella seconda quartina con un rinnovato ricorso all'*imagery* visiva:

Under *blank eyes* and fingers never still
The particular is pounded till it is man.
When had I my own will?
O not since life began.

Le forze che controllano il reale hanno lo *sguardo vuoto* già presente sul volto della bestia in "The Second Coming", gli occhi indifferenti del fato yeatsiano che si compie inesorabile.

Questa qualità dello sguardo ricompare nella seconda strofa del componimento, quando l'occhio della mente si apre sulla fase anti-tetica dell'esistenza, la quindicesima, simboleggiata dalla luna piena. La visione proposta dalle prime quartine è quella di una Sfinge e di un Buddha, cui si affianca un personaggio che diverrà tipico dell'immaginario yeatsiano, la ballerina:

On the grey rock of Cashel I suddenly saw
A Sphynx with woman breast and lion paw,
A Buddha, hand at rest,
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 solidier till I die;
I saw by the moon's light
Now at its fifteenth night.

La Sfinge e il Buddha ripropongono la divisione già presente in "The Two Trees" fra le regioni dell'intelletto e quelle del cuore, ancora una volta raggiunte grazie alla facoltà visiva:

One lashed her tail; *her eyes lit by the moon*
Gazed upon all things known, all things unknown,
In triumph of intellect
With motionless head erect.

That other's moonlit eyeballs never moved,
Being fixed on all things loved, all things unloved,
Yet little peace he had,

For those that love are sad.

Rispetto alla giovanile "The Two Trees", viene però abbandonata in questi versi l'indicazione della precedenza della visione del cuore su quella della ragione; qui, entrambe sono trascese nella figura della *dancer* posta tra la Sfinge e il Buddha:

O little did they care who danced between,
And little she by whom her dance was seen
So she had outdanced thought.
Body perfection brought,

*For what but eye and ear silence the mind
With the minute particulars of mankind?
Mind moved yet seemed to stop
A 'twere a spinning-top.*

Da più parti è stato osservato come la *dancer* sia da considerarsi come la più tipica esemplificazione del simbolo yeatsiano, in grado di riconciliare aspetti opposti dell'esperienza⁴², in questo caso la razionalità della Sfinge e la contemplazione estatica del Buddha, entrambi trascesi nella danza come esperienza a un tempo fisica e mentale, reale e immaginaria. Yeats celebra la fisicità che si fa strada nello spazio della mente riproponendo la centralità, in questo processo, dell'occhio, dello sguardo capace—assieme al suo senso gemello, l'udito—di ridurre la frattura fra realtà corporea e realtà mentale, sovvertendo le leggi stesse della fisica, ridefinendo il concetto stesso di tempo e annullando l'esperienza della morte. Così si conclude la seconda strofa:

In contemplation had those three so wrought
Upon a moment, and so stretched it out
That they, time overthrown,
Were dead yet flesh and bone.

⁴² Frank Kermode parte proprio dalla figura yeatsiana della *dancer* in molte delle sue osservazioni sulla qualità dell'*Image* romantica: "... this Dancer is one of Yeats's great reconciling images, containing life in death, death in life, movement and stillness, action and contemplation, body and soul" (*Romantic Image*, cit., p. 48). A sua volta, Allen Tate osserva che "If one of the historic marks of Romanticism is the division between sensibility and intellect, Yeats's career may be seen as un-Romantic (I do not know the opposite term) because he closed the gap" ("Yeats' Romanticism", in J. Unterecker (ed.), *Yeats: A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1982, p. 156).

La terza e ultima sezione si apre con una stupita sensazione di realizzazione e completezza, unita al rimpianto per la fugacità della rivelazione. Le prime due quartine recitano:

I knew that I had seen, had seen at last
That girl my unremembering nights hold fast
Or else my dreams that fly
If I should rub an eye,

And yet in flying fling into my meat
A crazy juice that makes the pulses beat
As though I had been undone
By Homer's paragon

La lirica si conclude all'insegna del rimpianto per la perdita della visione, ma anche della riaffermazione del ruolo dell'arte nel processo visionario:

Thereon I made my moan,
And after kissed a stone,

And after that arranged it in a song
Seeing that I, ignorant for so long,
Had been rewarded thus
In Cormac's ruined house.

Pur nella sua transitorietà, lo sguardo prodotto dal blakeiano "occhio della mente" si configura perciò come forza riconciliatrice e appagatrice nei confronti dell'esperienza, di cui l'arte può in qualche modo temperare la fugacità, facendosi testimonianza che ne mantiene vivo il ricordo. E' questo un modello che troverà la sua più compiuta formulazione nell'ultima fase della produzione yeatsiana, e precisamente a partire dalla poesia con la quale si apre la raccolta *Last Poems* (1936-39): "The Gyres" (*CPY* 337).

Qui, il richiamo è nuovamente alla teoria dei cicli storici delineati in *A Vision*, che trovano espressione simbolica nelle "spiral" del titolo, lungo le quali ogni civiltà si muove fino a raggiungere il punto di massimo sviluppo, che coincide con l'inizio del proprio decadimento e l'evoluzione di una nuova civiltà. Il primo verso della poesia ("The gyres! The gyres! Old Rocky Face, *look forth*") è un'esortazione al mantenimento di uno sguardo irretorto⁴³ come

⁴³ Devo la definizione di sguardo irretorto—nel senso di sguardo che non si volge—alle osservazioni di Carla Vaglio Marengo nel suo intervento sulla figura

risposta alla minaccia del disordine che accompagna il tramonto della civiltà occidentale. Così recita il prosiegua della prima strofa:

Things thought too long can be no longer thought,
 For beauty dies of beauty, worth of worth,
 And ancient lineaments are blotted out.
 Irrational streams of blood are staining earth;
 Empedocles has thrown all things about;
 Hector is dead and there's a light in Troy;
 We that look on but laugh in tragic joy.

Come ha osservato Norman Jeffares⁴⁴, nell'evocare questa figura capace di affrontare ad occhi aperti la desolazione che la circonda Yeats ha probabilmente presente il modello dello shelleyano Ahasuerus. Nel suo poema drammatico *Hellas*, del 1821, Shelley così caratterizza il personaggio dell'ebreo:

The Jew of whom I spake is old,—so old
 He seems to have outlived a world's decay;
 ...
 ... but from his eye looks forth
 A life of unconsumed thought which pierces
 The present, and the past, and the to-come⁴⁵

Secondo l'esempio dei versi shelleyani, anziché distogliersi dal caos circostante, lo sguardo della "Old Rocky Face" lo attraversa per giungere alla visione del principio che informa il divenire umano (e di cui la sua stessa figura è simbolica rappresentazione), quello della permanenza all'interno dell'eterno cambiamento. Permanenza nel cambiamento significa per Yeats riproposizione, al compiersi del ciclo storico cui sta assistendo, dei valori del passato andati perduti nella cultura contemporanea, e perciò gioia di fronte allo spettacolo di distruzione che ha di fronte. "We that look on but laugh in tragic joy" conclude la prima strofa, temperando con l'ossimoro finale il tono celebrativo che sembra imporsi nel prosiegua della poesia, in cui lo sguardo fisso sull'avvenire rivela

di Alcibiade in Yeats ("Yeats and Mythmaking") durante il convegno su *Yeats e l'autobiografismo* tenutosi all'Università di Torino il 24 e 25 novembre 1989.

⁴⁴ W. B. Yeats, *Selected Poetry*, ed. N. Jeffares, London, Macmillan, 1970, p. 219.

⁴⁵ P. B. Shelley, *Hellas*, in *The Complete Works*, cit., vol. III, p. 24.

una prospettiva che non può non apparire desiderabile a chi, come Yeats, guarda con disprezzo alla civiltà che lo circonda⁴⁶:

What matter though numb nightmare ride on top,
And blood and mire the sensitive body stain?
What matter? Heave no sigh, let no tear drop,
A greater, a more gracious time has gone;
For painted forms or boxes of make-up
In ancient tombs I sighed, but not again;
What matter? Out of caverns comes a voice,
And all it knows is that one word 'Rejoice!'

La terza e ultima strofa di "The Gyres" si chiude con una qualificazione in positivo dell'avvento di una nuova era prefigurato in "The Second Coming": dalle ceneri del presente è infatti destinato a emergere un futuro che si presenterà come l'atteso ritorno del passato aristocratico e feudale idealizzato da Yeats nel corso di tutta la sua produzione:

Conduct and work grow coarse, and coarse the soul,
What matter? Those that Rocky Face holds dear,
Lovers of horses and women, shall,
From marble of a broken sepulchre,
Or dark betwixt the polecat and the owl,
Or any rich, dark nothing disinter
The workman, noble and saint, and all things run
On that unfashionable gyre again.

Il senso di rivelazione che accompagna lo sguardo irretorto in "The Gyres" torna nel componimento immediatamente successivo, "Lapis Lazuli" (CPY 338-39). La poesia è di nuovo costruita sull'accostamento ossimorico fra il tragico spettacolo sul quale si apre, e la visione gioiosa di un più profondo ordine di realtà, con la quale si chiude. La prima strofa ricattura, con la rinuncia alla regolarità ritmica e alla musicalità delle rime altrimenti così cara a Yeats, il senso della prosaica drammaticità del mondo contemporaneo:

I have heard that hysterical women say
They are sick of the palette and fiddle-bow,

⁴⁶ In *A Vision* Yeats scrive: "Each age unwinds the thread another age had wound, and it amuses one to remember that before Phidias, and his westward-moving art, Persia fell, and that when full moon came round again, amid eastward-moving thought, and brought Byzantine glory, Rome fell; and that at the outset of our westward-moving Renaissance Byzantium fell; all things dying each other's life, living each other's death" (pp. 270-71).

Of poets that are always gay,
 For everybody knows or else should know
 That if nothing drastic is done
 Aeroplane and Zeppelin will come out,
 Pitch like King Billy bomb-balls in
 Until the town lie beaten flat.

Alle "hysterical women"—dietro cui si indovinano Maud Gonne e il suo impegno politico—che condannano l'arte come colpevole evasione dalla drammaticità del presente, Yeats risponde con un'immagine teatrale che è un richiamo all'inesorabile presenza del decadimento e della morte nel destino dell'uomo, e allo stesso tempo una rinnovata dichiarazione dell'importanza di trascendere nella coscienza la condizione di precarietà esistenziale tipicamente umana:

All perform their tragic play,
 There struts Hamlet, there is Lear,
 That's Ophelia, that Cordelia;
 Yet they, should the last scene be there,
 The great stage curtain about to drop,
 If worthy their prominent part in the play,
 Do not break up their lines to weep.
 They know that Hamlet and Lear are gay;
Gaiety transfiguring all that dread.

Nel prosieguo della poesia, la gioia si configura, romanticamente, come l'attributo supremo dell'attività creativa, non toccata dalla transitorietà dei propri prodotti perché capace di rinnovarsi all'infinito:

No handiwork of Callimachus,
 Who handled marble as if it were bronze,
 Made draperies that seemed to rise
 When sea-wind swept the corner, stands;
 His long lamp-chimney shaped like the stem
 Of a slender palm, stood but a day;
*All things fall and are built again,
 And those that build them are gay.*

Le sculture di Callimaco—cui Yeats fa riferimento anche in *A Vision*⁴⁷—divengono emblema dell'attività umana minacciata ad

⁴⁷ Nel ripercorrere l'itinerario dell'arte greca distinguendo fra l'eleganza ionica e il vigore dorico, Yeats osserva: "With Callimachus pure Ionic revives again, as Furtwängler has proved, and upon the only example of his work known to us, a marble chair, a Persian is represented, and may one not discover a Persian symbol

ogni istante dal fato incombente, trasceso in virtù di una continua opera di ricostruzione che ricorda l'impresa mitologica di Sisifo, destinata a tornare eternamente al punto di partenza, ma che proprio per questo, nella lettura yeatsiana, è fonte di gioia derivante dall'eterno ricominciare.

Nell'ultima parte della lirica, l'atteggiamento serenamente stoico di fronte alla vita celebrato nelle prime sezioni di "Lapis Lazuli" trova ancora una volta espressione simbolica in una modalità dello sguardo, e precisamente nello *stare* dei due vecchi cinesi raffigurati sul medaglione di lapislazzuli regalato a Yeats dall'amico Harry Clifton, da cui la poesia ha preso ispirazione. Come la keatsiana "Ode on a Grecian Urn", la lirica si sofferma sulla descrizione della scena presentata dall'artefatto:

Two Chinamen, behind them a third,
Are carved in lapis lazuli,
Over them flies a long-legged bird,
A symbol of longevity;
The third, doubtless a serving-man,
Carries a musical instrument.

In un personale completamento della scena scolpita nella pietra dura, Yeats immagina che le due figure, accompagnate dal servitore, abbiano raggiunto la casa a mezza costa del pendio sul quale si stanno inerpicando, e da lì contemplino con sereno, quasi gioioso distacco la tragicità del mondo circostante:

... and I
Delight to imagine them seated there;
There, on the mountain and the sky,
On all the tragic scene they stare.
One asks for mournful melodies;
Accomplished fingers begin to play.
Their eyes mid many wrinkles, their eyes,

in that bronze lamp, shaped like a palm, known to us by a description in Pausanias? But he was an archaistic workman, and those who set him to work brought back public life to an older form. One may see in masters and man a momentary dip into ebbing Asia" (*A Vision* 270). Le opere cui Yeats fa riferimento sono *Capolavori della scultura greca* [1893] dell'archeologo tedesco Adolf Furtwängler, e *Periegesi della Grecia* di Pausania. Callimaco di Atene, architetto e scultore del V secolo a. C., noto per il virtuosismo e la raffinatezza delle sue creazioni, torna anche in un passo di "Certain Noble Plays of Japan", di nuovo a proposito del riavvicinamento della scultura greca post-classica all'arte asiatica: "In half-Asiatic Greece Callimachus could still return to a stylistic management of the falling folds of drapery, after the naturalistic drapery of Phidias" (*E&I* 225).

Their ancient, glittering eyes, are gay.

Come quello della "Old Rocky Face" in "The Gyres", lo sguardo immaginato da Yeats sul volto dei cinesi in "Lapis Lazuli" attraversa la desolazione per giungere a una contemplazione estatica che è fonte di intima gioia. Torna alla mente, anche per la scelta terminologica, la discussione dell'arte bizantina in *A Vision*, centrata ancora una volta sulla resa dell'occhio nelle opere statuarie:

Even the drilled pupil of the eye, when the drill is in the hand of some Byzantine worker in ivory, undergoes a somnambulistic change, for its deep shadow among the faint lines of the tablet, its mechanical circle, where all else is rhythmical and flowing, give to Saint or Angel a look of some great bird staring at miracle.⁴⁸

Stare, nella tipologia yeatsiana, è lo sguardo fisso sulla trascendenza, capace di leggere il contingente alla luce delle sue leggi eterne di sviluppo, e di conseguenza non turbato dalla caoticità del dato naturale. Coerentemente con l'assunzione di questo sguardo a proprio modello ideale, l'esempio artistico cui guardare con ammirazione diventa per Yeats Omero, il poeta *cieco*⁴⁹, che viene chiamato in causa in alcune strofe della seconda sezione di "The Tower" (*CPY* 218-25), una lirica del 1926, appartenente alla raccolta omonima. Qui, Yeats rievoca una storia popolare al tempo della sua infanzia, facendone un apologo sul potere dell'arte:

Some few remembered still when I was young
A peasant girl commended by a song,
 Who'd lived somewhere upon that rocky place,
 And praised the colour of her face,
 And had the greater joy in praising her,
 Remembering that, if walked she there,
 Farmers jostled at the fair
So great a glory did the song confer.

⁴⁸ *A Vision*, p. 280.

⁴⁹ In "A General Introduction for my Work" Yeats chiama in causa Omero per definire il proprio ideale artistico: "I hated and still hate with an ever growing hatred the literature of the point of view. I wanted, if my ignorance permitted, to get back to Homer, to those that fed at his table" (*E&I* 511). In "Discoveries" vi è un passo dedicato al poeta cieco ("Why the Blind Man in Ancient Times Was Made a Poet") che recita: "In primitive times the blind man became a poet, as he became a fiddler in our villages, because he had to be driven out of activities all his nature cried for, before he could be contented with the praise of life" (*E&I* 277-78).

Intossicati dall'alcol e "maddened by those rhymes", che rendono ancora più intensa la bellezza della figura femminile cui si ispirano, alcuni contadini si mettono alla ricerca della fanciulla:

And certain men, being maddened by those rhymes,
Or else by toasting her a score of times,
Rose from the table and declared it right
To test their fancy by their sight;
But they mistook the brightness of the moon
For the prosaic light of day—
Music had driven their wits astray—
And one was drowned in the great bog of Cloone.

L'osservazione dei versi successivi ("Strange, but the man who made the song was blind") pare accentuare la qualità comico-paradossale dell'episodio, ma in realtà introduce una meditazione sui modi dell'arte che, istituendo un parallelo con l'epica omerica, fa del poeta cieco il protagonista di un atto di visione creatrice, i cui prodotti ("the brightness of the moon") sono infinitamente superiori alla loro matrice nel mondo naturale ("the prosaic light of day"):

Yet, now I have considered it, I find
That nothing strange; the tragedy began
With Homer that was a blind man,
And Helen has all living hearts betrayed.
O may the moon and sunlight seem
One inextricable beam,
For if I triumph I must make men mad.

Il paradosso dello sguardo cieco che trascende il dato naturale per fermarsi su un diverso ordine di realtà, configurandosi come simbolico prerequisito per l'accesso al regno dell'immaginazione⁵⁰, si ripresenta sotto diverse varianti nella produzione yeatsiana, dai *blank eyes* che abbiamo visto caratterizzare la bestia in "The Second Coming", alle *empty eyeballs* che in "The Statues" (CPY 375) "Knew / That knowledge increases unreality, that / Mirror on

⁵⁰ Terence Diggory osserva che "In keeping with his romantic heritage, the world of imagination remains the normative ideal for Yeats [...] experience told Yeats that the imaginative world and the natural world were in conflict. Accordingly, Yeats perceived the Muse, the embodiment of the imagination, to be separate from his natural self, as demon or antiself. His principal task was to reduce that separation as much as possible" (*Yeats and American Poetry: The Tradition of the Self*, Princeton, Princeton University Press, 1983, pp. 93, 97).

mirror mirrored is all the show", agli *eyes spiritualised by death* di "Are You Content?" (CPY 370), che soli sanno giudicare, alle *half-closed eyelids* che fanno la loro comparsa in "Upon a Dying Lady" e "Meditations in Time of Civil War" (CPY 179, 232). Nel passo di *A Vision* in cui discute il periodo bizantino, Yeats sembra blakeianamente assumere a modello dell'arte la visione che ha origine proprio quando si chiude l'occhio corporeo:

Could any visionary of those days, passing through the church named with so un-theological a grace "The Holy Wisdom", can even a visionary of today wandering among the mosaics at Ravenna or in Sicily, fail to recognize some one image seen *under his closed eyelids*?⁵¹

Eppure, nell'esperienza poetica e biografica yeatsiana, dimenticare l'occhio corporeo per aprirsi alle visioni dell'occhio della mente non è un'operazione né scontata, né indolore. Per quanto molta della sua poesia porti i segni di speculazioni esoteriche che teorizzano esplicitamente la trascendenza del dato naturale, nel corso di tutta la sua produzione Yeats mantiene un appassionato attaccamento alla realtà contemporanea, testimoniato dai numerosissimi componenti di argomento personale e politico, che prendono spunto dalla vita privata o pubblica facendone oggetto del proprio discorso⁵². Nell'ultima produzione di Yeats fanno poi la loro comparsa, con sempre maggiore frequenza, occhi ostinatamente rivolti al mondo: è il caso delle molte liriche (dalla già citata "The Tower" a "Sailing to Byzantium", "The Spur", "Why Should Not Old Men Be Mad?", "The Circus Animals' Desertion", "The Man and The Echo"—per menzionare solo le più note) che guardano retrospettivamente al passato, tentando un bilancio dell'esperienza trascorsa, e nel contempo si confrontano con un presente vissuto come tempo della inesorabile e crudele vecchiaia.

"What shall I do with this absurdity— / O heart, O troubled heart—this caricature, / Decrepit age that has been tied to me / As to a dog's tail?", si chiede Yeats ad apertura di "The Tower" (CPY 218), tematizzando quel turbamento di fronte al proprio

⁵¹ *A Vision*, p. 280.

⁵² Partendo da tutt'altri presupposti, Paul de Man dà una valutazione analoga dell'esperienza poetica yeatsiana nel suo "Image and Emblem in Yeats", in *The Rhetoric of Romanticism*, New York, Columbia University Press, 1984, pp. 145-238.

decadimento fisico che può essere considerato come uno degli stimoli alla base della stessa composizione di *A Vision*. Oltre che come risposta alla frammentarietà del mondo contemporaneo, il sistema delineato in quest'opera può infatti essere letto anche come tentativo di esorcizzare la minaccia imminente della morte, riducendola a semplice tappa del ciclo di continua nascita e distruzione che caratterizza il divenire umano. Ma se *A Vision* è un esempio della capacità yeatsiana di chiudere l'occhio corporeo di fronte allo sconsolante spettacolo dello spegnersi della vita per contemplare una rassicurante visione del destino dell'uomo, molte delle liriche ad essa contemporanee e successive appuntano coraggiosamente lo sguardo sulla morte e i processi che l'annunciano, trovando solo in parte consolazione nei presupposti teorici forniti dal sistema.

Lo stoico confronto con la caducità del destino umano riceve una formulazione esemplare in "Vacillation" (CPY 282-86), una poesia del 1932, appartenente alla raccolta *The Winding Stair and Other Poems*, la cui terza strofa legge:

No longer in Lethean foliage caught
 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.

L'andare orgogliosamente incontro alla propria fine, affrontandola con un riso di scherno sulle labbra, è ciò che, in "Upon a Dying Lady", accumuna gli eroici Achille, Timor, Babar, Barhaim, "all / Who have lived in joy and *laughed into the face of Death*" (CPY 179), mentre in una breve lirica intitolata "Death" (CPY 264) Yeats ribadisce esplicitamente come l'atteggiamento sprezzante nei confronti della morte sia l'elemento che discrimina i grandi uomini dalla massa:

Nor dread nor hope attend
 A dying animal;
 A man awaits his end
 Dreading and hoping all;
 Many times he died,
 Many times rose again.
 A great man in his pride

Confronting murderous men
 Casts derision upon
 Supersession of breath;
*He knows death to the bone—
 Man has created death.*

Il verso finale rappresenta la definitiva esorcizzazione della morte, che non viene negata come fenomeno, ma ridimensionata nel suo significato. Poiché è l'uomo a caricarla delle proprie paure ed emozioni, con un processo di riflessione che ne segna la differenziazione nei confronti del mondo animale ("Nor dread nor hope attend / A dying animal"), la presa di coscienza del ciclo vitale in cui è inserita può, restituendole le giuste proporzioni, annullarne la minaccia.

Se la consapevolezza che "Many times he died, / Many times rose again" rende possibile all'eroe yeatsiano l'affrontare la fine della propria esistenza a occhi coraggiosamente aperti, più difficile sembra il rassegnarsi alle rinunce e ai mutamenti che ne annunciano l'avvicinarsi. Mentre il pensiero astratto della morte personale e del decadimento della civiltà può trovare consolazione in un sistema teorico che ne dia ragione, l'esperienza concreta del trascorrere del tempo e dei segni che esso lascia—la perdita del vigore della giovinezza, l'affievolirsi della forza immaginativa, il vanificarsi delle speranze del passato—spesso trattiene la voce poetica yeatsiana al di qua della soglia della trascendenza, con lo sguardo fisso su di una realtà fatta di concretissimi dettagli, di carne insoddisfatta, ambizioni frustrate, potenzialità perdute.

Questa direzione dello sguardo trova espressione in varie opere della tarda maturità di Yeats, ma soprattutto, provocatoriamente, nelle poesie che hanno come propria protagonista Crazy Jane, inserite ad apertura del ciclo "Words For Music Perhaps", posto in calce alla raccolta *The Winding Stair*. Le sette liriche incentrate sulla figura di Crazy Jane possono essere lette come un unico monologo ideale sulla realtà del sesso e del desiderio, che si sviluppa, con un andamento rapsodico, in una sorta di immaginario dialogo polemico con la morale dei benpensanti e delle istituzioni, incarnata nell'ambigua figura del Vescovo⁵³.

⁵³ A proposito del personaggio di Crazy Jane, Peter Ure osserva che "the Fool and Crazy Jane, representatives of aimless joy and of the natural life [...] form part of a counter-myth; their place in the programme resembles that of the satires at the Greek dramatic festivals, or, in certain respects [...] of Shakespeare's Fools"

Gli elementi chiave dell'esperienza umana di Crazy Jane—così come gli estremi fra cui si dibatte l'ultima produzione yeatsiana—sono tutti presenti nelle due poesie che rispettivamente aprono e chiudono il piccolo gruppo: "Crazy Jane and the Bishop" (CPY 290-91) e "Crazy Jane Grown Old Looks At the Dancers" (CPY 295-96). Nella prima, Crazy Jane prende spunto dalla morte dell'amante Jack the Journeyman per lanciare una violenta invettiva contro il personaggio del Vescovo—che aveva condannato la fisicità della loro unione ("... he, an old book in his fist, / Cried that we lived like beast and beast")—e per esprimere la propria ripugnanza nei confronti di quest'ultimo ("The Bishop has a skin, God knows, / Wrinkled like the foot of a goose, / (*All find safety in the tomb.*) / Nor can he hide in holy black / The heron's hunch upon his back, / But a birch-tree stood my Jack: / *The solid man and the coxcomb*"). La zampa d'oca e la gobba d'airone usate nella caratterizzazione del Vescovo evocano vagamente il cigno predatorio di "Leda and the Swan", ma Crazy Jane non è l'indifesa Leda. Guidata dalla forza di un desiderio che già in passato aveva ignorato l'ostracismo dell'istituzione religiosa, Crazy Jane tiene testa al Vescovo ritorcendo contro di lui i suoi stessi strumenti per dar voce al proprio disprezzo: il *refrain*, segnalato graficamente dal corsivo, "*The solid man and the coxcomb*", che ad apertura della poesia aveva espresso il giudizio negativo dell'uomo di chiesa verso Jack (bollato come "damerino" e contrapposto all'uomo di solidi principi), viene ora rovesciato, con *innuendo* sessuali, sul Vescovo stesso, svilito dal confronto con la virilità dell'amante:

Jack had my virginity,
And bids me to the oak, for he
(*All find safety in the tomb.*)
Wanders out in the night
And there is shelter under it,
But should that other come, I spit:
The solid man and the coxcomb.

Ciò di fronte a cui Crazy Jane è tristemente indifesa non è né il Vescovo—come uomo e come rappresentante di un'istituzione—né la morte—che crede di poter superare in una magica riunione con lo spirito dell'amante—bensì la realtà della vecchiaia. In "Crazy

(*Towards a Mythology: Studies in the Poetry of W. B. Yeats*, London, Hodder and Stoughton, 1946, p. 98).

Jane Grown Old Looks At the Dancers" assistiamo al dramma del desiderio che sopravvive al decadimento fisico, incapace però di rivivere l'estasi del passato. Lo spettacolo della danza che si presenta agli occhi di Crazy Jane viene da lei letto come raffigurazione simbolica dell'unione fra i due giovani protagonisti, carica di sensualità e violenza ("*Love is like the lion's tooth*", recita il *refrain*), e motivo di rimpianto per ciò che è andato irrimediabilmente perduto:

Did he die or did she die?
Seemed to die or died they both?
God be with the times when I
Cared not a thraneen for what chanced
So that I had the limbs to try
Such a dance as there was danced—
Love is like the lion's tooth.

La risposta allo sguardo di Crazy Jane, nostalgicamente fisso sulla carne, è data da un altro personaggio che appare alla fine di "Words For Music Perhaps", Tom the Lunatic. Nella poesia che porta il suo nome (*CPY* 305), Tom si interroga sulla perdita della ragione, che è innanzitutto vissuta come perdita della capacità di *guardare* il reale:

'What change has put my thoughts astray
And eyes that had so keen a sight?
What has turned to smoking wick
Nature's pure unchanging light?

Nella lucidissima meditazione del pazzo Tom, è la visione del decadimento e della morte ad essere identificata come responsabile del cambiamento:

'Huddon and Duddon and Daniel O'Leary,
Holy Joe, the beggar-man,
Wenching, drinking, still remain
Or sing a penance on the road;
*Something made these eyeballs weary
That blinked and saw them in a shroud.*

Ma Tom reagisce allo sconforto con la riproposizione della fede in un ordine di realtà in cui la morte venga trascesa, all'interno del quale lo sguardo umano possa divenir parte di quel "God's unchanging eye" che è segno della sopravvivenza eterna del creato:

'Whatever stands in field or flood,
 Bird, beast, fish or man,
 Mare or stallion, cock or hen,
 Stands in God's unchanging eye
 In all the vigour of its blood;
 In that faith I live or die.'

Il vecchio Yeats continuerà a oscillare fra i due estremi rappresentati da Crazy Jane e Tom the Lunatic, incapace di scegliere una volta per tutte la via dell'asceta che chiude gli occhi di fronte alla realtà dei sensi, e nel contempo caparbiamente deciso ad attraversare quest'ultima con la forza del proprio sguardo. A chiusura dell'epilogo di *A Vision* ("All Souls' Night") Yeats aveva scritto:

Such thought—such thought have I that hold it tight
 Till meditation master all its parts,
Nothing can stay my glance
Until that glance run in the world's despite
To where the damned have howled away their hearts,
And where the blessed dance;
 Such thought, that in it bound
 I need no other thing,
 Wound in mind's wandering
 As mummies in the mummy-cloth are wound.⁵⁴

Ciò che Yeats ha in mente è il conseguimento della visione rivelatrice ed estatica, di matrice blakeiana, immaginata sul volto dei cinesi di "Lapis Lazuli" e scorta nelle statue di Bisanzio, ma i versi centrali del passo citato suggeriscono un'illuminazione ostinatamente cercata piuttosto che misticamente ricevuta. Significativamente, il termine cui Yeats fa ricorso in questo contesto è *glance* (lo stesso con il quale in "Dove or Swan" aveva denotato lo sguardo superficiale e volitivo, rivolto al mondo, tipico delle sculture romane), e non *stare*, usato in "Lapis Lazuli" e nella discussione dell'arte bizantina.

In "All Souls' Night", così come altrove, lo sguardo yeatsiano ambisce allora a essere estatico *stare*, secondo il modello orientale, ma si trova spesso nella condizione del caparbio *glance* rivolto alla realtà che cade sotto il dominio dei sensi, vuoi nel tentativo di penetrarla, vuoi nell'ostinazione di farla propria in tutte le sue contraddizioni. Dietro questo conflitto terminologico, si intravede quella rivisitazione degli assunti visionari ereditati dalla tradizione

⁵⁴ *A Vision*, p. 305.

romantica che è centrale nella produzione poetica di Yeats. Persa la nettezza di contorni del dualismo blakeiano fra occhio della mente e occhio corporeo, la visione yeatsiana si frantuma in una molteplicità di sguardi che ne complica la dinamica, rendendo necessari sempre nuovi aggiustamenti fra la vocazione alla trascendenza e il fascino esercitato dallo sguardo sul mondo.

Come vedremo nelle pagine che seguono, questa contraddittorietà non mancherà di lasciare ulteriori tracce nella produzione yeatsiana, in particolare quando questa cercherà di definire le strategie attraverso le quali farsi tramite delle diverse gradazioni dello sguardo contenute nel paradigma di *glance, gaze, stare, veiled or half-veiled eyes*.

3. *La geometria visiva*

Nel 1927 Yeats chiude "A Dialogue of Self and Soul" (CPY 265-67) con alcuni versi che riassumono in forma esemplare l'indirizzo di gran parte della sua carriera poetica:

I am content to follow to its source
 Every event in action or in thought;
Measure the lot; forgive myself the lot!
 When such as I cast out remorse
 So great a sweetness flows into the breast
 We must laugh and we must sing,
 We are blessed by everything,
 Everything we look upon is blest.

Qui, Yeats sembra identificare l'essenza dell'attività artistica nell'investigazione delle origini dell'esperienza, capace di riconciliare l'uomo con il proprio destino e di tradurre in gioia il contatto con il flusso della vita. Nella formulazione di questa riflessione, gioca un ruolo importante il verbo *measure* del terzo verso che, caratterizzando la poesia come *misura* del destino umano, suggerisce quell'ambizione "strutturante", volta alla sistematizzazione del reale, che segna fin dagli esordi il pensiero yeatsiano.

Fin dai tempi della partecipazione alle sedute medianiche di Madame Blavatsky e MacGregor Mathers e dei contatti con Everard Feilding, presidente della Society for Psychical Research, sino ai tentativi di scrittura automatica, suoi e della moglie, degli

anni venti, Yeats è alla ricerca di una conoscenza della struttura profonda del reale—espressa, come abbiamo visto, attraverso le diverse gradazioni della metafora visiva—che non si presenti nella forma rapsodica dell'illuminazione, ma possa essere articolata in un sistema dotato di coerenza organica⁵⁵. I simboli, molti dei quali di origine esoterica, ricorrenti all'interno della sua prima produzione formano in questo senso una vera e propria griglia interpretativa dell'esperienza⁵⁶, che viene alternativamente accostata e sovrapposta all'altro grande strumento yeatsiano di sistematizzazione della realtà: la mitologia irlandese—un *corpus* di tradizioni e miti capace di ricondurre all'unità perduta quella che egli percepisce come la frammentarietà del mondo moderno.

La vocazione sistematizzatrice di Yeats raggiunge ovviamente il proprio culmine nel trattato *A Vision*, di cui il capitolo "Dove or Swan" sul quale ci siamo soffermati in precedenza è un esempio significativo. Una riflessione risalente al 1928, contenuta all'interno dell'edizione del 1937, chiarisce il significato da attribuire all'opera nel suo insieme:

Some will ask whether I believe in the actual existence of my circuits of sun and moon. [...] now that the system stands out clearly in my imagination I regard them as *stylistic arrangements of experience* comparable to the cubes in the drawing of Wyndham Lewis and to the ovoids in the sculpture of Brancusi.⁵⁷

Tradotto nei termini di "A Dialogue of Self and Soul", ciò significa che *A Vision* si presenta, nelle intenzioni di Yeats, come un

⁵⁵ Come osserva G. Hough: "Yeats did not want mere strange experiences, he wanted exact and coordinated knowledge; partly because this would provide a set of symbols for his poetry that would have real and universal validity" (*The Last Romantics*, cit., p. 238).

⁵⁶ Bornstein osserva in proposito: "Although nearly all poets use coherent symbolic patterns, Yeats was the first modern poet to exploit them systematically and to propagandize for his technique, which he learned from Blake and Shelley. Therefore he used similar symbols—his tower is one—in a similar manner, in which poems become fully comprehensible 'as the years go by and one poem lights up another'" (*Transformations of Romanticism*, cit., p. 12).

⁵⁷ *A Vision*, pp. 24-25. Nel saggio "Brancusi" (1921), Pound scrive: "Brancusi has set out on the maddeningly more difficult exploration toward getting all the forms into one form [...] Plate No. 5 shows what looks like an egg [...] I don't know by what metaphorical periphrase I am to convey the relation of these ovoids to Brancusi's other sculpture. As an interim label, one might consider them as master-keys to the world of form—not 'his' world of form, but as much as he has found of 'the' world of form" (*Literary Essays of Ezra Pound*, ed. T. S. Eliot, London, Faber, 1954, pp. 442-43).

tentativo verso la *misura* dell'esperienza umana nella sua dimensione più profonda, quella percepibile solo all'"occhio della mente". Nel contempo, il passo citato è anche un'indicazione di come il tono dogmatico che questa operazione aveva assunto nell'edizione del 1925 venga stemperato nel volume del 1937 dal farsi strada al suo interno di una riflessione di tipo metapoetico sui rapporti fra l'arte e l'"ordinamento dell'esperienza" che il sistema stesso si prefigge—un tema, questo, che tornerà al centro della produzione yeatsiana di quegli anni, in particolare in due componimenti del 1938, "The Statues" e "Under Ben Bulbin".

Le quattro strofe di "The Statues" (*CPY* 375-6) si aprono con una meditazione retrospettiva sul ruolo svolto dalla *misura* nello sviluppo dell'arte scultorea greca:

Pythagoras planned it. Why did the people *stare*?
 His numbers, though they moved or seemed to move
 In marble or in bronze, lacked character.
 But boys and girls, pale from the imagined love
 Of solitary beds, knew what they were,
 That passion could bring character enough,
 And pressed at midnight in some public place
 Live lips upon a plummet-measured face.

No! Greater than Pythagoras, for the men
 That with a mallet or a chisel modelled these
 Calculations that look but casual flesh, put down
 All Asiatic vague immensities,
 And not the banks of oars that swam upon
 The many-headed foam at Salamis.
 Europe put off that foam when Phidias
 Gave women dreams and dreams their looking-glass.

Queste due strofe sembrano essere una riformulazione in termini poetici di alcune osservazioni pubblicate postume in *On the Boiler*, in cui Yeats vede la cultura greca e quella europea in opposizione all'arte e alla civiltà asiatiche, identificando l'elemento discriminante proprio nel concetto di *misura*:

There are moments when I am certain that art must once again accept those Greek proportions which carry into plastic art the Pythagorean numbers, those faces which are divine because all there is empty and measured. Europe was not born when Greek galleys defeated the Persian hordes at Salamis, but when the Doric studios sent out those broad-backed marble statues against the

multiform, vague, expressive Asiatic sea, they gave to the sexual instinct of Europe its goal, its fixed type.⁵⁸

In entrambi i brani, Pitagora assume i contorni di una figura mitica che presiede all'evoluzione di un'arte cui la *misura* (i "Pythagorean numbers") conferisce quella concretezza che si contrappone all'indeterminatezza della cultura asiatica, rappresentando il momento fondante di una nuova civiltà e nel contempo l'espressione delle sue pulsioni erotiche.

Nella terza enigmatica strofa di "The Statues", Yeats si sofferma sul movimento da Ovest ad Est della civiltà greca che, come aveva scritto in *A Vision*, "loses itself in Asia"⁵⁹, presentando la metamorfosi delle statue di Fidia nella figura del Buddha—già presente in "The Double Vision of Michael Robartes"—qui associata a immagini di trascendenza (le *empty eyeballs* discusse nel paragrafo precedente) e a versioni grottesche del desiderio (Grimalkin⁶⁰, la vecchia che si trascina verso la statua di un Buddha perso nella meditazione estatica):

One image crossed the many-headed, sat
Under the tropic shade, grew round and slow,
No Hamlet thin from eating flies, a fat
Dreamer of the Middle Ages. *Empty eyeballs* knew
That knowledge increases unreality, that
Mirror on mirror mirrored is all the show.
When gong and conch declare the hour to bless
Grimalkin crawls to Buddha's emptiness.

In un passo delle *Autobiographies* in cui rievoca la figura di William Morris, Yeats esplicita il parallelo presente in questi versi, suggerendo di leggere nel Buddha la versione asiatica dello spirito contemplativo medievale:

A reproduction of his [Morris's] portrait by Watts hangs over my mantelpiece [...] Its *grave wide-open eyes*, like the eyes of some dreaming beast, remind me of the open eyes of Titian's *Ariosto*, while the broad vigorous body suggests a mind that has no need of the intellect to remain sane, though it give itself to every fantasy: *the dreamer of the Middle Ages*. It is [...] the resolute European image that yet half remembers Buddha's motionless meditation, and has no trait in common with the wavering, lean image of hungry

⁵⁸ W. B. Yeats, *On the Boiler*, Dublin, Cuala Press, 1939, p. 37.

⁵⁹ *A Vision*, p. 271.

⁶⁰ "A name given to a cat; hence, a cat, *esp.* an old she-cat; *contemptuously* applied to a jealous or imperious old woman", *Oxford English Dictionary*.

speculation, that cannot but because of certain famous Hamlets of our stage fill *the mind's eye*.⁶¹

Nella raffigurazione orientale del Buddha si combinano le apparenti contraddizioni della vigorosa fisicità che pare realizzarsi nell'attività immaginativa e della capacità visionaria che nega la conoscenza. Spostandosi su di essa, la poesia yeatsiana opera un mutamento di prospettiva rispetto alla celebrazione della misura in rapporto al desiderio con la quale si era aperta. Con il suo associare il concetto di misura alla meditazione, la terza strofa getta un ponte ideale fra le radici della cultura occidentale (la civiltà greca) e i suoi tardi sviluppi (gli eventi dell'Irlanda contemporanea evocati negli ultimi versi), preparando l'invocazione della misura come produttiva sintesi di desiderio, valori interiori, forza e ordine, con la quale "The Statues" si conclude:

When Pearse summoned Cuchulain to his side,
 What stalked through the Post Office? What intellect,
 What calculation, number, measurement, replied?
 We Irish, born into that ancient sect
 But thrown upon this filthy modern tide
 And by its formless spawning fury wrecked,
 Climb to our proper dark, that we may trace
 The lineaments of a plummet-measured face.

La statua del mitico eroe irlandese Cuchulain, assunto a proprio nume tutelare dai protagonisti della sollevazione antibritannica del 1916, commemora nel ricostruito ufficio postale di Dublino il sacrificio degli insorti. Yeats guarda ad essa come all'ultima espressione di quella misura in cui risiede la sua speranza che la propria civiltà possa evadere la furia informe del mondo contemporaneo⁶² per ritrovare l'ordine profondamente vitale simboleggiato dai "lineaments of a plummet-measured face"⁶³.

⁶¹ A 141-42.

⁶² Riferendosi al periodo che va dal 1650 al 1875 Yeats osserva: "The beginning of the gyre [...] is violent, a *breaking of the soul and world into fragments*, and has for a chief character the materialistic movement at the end of the seventeenth century, all that comes out of Bacon perhaps, the foundation of our modern inductive reasoning, the declamatory religious sects and controversies that first in England and then in France *destroy the sense of form*, all that has its very image and idol in Bernini's big Altar in St. Peter's with its figures contorted and convulsed by religion as though by the devil" (*A Vision*, p. 296).

⁶³ Nel suo richiamo all'ordine formale, Yeats si rifà a tesi classiciste, già espresse in epoca tardo-romantica da Walter Savage Landor. Ma, nonostante la coincidenza dei termini, evidente è la distanza che separa le connotazioni sociali

La strofa finale di "The Statues" sembra trovare una sorta di glossa esplicativa nei versi della quinta sezione di "Under Ben Bulbin" (CPY 397-401):

Irish poets, learn your trade,
Sing whatever is well made,
 Scorn the sort now growing up
 All out of shape from toe to top,
 Their unremembering hearts and heads
 Base-born products of base beds.

Questo richiamo all'ordine formale ha una sua giustificazione nella sezione precedente, in cui Yeats ripercorre in meno di trenta versi l'intera storia artistica dell'umanità delineata in *A Vision*, letta ancora una volta alla luce dei rapporti fra misura, desiderio e civiltà già al centro di "The Statues":

Measurement began our might:
 Forms a stark Egyptian thought,
 Forms that gentler Phidias wrought.
 Michael Angelo left a proof
 On the Sistine Chapel roof,
 Where but half-awakened Adam
 Can disturb globe-trotting Madam
 Till her bowels are in heat,
 Proof that there's a purpose set
 Before the secret working mind:
 Profane perfection of mankind.⁶⁴

Qui, Yeats completa idealmente il quadro evolutivo presentato in "The Statues" con la figura di Michelangelo, rappresentante supremo di quel Rinascimento italiano su cui alternativamente si appuntano la sua ammirazione e il suo disprezzo (in *On the Boiler* Yeats

delle sue preoccupazioni formali da quelle puramente personali di Landor, che in "To Wordsworth" [1833] scrive: "He who would build his fame up high, / The rule and plummet must apply" (*The Complete Works of Walter Savage Landor*, ed. S. Wheeler, New York, Barnes and Noble; London, Methuen, 1969, vol. XV, p. 144). Per Yeats, in questo vero erede dei romantici, il problema non è quello della creazione di una fama personale, ma quello della redenzione di un'umanità caduta attraverso la parola poetica creatrice di ordine e di significato.

⁶⁴ La "profane perfection of mankind" che Yeats vede prodotta e celebrata dagli artisti del Rinascimento esercita indubbiamente un notevole influsso sulla sua tarda produzione e sulla sua enfasi sulla realtà dei sensi. Thomas Whitaker scrive in proposito: "In old age [...] he would turn to this later point in the Renaissance to find reflected the sexual desire, the force, the conscious facility and exultation of his own poetry" (*Swan and Shadow: Yeats's Dialogue with History* [1959], Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1964, p. 93).

confessa: "I detest the Renaissance because it made the human mind inorganic; I adore the Renaissance because *it clarified form and created freedom*", per poi concludere con uno dei suoi tipici paralleli fra epoche storiche: "Civilization rose to its high tide mark in Greece, fell, rose again in the Renaissance but not to the same level"⁶⁵).

Michelangelo è, nella lettura yeatsiana, il continuatore dell'opera di Fidia per la capacità della sua arte, costruita sulla misura che già era stata dei greci, di esprimere e risvegliare le pulsioni umane⁶⁶. In "Long-legged Fly" (CPY 381-82), Yeats aveva anticipato l'identificazione fra l'arte michelangiolesca e gli oggetti del desiderio:

That girls at puberty may find
The first Adam in their thought,
Shut the door of the Pope's chapel,
Keep those children out.
There on that scaffolding reclines
Michael Angelo.
With no more sound than the mice make
His hand moves to and fro.
Like a long-legged fly upon the stream
*His mind moves upon silence*⁶⁷.

In *A Vision* la riflessione yeatsiana è ancora più esplicita:

[the period] between 1550 and 1650, begins with Raphael, Michael Angelo and Titian, and the forms, as in Titian, awaken sexual desire—we had not desired to touch the forms of Botticelli or even of Da Vinci—or they threaten us like those of Michael Angelo, and the painter himself handles his brush with a conscious facility or exultation.⁶⁸

Yeats considera perciò l'arte di Michelangelo come emblematica del nuovo slancio rinascimentale verso il recupero

⁶⁵ W. B. Yeats, *On the Boiler*, cit., pp. 24, 29.

⁶⁶ "From this on—osserva Yeats in *A Vision* dopo un passo dedicato a Michelangelo—[...] the painter can paint only what he desires in the flesh", *A Vision*, pp. 293-94. In una lettera inedita viene esplicitamente affrontato il tema dei rapporti fra l'artista e il desiderio: "I think with you that the poet seeks truth, not abstract truth, but a kind of vision of reality which satisfies the whole being. It will not be true for one thing unless it satisfies his desires, his most profound desires. [...] I think the poet reveals truth by revealing those desires" (cit. da R. Ellmann, *The Identity of Yeats* [1954], London, Faber, 1983, p. 242).

⁶⁷ In corsivo nel testo.

⁶⁸ *A Vision*, p. 293.

dell'elemento distintivo dell'arte scultorea greca—la misura come espressione e specchio del desiderio—nella quale gli artisti del tempo vedono incarnarsi (sempre secondo la lettura yeatsiana dello spirito rinascimentale) una perfezione che è interpretata come segno della natura divina dell'uomo. Artisti come Dürer—sostiene Yeats—traducono in pratica la riconciliazione fra Paganesimo e Cristianesimo teorizzata dall'Accademia Platonica di Cosimo de Medici, quando considerano "the human norm, discovered from the measurement of ancient statues" come "God's first handiwork"⁶⁹. Yeats si era già soffermato su questo punto in "Michael Robartes and the Dancer" (CPY 197-98), dove aveva chiamato in causa, oltre a Michelangelo, anche Paolo Veronese:

Paul Veronese
 And all his sacred company
 Imagined bodies all their days
 By the lagoon you love so much,
 For proud, soft, ceremonious proof
 That all must come to sight and touch;
 While Michael Angelo's Sistine roof,
 His 'Morning' and his 'Night' disclose
 How sinew that has been pulled tight,
 Or it may be loosened in repose,
 Can rule by supernatural right
 Yet be but sinew.

Le riflessioni di "The Statues" e "Under Ben Bulben" sui rapporti fra arte, misura, civiltà e desiderio trovano una sorta di ripensamento teorico nel già citato "Dove or Swan" di *A Vision*, dove, coerentemente con la sua interpretazione del divenire umano in termini di cicli ricorrenti, Yeats rintraccia puntuali paralleli nella dialettica fra arte e misura all'interno di diverse epoche storiche (accomunate dall'appartenenza a stesse fasi lunari di cicli diversi). Così, l'arte ionica del secolo VI a.C. (l'epoca di Pitagora) viene accostata all'arte prerinascimentale:

I recall a Nike at the Ashmolean Museum *with a natural unsystematised beauty like that before Raphael*, and above all certain pots with strange half-supernatural horses dark on a light ground.⁷⁰

⁶⁹ Ivi, p. 291. "The Academy of Florence [...] formulated the reconciliation of Paganism and Christianity" (*ibidem*).

⁷⁰ Ivi, p. 269.

"Clarity, meaning, elegance, all things separated from one another in luminous space"⁷¹ sono gli attributi di un'arte che conosce la misura indispensabile alla sua formulazione, ma non ancora la sistematizzazione che si imporrà dopo la scomparsa di Fidia. Fidia—che in "The Statues" era incarnazione dell'artista greco capace di coniugare misura e desiderio facendo della propria opera stimolo ed espressione dei sogni umani—appare in *A Vision* come una figura più contraddittoria. Se da un lato rappresenta un momento di ideale equilibrio fra l'eleganza dell'arte ionica e il vigore dell'arte dorica, che rimanda idealmente a Tiziano ("in Phidias Ionic and Doric influence unite—one remembers Titian—and all is transformed by the full moon, and all abounds and flows"⁷²), dall'altro viene accostato a Raffaello, a denotare un'arte la cui perfezione formale ha esaurito il proprio interesse per l'uomo contemporaneo. Quando osserva che "Phidian art, like the art of Raphael, has for the moment exhausted our attention"⁷³, Yeats opera una scelta di campo in favore della "natural unsystematised beauty", con la quale ripropone i dettami già tipici del movimento preraffaellita.

Il problema che le liriche ignorano ma che velatamente si fa strada in *A Vision* è evidentemente quello del punto di equilibrio fra arte e misura, che rischia di venire minacciato dall'eccessiva tendenza alla sistematizzazione⁷⁴:

After Phidias [...] in the arts all is systematised more and more [...] I identify the conquest of Alexander and the break-up of his kingdom, when Greek civilisation, formalised and codified, loses itself in Asia, with the beginning and the end of the 22nd Phase, and his intention recorded by some historian to turn his arms westward shows that he is but a part of the impulse that creates Hellenised Rome and Asia. There are everywhere statues where every muscle has been measured, every position debated, and these statues represent man with nothing more to achieve, physical man finished and complacent, the women slightly tinted, but the man, it may be,

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² *A Vision*, p. 270.

⁷³ *Ivi*, p. 269.

⁷⁴ Harold Bloom sostiene che questo sia il problema della stessa arte di Yeats, accusata di un'eccessiva tendenza sistematizzatrice che finisce col soffocare la vitalità dell'immaginazione: "What is irksome about *A Vision* is not its 'wildness', in the Emersonian sense of creative freedom, but rather that it is not wild enough. Yeatsian exuberance, throughout the book, is too much curbed by what the poet himself called a "harsh geometry" (*Yeats*, New York, Oxford University Press, 1970, p. 66).

who exercise naked in the open air, the colour of mahogany. *Every discovery after the epoch of victory and defeat (Phase 22) which substitutes mechanics for power is an elimination of intellect by delight in technical skill (Phase 23), by a sense of the past (Phase 24), by some dominant belief (Phase 25).*⁷⁵

Nella ricostruzione yeatsiana, la cultura ellenistica ha perso, rispetto a quella del periodo classico, il senso del movimento, della vita colta nel suo compiersi e non fermata in una raffigurazione definitiva. "Those riders upon the Parthenon—aveva osservato Yeats—had all the world's power in their moving bodies, and in a movement that seemed, so were the hearts of man and beast set upon it, that of a dance", ma con l'avanzare del ciclo "all would change and measurement succeed to pleasure"⁷⁶, secondo un processo in cui la creazione artistica diviene sempre più "meccanica", formalmente impeccabile ma dotata di minore slancio vitale.

Queste riserve si ripresentano in un passo successivo, in cui Yeats discute l'arte gotica in rapporto a quella bizantina:

I think of that curious sketch-book of Villars de Honcourt with its insistence upon mathematical form, and I see that form in Mont St. Michel—Church, Abbey, Fort and town, *all that dark geometry that makes Byzantium seem a sunlit cloud*—and it seems to me that the Church grows secular that it may fight a new-born secular world.⁷⁷

Come è noto, nella Bisanzio del secolo VI d.C. (ignorata dalle sintesi storiche di "The Statues" e "Under Ben Bulben", ma celebrata, secondo un modello già istituito dalla poesia decadente, nelle famose "Sailing to Byzantium" e "Byzantium") Yeats rintraccia la

⁷⁵ *A Vision*, pp. 271-72.

⁷⁶ Ivi, p. 276. Anche Pater, nel saggio "Winckelmann", si era soffermato sulle figure giovanili presenti nel fregio del Partenone: "If a single product only of Hellenic art were to be saved in the wreck of all beside, one might choose perhaps from the 'beautiful multitude' of the Panathenaic frieze, that line of youths on horseback, with their level glances, their proud, patient lips, their chastened reins, their whole bodies in exquisite service" (*The Renaissance: Studies in Art and Poetry. The 1893 Text*, ed. D. L. Hill, Berkeley, Los Angeles and London, University of California Press, 1980, p. 174).

⁷⁷ *A Vision*, pp. 287-88. "Villard de Honnecourt was a thirteenth-century French architect whose books of drawings (Paris, 1858) contains sketches of machines, architecture, monuments, human figures, and animals; sometimes geometrical figures are superimposed on humans, animals, etc." (*A Critical Edition of Yeats's A Vision (1925)*, ed. G. Mills Harper and W. K. Hood, London, Macmillan, 1978, p. 57).

formulazione ideale di quell'arte dalle caratteristiche visionarie che abbiamo visto essere modello fondante della sua poesia. Contrapponendo la "sunlit cloud" dell'architettura bizantina alla "dark geometry" di quella gotica, Yeats abbandona la lezione di uno dei suoi maestri, John Ruskin, che nel saggio "The Nature of Gothic" aveva elogiato l'"imperfezione" del gotico come segno della vicinanza dei suoi artefici a Dio, nel senso di rinuncia alla presunzione di poter rivaleggiare nell'arte umana con l'opera del Creatore, mirando al suo stesso livello di compiutezza formale⁷⁸. Ma l'osservazione sulla distanza fra arte gotica e bizantina ha implicazioni potenzialmente più ampie, poiché con essa Yeats introduce un velato dubbio sulla stessa validità dell'operazione che sta compiendo, continuando idealmente la meditazione sull'equilibrio fra arte e misura.

Liquidare il gotico come "dark geometry" significa coinvolgere in un giudizio negativo i sistemi che si costruiscono su di un'analogia "geometria", primo fra tutti quello delineato in *A Vision*. Non è un caso che in una valutazione retrospettiva di quest'opera, vista in rapporto agli ideali che hanno informato la sua vita, Yeats utilizzi proprio il termine "harsh geometry":

I am convinced that in two or three generations it will become generally known that the mechanical theory has no reality, that the natural and supernatural are knit together, that to escape a dangerous fanaticism we must study a new science; [...]

I was born into this faith, have lived in it, and shall die in it; my Christ [...] is that Unity of Being Dante compared to a perfectly proportioned human body, Blake's 'Imagination', what the Upanishads have named 'Self' [...] Subconscious preoccupation with

⁷⁸ Yeats polemizza ulteriormente con Ruskin quando afferma: "I do not see in Gothic architecture [...] as did the nineteenth-century historians, ever looking for the image of their own age, the creation of a new communal freedom, but a creation of authority, a suppression of that freedom though with its consent" (*A Vision*, p. 287). Yeats sembra operare uno spostamento sull'arte bizantina delle caratteristiche attribuite da Ruskin all'arte gotica, confortato forse dall'esempio di Huysmans e Wilde che, come ha osservato R. Ellmann, attribuivano al termine "bizantino" le stesse connotazioni positive che la parola "gotico" aveva per Ruskin (*The Identity of Yeats*, cit., p. 149). Il passo cui fare riferimento è ovviamente quello in cui Yeats celebra la "Unity of Being" tipica di Bisanzio: "I think that in early Byzantium, maybe never before or since in recorded history, religious, aesthetic and practical life were one, that architect 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" (*A Vision*, p. 279).

this theme brought me *A Vision, its harsh geometry an incomplete interpretation*.⁷⁹

Yeats aveva già espresso preoccupazioni analoghe in un passo del saggio "Discoveries", del 1906, ancora una volta richiamandosi idealmente a Blake:

Art bids us touch and taste and hear and see the world, and shrinks from what Blake calls mathematic form, from every abstract thing, from all that is of the brain only, from all that is not a fountain jetting from the entire hopes, memories, and sensations of the body.⁸⁰

Del resto, Yeats non si era nascosto i limiti della propria costruzione simbolica nemmeno nel finale di *A Vision*. Le osservazioni di "The End of the Cycle", datate 1934-1936 e poste a conclusione di "Dove or Swan", contengono un bilancio dell'intera impresa che vale la pena citare per esteso:

Day after day I have sat in my chair turning a symbol over in my mind, exploring all its details, defining and again defining its elements, testing my convictions and those of others by its unity, *attempting to substitute particulars for an abstraction like that of algebra*. [...] I remember the decadence Balzac foretold to the Duchesse of Castries. I remember debates in the little coach-house at Hammersmith or at Morris' supper-table afterwards. I remember the Apocalyptic dreams of the Japanese saint and labour leader Kagawa, whose books were lent me by a Galway clergyman. I remember a Communist described by Captain White in his memoirs ploughing on the Cotswold Hills, nothing on his great hairy body but sandals and a pair of drawers, nothing in his head but Hegel's *Logic*. Then I draw myself up into the symbol and *it seems as if I should know all if I could but banish such memories and find everything in the symbol*.

II

But nothing comes—though this moment was to reward me for all my toil. Perhaps I am too old...⁸¹

Le due forze che cercano un difficile equilibrio in tutta la produzione yeatsiana—la tendenza simbolizzatrice che aspira a farsi sistema onnicomprensivo e i dettagli concreti dell'esperienza—si ripresentano in antagonistica opposizione all'interno di queste riflessioni, minacciando di condurre ad un'*impasse* creativa. Il tono

⁷⁹ W. B. Yeats, "A General Introduction for my Work" (*E&I* 518).

⁸⁰ *E&I* 292-93.

⁸¹ *A Vision*, pp. 301-302.

si risollewa solo verso il finale, con un nuovo salto nella trascendenza: "Then I understand. I have already said all that can be said. The particulars are the work of the *Thirteenth Cone* or cycle which is in every man and called by every man his freedom"⁸².

Così come si dibatte fra le aspirazioni ad una visione trascendente e l'attaccamento dello sguardo ai dettagli concreti del reale, la produzione yeatsiana si trova analogamente divisa fra le ambizioni strutturanti nei confronti dell'esperienza e la consapevolezza della presenza, all'interno di quest'ultima, di una ricchezza che deve essere salvaguardata da qualsiasi tentativo di imbrigliarla in schemi troppo rigidi. Nella costruzione del proprio sistema di interpretazione del divenire umano, Yeats percepisce il pericolo della misura che diviene fine a se stessa, senza che in essa trovino spazio i particolari concreti della vita, sente la minaccia di quell'esasperazione della vocazione sistematizzatrice che rischia di relegare *A Vision*, e le liriche più legate al sistema in essa delineato, nel limbo di un simbolismo privato e di difficile decifrazione. Il problema dibattuto da Yeats è allora quello del punto di equilibrio fra la misura come creazione di forma produttrice di senso e di emozioni e la misura come astrazione che taglia i ponti della comunicazione, fra l'ambizione a fare dei propri simboli un'incarnazione della verità e la coscienza del pericolo che questi si trasformino in un ennesimo velo che allontana l'uomo dalla rivelazione.

Il concetto di *misura* è però in Yeats ancora più comprensivo e problematico di quanto queste osservazioni possano far pensare. Le preoccupazioni yeatsiane per la strutturazione dell'esperienza presentano infatti ancora un'ulteriore, importante implicazione, investendo non solo il tessuto simbolico e figurale della poesia, ma anche la sua articolazione sintattica e prosodica.

Per tutta la durata della sua lunga carriera, Yeats rimane innanzitutto un artigiano della poesia—impegnato ad imbrigliare quella che è la complessità concettuale e figurale del proprio pensiero in schemi e rime che rispondano a precisi requisiti formali, in gran parte mutuati dalla tradizione—che non cessa

⁸² Ivi, p. 302 (il corsivo è di Yeats). "The thirteenth cone, in Yeats's symbolism, is the domain of the incalculable, it is what, despite the common rhythm, prevents history from merely repeating itself" (G. Hough, *The Last Romantics*, cit., p. 249).

d'interrogarsi sul rapporto fra l'esperienza e la sua trasposizione in forma artistica, e sull'uso di una convincente "misura" come strumento di mediazione fra le due. E' Yeats stesso a spiegare i suoi obiettivi in un passo che recita:

I want [...] when I cannot get the syntax of common passionate life
(and I seldom can in a song), a measure that seems a part of that
life⁸³.

La fedeltà alla ricchezza dell'esperienza si presenterà come principio-guida nell'evoluzione della versificazione yeatsiana, che, pur non abbandonando mai i metri tradizionali (l'ottava rima rimane la sua preferita nelle poesie lunghe di impianto meditativo, mentre la quartina gli è più congeniale nelle liriche brevi), tende col tempo ad aprirsi anche formalmente all'imperfezione. Non è casuale, allora, la presenza ricorrente, nelle ultime raccolte, di rime imperfette quali *love/enough*, *character/were*, *up/top*, *heat/set*, per scegliere solo fra le poesie qui in precedenza analizzate.

Coerentemente con la sua rivendicazione del ruolo guida del passato, Yeats non manca di ricondurre le proprie personali scelte metriche e prosodiche nell'alveo di una tradizione che prende le mosse dalla poesia greca. Amante delle grandi sintesi storiche, egli propone, nel prosieguo del brano in prosa appena citato, una ricostruzione dello sviluppo del concetto di misura in campo poetico analoga a quella che in *A Vision* aveva avanzato per la scultura e la pittura. Vale la pena citare il passo per esteso:

We tolerate, or enjoy an artificial syntax and rhythm that is neither speech, nor anything suggesting a song because our thought is artificial. Milton began it by bringing into English Literature a mass of thought "to justify the ways of God" [...] Milton brought the mischief from Rome which systematized what had been natural impulse in Greece [...] and in Dryden and Pope the mischief is there unmixed—sheer dry lies. Burns and Blake are a revolt, but Wordsworth and even Coleridge and Shelley in much of their work follow Dryden and Milton. So did Tennyson. The exact equivalent of this tradition in poetry was the academic form of the painter and sculptor...⁸⁴

L'analisi yeatsiana del discorso poetico si salda a quella delle modalità di rappresentazione nell'arte pittorica e scultorea per defi-

⁸³ Da un manoscritto inedito cit. in T. Parkinson, *W. B. Yeats: The Later Poetry*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1964, p. 185.

⁸⁴ *Ibidem*.

nire ancora una volta una strategia mediante la quale l'espressione artistica possa trascendere il caos della contemporaneità, proponendo modelli d'ordine che mantengano la vitalità propria dell'esperienza, senza trasformarsi in espressioni formulaiche in cui la forma risulti fine a sé stessa.

Nella caparbia con la quale Yeats si confronta con i problemi di definizione dello statuto dell'arte nel mondo moderno, in quel suo sguardo che ambisce alla totalità della visione, ma non cessa di interrogarsi su se stesso e sulle proprie modalità operative, c'è tutto il tormento della coscienza del Novecento a confronto con l'insegnamento dei propri predecessori, e nel contempo l'ostinata determinazione a ribadire il proprio credo nella missione della poesia. Alla proposizione blakeiana secondo la quale "the Eye altering alters all"⁸⁵, Yeats risponde con il tentativo di definire le modalità di questo mutamento della e nella poesia, guidato dall'ambizione di poter generalizzare quell'esperienza personale descritta in una frase che suona come ideale complemento dell'aforisma del maestro:

As I altered my syntax I altered my intellect⁸⁶

⁸⁵ "The Mental Traveller" (CWB 426).

⁸⁶ "An Introduction for my Plays" [1937] (E&I 530).

IV

Visioni e voci della modernità: Wallace Stevens

1. La retorica familiare

Nel 1952 l'ormai settantenne Stevens apre una delle poesie della sua ultima raccolta, *The Rock*, con una domanda che sembra dar voce a una preoccupazione già al centro della riflessione poetica yeatsiana e comune a buona parte della modernità: la definizione di sé in rapporto al passato. La lirica in questione è "The Irish Cliffs of Moher" (CPS 501-502), e l'incipit suona così:

Who is my father in this world, in this house,
At the spirit's base?

Nel suo sviluppo, la poesia si configura in realtà non come definizione di un passato storico o culturale, di una particolare tradizione in cui riconoscersi, ma come riflessione che investe i più vasti temi della ricerca del fondamento dell'essere cari all'ultimo Stevens. La figura paterna diventa allora espressione metaforica dell'origine intesa come pura forza degli elementi, incontrollato vigore naturale identificato con le scogliere irlandesi di Moher—"a parent before thought, before speech, / At the head of the past. // ... rising out of the mist, / Above the real, // Rising out of present time and place". La ricerca conduce a un luogo, estraneo al *milieu* stevensiano, che si configura come spazio dell'immaginazione,

ricco di potenziale evocativo proprio in virtù della sua lontananza e diversità. Stevens, che non era mai stato in Europa, conosceva le scogliere di Moher grazie a una cartolina speditagli da un amico che, nella sua testimonianza, sembra avergli aperto nuovi orizzonti:

Jack Sweeney (the Boston Sweeney) sent me a post-card from County Clare the other day—the worn cliffs towering up over the Atlantic. It was like a gust of freedom, a return to the spacious, solitary world in which we used to exist.¹

Le scogliere di Moher diventano per Stevens simbolo della sopravvivenza dell'energia primordiale alla base della vita, unico vero "padre" al quale fa riferimento l'esperienza umana:

This is not landscape, full of the somnambulations
Of poetry

And the sea. This is my father or, maybe,
It is as he was,

A likeness, one of the race of fathers: earth
And sea and air.

In "The Irish Cliffs of Moher" la relazione con il passato si estende quindi oltre la dimensione personale per divenire raffigurazione quasi metafisica dell'origine dell'essere, ma viene poi metaforicamente riportata in un ambito "privato"—tipico, come vedremo, della produzione stevensiana—attraverso l'uso di una *imagery* "familiare": se il passato/origine/fondamento è il *padre*, lo spazio nel quale si sviluppa la meditazione su di esso è una *casa* che sopravvive nei secoli.

¹ Lettera a B. Church, 10/9/1952 (LWS 760-61). Sempre in una lettera all'amica Barbara Church, Stevens osserva: "I survive on postcards from Europe". Sono parole che dicono molto sul suo rapporto con il mondo, che sembra aver continuamente bisogno di un *medium* "altro" rispetto all'esperienza diretta e vive quest'ultima come una minaccia alla libertà immaginativa. Significativo a questo proposito è l'atteggiamento nei confronti dei viaggi in Europa, che Stevens a parole rimpiange ma che in realtà è egli stesso a negarsi: "... alas, I have no expectation of ever visiting Europe. The other day I received from Europe a copy of No. 7 of *Le Portique*. Merely to read names of book-binders, the names of publishers and book shops excited me. But I think that perhaps the excitement is more real at this distance than it might actually be" (lettera a P. Vidal, 13/11/1950, LWS 698).

Stevens aveva già utilizzato questo set di metafore in "A Postcard from the Volcano" (*CPS* 158-59), del 1936, un'altra poesia incentrata sui rapporti fra presente e passato, considerati alla luce del segno che il passato può lasciare sul presente. Qui, il padre non è l'origine vitale a cui il figlio guarda con nostalgico rimpianto, ma il passato che si scontra con l'indifferenza del presente, riaffermando però caparbiamente la propria capacità di sopravvivenza. In una "shuttered mansion-house" dalle connotazioni vagamente yeatsiane, la voce paterna prefigura la propria presenza nel mondo dei figli, loro malgrado:

We knew for long the mansion's look
And what we said of it became

A part of what it is . . . Children,
Still weaving budded aureoles,
Will speak our speech and never know

In un brano in prosa del 1955 Stevens ribadisce l'inevitabile dipendenza del presente dal passato affermando che "we breathe in with every breath the joy of having ourselves been created by what has been endured and mastered in the past"². La minaccia è allora, come per Yeats, la recisione di questo legame, la perdita della memoria nei figli, lo sradicamento del presente dal passato—una condizione che Stevens percepisce come tipicamente americana e a cui, nell'epistolario, dà ancora una volta espressione attraverso l'immagine del rapporto familiare:

I like to hold on to anything that seems to have a definite American past [...] One is so *homeless* over here in such things and something really American is like meeting *a beautiful cousin* or, for that matter, even *one's mother* for the first time.³

E' forse per riparare a questo senso di *homelessness* che Stevens decide, quando ormai è già avanti con gli anni, di interessarsi alla storia americana e, coerentemente con il suo vivere il passato in termini familiari, lo fa avvicinandosi alla propria genealogia familiare. In una lettera del '44 spiega al suo corrispondente "the way to read American history", sostenendo che "The way to do it, of

² *OP* 295.

³ Lettera a T. McGreevy, 8/12/1948 (*LWS* 626).

course, is to interest yourself in your family"⁴. Quella che sarebbe diventata una delle preoccupazioni principali dell'ultimo periodo della sua vita—testimoniata da circa 2500 documenti in proposito, fra lettere, appunti, certificati⁵—inizia nel 1941, quando Stevens affida a Lila Roney, un'esperta di studi genealogici, il compito di rintracciare la propria discendenza. Stevens ambiva ad essere ammesso nell'esclusiva Holland Society of New York, i cui membri potevano vantare di essere i discendenti dei primi coloni olandesi stabilitisi in America⁶, ma dovette accontentarsi della meno prestigiosa Saint Nicholas Society, di cui entrò a far parte nel '44.

Le ricerche genealogiche lasciano tracce nella produzione stevensiana del decennio '40-'50, in cui fanno la loro comparsa luoghi e personaggi della sua storia familiare⁷, e radicano ancora maggiormente la sua convinzione dell'importanza del rapporto col passato, vissuto a tratti in diretta polemica con il presente. Nel 1949 Stevens scrive in proposito a Delmore Schwartz che "It is neither possible nor desirable to cut loose from the past to the extent to which the swarm has been cutting loose recently"⁸. Allo stesso tempo, Stevens rivendica l'originalità della propria relazione con il passato sostenendo che:

While, of course, I come down from the past, the past is my own and not something marked Coleridge, Wordsworth, etc. I know of no one who has been particularly important to me.⁹

Mostrando i sintomi di quel rapporto antagonistico con i propri predecessori che Harold Bloom definirà "angoscia dell'influenza", Stevens nega con caparbia ostinazione qualsiasi rapporto di dipendenza da particolari figure della tradizione letteraria. Il riconosci-

⁴ Lettera a E. De Turck Bechtel, 20/11/1944 (LWS 479).

⁵ Cfr. P. Brazeau, *Parts of a World: Wallace Stevens Remembered. An Oral Biography*, San Francisco, North Point Press, 1985, p. 270.

⁶ Ivi, p. 271.

⁷ "The Bed of Old John Zeller", del 1944, ripropone la figura del bisnonno materno di Stevens (CPS 326); nel saggio "About One of Marianne Moore's Poems" Stevens rievoca la visita alla vecchia casa Zeller a Tulpehocken, in Pennsylvania (NA 99-102); "Dutch Graves in Bucks Country", del 1942, torna sulla distanza che separa gli antenati olandesi da un presente immemore della loro esistenza (CPS 290-93).

⁸ Lettera a D. Schwartz, 19/10/1949 (LWS 651).

⁹ Lettera a B. Heringman, 21/7/1953 (LWS 792).

mento dell'esistenza di una possibile eco di opere del passato all'interno della sua produzione avviene sempre sulla base di una loro supposta natura inconscia ("If there are any literary relations between my things and those of other writers, they are unconscious [...] Granted the strong effect of literature, it is an effect derived from the mass of things that I have read in the past"¹⁰). Nelle lettere, Stevens afferma ripetutamente di non leggere più né romanzi, né opere poetiche appunto per non correre il rischio che questi lascino involontariamente tracce all'interno della sua poesia: "My state of mind about poetry makes me very susceptible and that is a danger in the sense that it would be so easy for me to pick up something unconsciously. In order not to run that danger I don't read other peoples' poetry at all"¹¹. E' curioso come uno dei pochissimi riferimenti diretti alla figura di W. B. Yeats nella corrispondenza stevensiana sia proprio in relazione al concetto di originalità. Stevens continua la lettera appena citata riconoscendo il proprio debito "metodologico" nei confronti del poeta irlandese: "This is something that I have learned to do from Yeats who was extremely persnickety about being himself"¹².

L'insistenza stevensiana su questo punto ha a che vedere con il valore dell'espressione poetica in relazione all'individuo e alla sua identità. Come Stevens stesso spiega:

Why do poets in particular resent the attribution of the influence of other poets? [...] the true answer is that with a true poet his poetry is the same thing as his vital self. It is not possible for anyone else to touch it. [...] to me, poetry is not a literary activity: it is a vital activity.¹³

L'originalità della poesia ha poi per Stevens un valore vagamente sociale, dalle connotazioni emersoniane:

Isn't it the function of every poet, instead of repeating what has been said before, [...] to take his station in the midst of the circumstances

¹⁰ Lettera a R. Lane Latimer, 5/11/1935 (LWS 290).

¹¹ Lettera a J. Rodríguez Feo, 22/1/1948 (LWS 575). A giudicare dalle affermazioni contenute nelle lettere, le uniche letture stevensiane sembrano essere opere saggistiche, per lo più francesi. Fra i suoi interessi figurano anche autori tedeschi (Goethe in gioventù, poi Nietzsche—di cui acquista l'opera completa—poi Heidegger).

¹² *Ibidem*.

¹³ Lettera a R. Eberhart, 20/1/1954 (LWS 815).

in which people actually live and to endeavor to give them, as well as himself, the poetry that they need in those very circumstances?¹⁴

Significativa dell'ambivalente atteggiamento stevensiano nei confronti dei prodotti del passato, che vuole veder sopravvivere nel presente, rivendicando però nel contempo la propria indipendenza da essi, è l'immagine al centro di "Recitation After Dinner", una poesia scritta e letta nel 1945 in occasione di una cena sociale della Saint Nicholas Society. Qui, Stevens affronta il problema della tradizione: dopo avere stabilito cosa la tradizione *non* è (una serie di leggi, lontana erudizione, memoria), formula una propria definizione ricorrendo ancora una volta all'immagine paterna:

It [tradition] has a clear, a single, a solid form,
That of the son who bears upon his back
The father that he loves, and bears him from
The ruins of the past, out of nothing left¹⁵

Anchise portato a spalle da Enea è ciò che si salva dalle rovine del passato, ciò che *merita* di essere salvato per costituirsi come personale tradizione e divenire parte integrante del presente, cosicché "The father keeps on living in the son, the world / Of the father keeps on living in the world / Of the son". Questi "survivals out of time and space" (che prefigurano la trascendenza di tempo e spazio delle scogliere di Moher) sono prodotti del presente:

Merely parts of the general fiction of the mind:
Survivals of a good that we have loved,
Made eminent in a reflected seeming-so.¹⁶

Stevens salvaguardia perciò il ruolo attivo del poeta che *sceglie* il proprio padre, "the father *that he loves*"—la tradizione sulla quale poggia la costruzione della propria identità artistica—accettando di portarne il peso.

¹⁴ Lettera a P. H. Lee, 21/3/1951 (LWS 711). In "Nature" Emerson scrive: "Our age is retrospective. It builds the sepulchres of the fathers. It writes biographies, histories, and criticism. The foregoing generations beheld God and nature face to face; we, through their eyes. Why should not we also enjoy an original relation to the universe?", cit., p. 3.

¹⁵ *OP* 87.

¹⁶ Ivi, pp. 87-88.

Un padre amato ma anche scomodo, "pesante" e potenzialmente minaccioso è per Stevens il Romanticismo, che alternativamente riceve da lui parole di appassionata difesa e decisa condanna. Nel decennio '30-'40 Stevens prende atto del pregiudizio antiromantico del suo tempo, osservando che "People think in batches. The predominant batch today seems to think that the romantic as we know it is the slightest possible aspect of the thing"¹⁷, e sembra condividere questo orientamento. In una conferenza tenuta alla Columbia University nel 1948, dal titolo "Imagination as Value", Stevens sostiene che "we must somehow cleanse the imagination of the romantic"¹⁸, riecheggiando le prese di posizione già al centro della poesia "Man and Bottle", del 1940. Qui, la tradizione—quella romantica—trova ancora una volta espressione nell'immagine della casa:

The mind is the great poem of winter, the man,
Who, to find what will suffice,
Destroys romantic tenements
Of rose and ice (CPS 238)

Rivisitazione parodica della coleridgiana "sunny pleasure-dome with caves of ice"¹⁹, gli stevensiani "romantic tenements / Of rose and ice" sono cifra dell'obsolescenza di una tradizione che non è più possibile salvare, anzi, è necessario combattere. Per trovare "what will suffice" nel mondo moderno, il poeta deve liberarsi di simboli e immagini ormai stantii, come l'usignolo di keatsiana e coleridgiana memoria che Stevens aveva rinnegato in "Autumn Refrain", del 1931:

The yellow moon of words about the nightingale
In measureless measures, *not a bird for me*
But the name of a bird and the name of a nameless air
I have never—shall never hear (CPS 160)

Già nel 1923, in "Academic Discourse at Havana", Stevens aveva trovato sollievo dagli stereotipi romantici nelle immagini del mondo caraibico:

¹⁷ Lettera a T. C. Wilson, 12/7/1935 (LWS 282).

¹⁸ NA 138.

¹⁹ S. T. Coleridge, "Kubla Khan", *The Poems*, cit., p. 298.

Canaries in the morning, orchestras
 In the afternoon, balloons at night. *That is*
A difference, at least, from nightingales,
Jehovah and the great sea-worm. The air
 Is not so elemental nor the earth
 So near. (CPS 142)

La motivazione sottesa al rifiuto stevensiano dell'eredità romantica—il suo essere divenuta un *cliché* obsoleto nella realtà contemporanea—finisce però col fornire una possibilità di recupero del romantico in termini astorici. Nel 1934 Stevens sostiene che "Although the romantic is referred to, most often, in a pejorative sense, this sense attaches, or should attach, not to the romantic in general but to some phase of the romantic that has become stale"²⁰. La distinzione che viene ripetutamente proposta nelle riflessioni stevensiane è quella fra il Romanticismo come movimento storico che ha esaurito la sua spinta propulsiva e il romantico come "categoria dello spirito" che costituisce l'essenza stessa della poesia, trovando volta per volta nuove manifestazioni:

It is clear enough [...] to say that the romantic in the pejorative sense merely connotes obsolescence, but that the word has, or should have, another sense. [...] the romantic in its other sense, meaning always the living and at the same time the imaginative, the youthful, the delicate [...] constitutes the vital element in poetry.²¹

Stevens si sofferma su questa concezione del romantico in "Sailing After Lunch" (CPS 120-21), del 1935, una parabola del fare poesia nel mondo contemporaneo, dove la vela è la creazione poetica, il navigare è il processo che porta alla sua realizzazione ed il pranzo è il sedersi alla mensa della tradizione, l'appropriarsi dell'eredità del passato:

It is the word *pejorative* that hurts.
 My old boat goes round on a crutch
 And doesn't get under way.
 ...

²⁰ "Adagia" (OP 180).

²¹ "A Poet That Matters" (OP 251-52). In proposito cfr. G. Bornstein, *Transformations of Romanticism*, cit., pp. 7-8 e C. Baker, *The Echoing Green: Romanticism, Modernism, and the Phenomena of Transference in Poetry*, Princeton, Princeton University Press, 1984, pp. 277-80.

Perhaps it's the lunch that we had
Or the lunch that we should have had.

Ciò che pesa sul poeta bloccandone le capacità creative è una concezione distorta della tradizione. Ecco allora l'esortazione a liberarsi delle versioni stantie del romantico:

Mon Dieu, hear the poet's prayer.
The romantic should be here.
The romantic should be there.
It ought to be everywhere.
But the romantic must never remain,

Mon Dieu, and must never again return.

La risposta alla paralisi creativa è solo nell'apertura al continuo mutamento dell'esperienza, in cui risiede l'essenza del vero romantico nella lezione stevensiana²²:

To say the light wind worries the sail,
To say the water is swift today,

To expunge all people and be a pupil
Of the gorgeous wheel and so to give
That slight transcendence to the dirty sail,
By light, the way one feels, sharp white,
And then rush brightly on through the summer air.

In una glossa a questa stessa poesia, Stevens riassume in maniera esemplare i termini del problema:

When people speak of the romantic, they do so in what the French commonly call a *pejorative*²³ sense. But poetry is essentially romantic, only the romantic of poetry must be something constantly

²² In una recensione delle poesie dell'amica Marianne Moore, Stevens osserva a proposito del romantico: "It must also be living. It must always be living", sostenendo paradossalmente che "The most brilliant instance of the romantic in this sense is Mr. Eliot, who incessantly revives the past and creates the future. It is a process of cross-fertilization, an immense process, all arts considered, of hybridization" (*OP* 252). E' a causa della loro perdita di vitalità per l'uomo contemporaneo che Stevens si sente lontano da romantici ortodossi come Coleridge: "Last night I read Coleridge until midnight [...] It is heavy work, reading things like that, that have so little in them that one feels to be contemporary, living" (lettera a Elsie Moll, 13/1/1909, *LWS* 121).

²³ In corsivo nel testo.

new and, therefore, just the opposite of what is spoken of as the romantic. Without this new romantic, one gets nowhere; with it, the most casual things take on transcendence, and the poet rushes brightly, and so on. What one is always doing is keeping the romantic pure: eliminating from it what people speak of as the romantic.²⁴

"Something constantly new", capace di stare al passo col principio del cambiamento che domina l'esistenza: il romantico nella formulazione stevensiana appare piuttosto lontano dallo schema di valori yeatsiano, che pone al proprio centro la stabilità, o meglio la costante rivitalizzazione di una tradizione che acquisisce validità in virtù della sua permanenza nei secoli. L'enfasi stevensiana sul mutamento presenta invece affinità con la definizione schlegeliana secondo cui "la poesia romantica è ancora in divenire; anzi, questa è la sua vera essenza: che può soltanto divenire, mai essere"²⁵. Stevens riecheggia ancora le formulazioni di Friedrich Schlegel ("Il genere romantico è l'unico ad essere più che un genere, è quasi la poesia stessa, in quanto che, in un certo senso, ogni poesia è o deve essere romantica"²⁶) quando definisce il romantico come "that which is essential in poetry"²⁷, sostenendo che "it is absurd to wince at being called a romantic poet" poiché "Unless one is that, one is not a poet at all"²⁸.

Mentre rivaluta il romantico come componente essenziale e atemporale della poesia, Stevens ne rintraccia la fortuna nel corso dei secoli inquadrandolo in uno schema circolare di evoluzione del pensiero che ricorda vagamente la teoria yeatsiana dei cicli storici delineata in *A Vision*. Stevens ipotizza che la mente proceda attraverso fasi successive, dal Romanticismo al realismo al fatalismo, fino a quando—raggiunto lo stadio finale da lui definito "indifferentismo" [*indifferentism*]—ha la possibilità di tornare al punto di partenza del Romanticismo, dando origine ad un nuovo ciclo²⁹. Nella lettura stevensiana, il mondo contemporaneo (Stevens scrive negli anni '40) si trova nella fase di transizione fra

²⁴ Lettera a R. Lane Latimer, 12/3/1935 (LWS 277).

²⁵ F. Schlegel, "Frammenti dell'*Athenäum*", n° 97, *Frammenti critici*, cit., p. 65.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Lettera a T. C. Wilson, 25/3/1935 (LWS 279).

²⁸ *OP* 252.

²⁹ V. lettera a Hi Simons, 12/1/1940 (LWS 350-51).

fatalismo e indifferentismo, "a stage in which the primary sense is a sense of helplessness. But, as the world is a good deal more vigorous than most of the individuals in it, what the world looks forward to is a new romanticism, a new belief"³⁰. Si indovina, dietro le parole stevensiane, la premonizione dei terribili avvenimenti storici che caratterizzeranno il decennio, qui—come del resto in tutta la produzione di Stevens—solo indirettamente evocati a formare l'immagine di una condizione di disagio esistenziale quasi metafisico (grande è, in questo atteggiamento, la distanza di Stevens da romantici come Wordsworth e Byron e da contemporanei come Yeats, per i quali è sovente la storia nel suo concreto sviluppo—dalla Rivoluzione Francese al sollevamento antibritannico del 1916—a provocare i momenti di crisi spirituale tematizzati all'interno della poesia).

In un mondo come quello contemporaneo, in cui "The spirit of negation has been so active, so confident and so intolerant", al punto che "All the great things have been denied" e l'uomo si trova ad assistere con sconcerto alla "absence of any authority except force, operative or imminent"³¹, l'unica possibile risposta è per Stevens nel ritorno a un nuovo Romanticismo inteso come rinnovata asserzione di valori vitali. Ecco allora la famosa definizione stevensiana del poeta romantico:

What, then, is a romantic poet now-a-days? He happens to be one who still dwells in an ivory tower, but who insists that life would be intolerable except for the fact that one has, from the top, such an exceptional view of the public dump and the advertising signs of Snider's Catsup, Ivory Soap and Chevrolet Cars; he is the hermit who dwells alone with the sun and moon, but insists on taking a rotten newspaper.³²

In questo passo il poeta è nuovamente visto occupare la "casa" del passato—questa volta nella forma della torre d'avorio canonizzata dalla tradizione, che per essere "living" secondo i dettami stevensiani deve però essere rivitalizzata dalla "vista" sullo squallore contemporaneo—e inserirsi in una "famiglia" ideale, quella degli

³⁰ Ivi, p. 350.

³¹ NA 17.

³² OP 256.

hermits che ormai non possono più fare a meno di un sia pur mediato contatto con il mondo esterno³³.

Il fatto che anche quando cerca di coinvolgere il poeta in un ruolo pubblico Stevens ne sottolinei la distanza dal mondo dell'esperienza, facendone uno spettatore, è indicativo della dimensione "privata" dell'attività poetica stevensiana. Molta è la distanza che lo separa dalla natura "pubblica" di un poeta come Yeats, evidente già dal diverso modo di rappresentare poeticamente il rapporto tra passato e presente. Laddove Stevens legge il passato attraverso metafore familiari che suggeriscono una relazione quasi "privata" con esso, e, comunque, mai storicizzata, Yeats vive il passato e la tradizione in termini di luoghi nazionali, patrimonio comune di una razza di cui celebra il legame con la terra e di cui rintraccia storicamente (sia pur secondo una personalissima lettura) il processo evolutivo.

Come vedremo, questa diversa impostazione di fondo non mancherà di avere ripercussioni sull'approccio all'esperienza umana ed artistica dei due poeti e, non da ultimo, sul loro uso concreto degli strumenti della tradizione, a cominciare proprio dalle metafore vocali e visive tramandate dalla poesia romantica e postromantica.

2. *Non solo canto: hush/cry/voice/song*

"Sunday Morning", del 1915, è la poesia forse più antologizzata di tutta la produzione di Wallace Stevens, cuore programmatico della sua prima raccolta, *Harmonium* (1923), e seminale articolazione di quelle che erano già state problematiche romantiche e che diverranno, nei decenni seguenti, preoccupazioni tipicamente stevensiane: il rapporto soggetto-oggetto e il possibile ruolo della poesia al suo interno. Come è noto, "Sunday Morning" tematizza quella "morte degli dei" comune a molte riflessioni post-nicciane e,

³³ La punta di snobismo aristocratico presente nell'idea di "torre d'avorio" ricompare in una lettera del 1949, dove Stevens, dopo aver visitato una mostra alla Morgan Library di New York dedicata a Carlo I, scrive all'amico José Rodríguez Feo: "I side irresistibly with the aristocracy of the good and the wise [...] there are certain definite kings for whose divine right I am prepared to see at least your head, if not my own, roll at the feet of the populace" (lettera del 27/1/1949, LWS 629). Pur nella qualificazione ironica delle ultime frasi, Stevens sembra qui riproporre l'ideale del governo di un'aristocrazia del pensiero teorizzato da Carlyle e condiviso da Yeats.

al pari di buona parte dell'arte modernista, celebra la possibilità che l'uomo e i suoi prodotti—primo fra tutti la poesia—possano costuirsi come valido sostituto a quelle che vengono percepite come ormai obsolete forme tradizionali di fede. Nell'affrontare queste tematiche, Stevens inaugura una ripresa e rilettura della *imagery* vocale romantica che ricorrerà all'interno di tutta la sua produzione, divenendo cifra della meditazione esistenziale e allo stesso tempo metapoetica destinata a caratterizzarla in maniera sempre più marcata.

In "Sunday Morning" (CPS 66-70) vengono contrapposte tre gradazioni della voce, a denotare tre possibili componenti dell'esperienza umana. Il primo a essere presentato è il grado zero della voce, "The holy *hush* of ancient sacrifice" del rituale religioso, il cui ricordo viene a disturbare il rilassato godimento dei piaceri dell'ozio ("Complacencies of the peignoir, and late / Coffee and oranges in a sunny chair") da parte della donna protagonista della poesia. Nel sogno che si sviluppa all'interno della prima strofa torna la "*silent* Palestine, / Dominion of the blood and sepulchre", e il percorso che porta a essa è per ben due volte caratterizzato come "*without sound*". L'afasia descritta in questi versi è quella di un mito che ha perso ogni vitalità e validità per la coscienza contemporanea, e che perciò non è più in grado di "parlare" all'uomo. Ad essa, Stevens contrappone il canto orgiastico degli uomini in adorazione della propria natura e del mondo esterno, una sorta di religione del futuro che viene celebrata nella VII strofa:

Supple and turbulent, a ring of men
 Shall *chant in orgy* on a summer morn
 Their boisterous devotion to the sun,
 ...
 Their *chant* shall be a *chant* of paradise,
 Out of their blood, returning to the sky;

Con questa immagine—che giunge a conclusione di cinque strofe di impianto meditativo, in cui la voce poetica intrattiene un immaginario dialogo con la figura femminile sulle strade aperte all'esperienza umana dalla scomparsa della divinità—Stevens propone come alternativa alla serie *religione-silenzio-morte* la serie *poesia-voce-vita*. Il canto umano, dalle connotazioni marcatamente

whitmaniane³⁴, riempie il silenzio della religione e sussume al proprio interno la voce della natura:

And in their chant shall enter, voice by voice,
The windy lake wherein their lord delights,
The trees, like serafin, and echoing hills,
That choir among themselves long afterward.

La voce naturale è quindi l'ultimo elemento nella triplice articolazione vocale proposta da "Sunday Morning", una voce vitale come quella umana, con la quale l'uomo deve fare i conti se vuole proporre il proprio canto come nuovo possibile credo basato appunto su un fecondo rapporto con il reale inteso in senso naturalistico, e non trascendente³⁵. Ciò che Stevens suggerisce nei versi citati è quell'armonica relazione fra uomo e natura presentata da Wordsworth nel "Prospectus" come unica valida religione:

... Paradise, and groves
Elisian, Fortunate Fields ...
... why should they be
A history only of departed things,
Or a mere fiction of what never was?
For the discerning intellect of Man,
When wedded to this goodly universe
In love and holy passion, shall find these
A simple produce of the common day.
I, long before the blissful hour arrives,
Would *chaunt*, in lonely peace, *the spousal verse*
*Of this great consummation*³⁶

Laddove Wordsworth celebra un matrimonio, Stevens immagina però un evento orgiastico. La diversa scelta terminologica non può non far riflettere, anche se all'interno della strofa stevensiana sembra semplicemente funzionale alla connotazione della scena in senso vitalistico, in sintonia con

³⁴ Cfr. F. Lentricchia, *Ariel and the Police. Michel Foucault, William James, Wallace Stevens*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1988, pp. 157-58. Lentricchia suggerisce anche il parallelo con le utopie maschili presenti in vari passi di *Huckleberry Finn*, nel capitolo "Squeeze of the Hand" di *Moby Dick*, nelle fantasie di Rip Van Winkle nelle Catskills.

³⁵ In "The Man with the Blue Guitar" Stevens darà apertamente voce a questa aspirazione: "Poetry // Exceeding music must take the place / Of empty heaven and its hymns" (*CPS* 167).

³⁶ W. Wordsworth, "Prospectus" (*PWW* V, 4-5).

l'aggettivazione dai toni "aggressivi": *supple, turbulent, boisterous, naked, savage*. Ma è proprio il tono "forte" della scena e dei suoi protagonisti a far nascere il dubbio che quella presentata da Stevens non sia l'armonica comunione wordsworthiana, ma piuttosto un'aspra lotta, in cui l'uomo cerca di far propria, nel canto, la natura vissuta come irrimediabilmente altro da sé. Il mondo naturale non appare come partner consenziente in questo "affair with the sun" (CPS 239), ma piuttosto vittima di quel normativo "shall enter" con il quale viene decretata la cooptazione della sua voce all'interno del canto umano. La relazione fra la voce naturale e il canto dell'uomo, che Stevens vorrebbe armonica—e come tale teorizza nel testo—appare invece problematica se letta alla luce delle strategie retoriche all'opera nella poesia, e in particolare della *imagery* vocale utilizzata.

Non è un caso che quando Stevens ripropone la voce della natura, nell'ultima strofa, lo faccia ricorrendo al termine *cry* ("The quail / Whistle about us their spontaneous cries"). Come è stato ampiamente osservato³⁷, l'antecedente romantico di questi versi è Keats, con il tripudio di voci naturali dell'ultima strofa di "To Autumn", e in particolare con i versi "The red-breast *whistles* from a garden-croft"³⁸. Ma nell'ode keatsiana le voci della natura sono molto più articolate e specifiche di quanto non lasci intendere lo stevensiano *cries*: gli "small gnats" *mourn*, i "full-grown lambs" *bleat*, gli "hedge-crickets" *sing*, le "swallows" *twitter*. La stessa ripresa del verbo *whistle* da parte di Stevens sembra perdere in concretezza con l'apposizione ad esso del generico sostantivo *cries*. Per Stevens, la voce della natura non è *song* dalle infinite modulazioni, come invece era per Keats ("Where are the *songs* of Spring? Aye, where are they? / Think not of them, thou hast thy music too,—"³⁹), ma un indistinto *cry*, nel quale è inscritta quella che viene percepita come l'ineluttabile alterità del mondo naturale rispetto all'universo umano, che solo può dispiegarsi in *song*.

L'omologazione della voce naturale sotto il termine *cry* torna con ossessiva insistenza nella poesia stevensiana—altrimenti così ricca di dettagli descrittivi, così attenta alle *nuances* della parola—a significare un rapporto con il mondo più problematico di quanto

37 Cfr. H. Vendler, *On Extended Wings: Wallace Stevens' Longer Poems*, Cambridge (Ma.), Harvard University Press, 1969.

38 J. Keats, "To Autumn", *Poetical Works*, cit., p. 219.

39 *Ibidem*.

non lasci intendere la voce poetante di "Sunday Morning" nelle sue ottimistiche dichiarazioni di fede nel nuovo paradiso possibile per l'uomo ("Shall she not find in comforts of the sun, / In pungent fruit and bright, green wings, or else / In any balm or beauty of the earth, / Things to be cherished like the thought of heaven?").

"Domination of Black" (CPS 8-9) è dell'anno successivo a "Sunday Morning", il 1916. Qui, le connotazioni potenzialmente inquietanti della voce naturale intesa come *cry* vengono maggiormente esplicitate. Tutta la poesia vive della giustapposizione caleidoscopica di immagini della natura (i cespugli, le foglie cadute, il vento, le piante di cicuta, le code dei pavoni), le quali si intersecano e sovrappongono nella percezione della voce poetante, che vede riverberarsi all'interno della stanza il turbinio della scena esterna:

At night, by the fire,
The colors of the bushes
And of the fallen leaves,
Repeating themselves,
Turned in the room,
Like the leaves themselves
Turning in the wind.

La possibile minaccia di questa realtà è espressa per sineddoche attraverso l'immagine della cicuta⁴⁰ (il "nero" del titolo), che giunge a conclusione dei versi appena citati, associata alla rievocazione del *grido* dei pavoni:

Yes: but the color of the heavy hemlocks
Came striding.
And I remembered the cry of the peacocks.

La ripetizione di quest'ultimo verso ("And I rememebered the cry of the peacocks") diventa emblema dell'estraneità del mondo naturale, di cui la voce poetante indovina l'intrinseca vitalità (sim-

⁴⁰ Anche se il plurale usato da Stevens (*hemlocks*) può far sorgere il dubbio che il riferimento non sia alla cicuta, ma piuttosto alla seconda accezione del termine, quella di "abete canadese", seguo la traduzione di Renato Poggioli nella sua raccolta di liriche stevensiane *Mattino domenicale e altre poesie* [1954], nota critica di Guido Carboni, Torino, Einaudi, 1988², pp. 118-121, che in questo contesto mi pare dotata di maggiore pregnanza semantica.

boleggiata dalla natura multicolore dei pavoni contrapposta al nero della cicuta), senza però riuscire a farne proprio il significato:

I heard them cry—the peacocks.
 Was it a cry against the twilight
 Or against the leaves themselves
 Turning in the wind,
 Turning as the flames
 Turned in the fire,
 Turning as the tails of the peacocks
 Turned in the loud fire,
 Loud as the hemlocks
 Full of the cry of the peacocks?
 Or was it a cry against the hemlocks?

"The cry of the peacocks" è allora segno del persistere di una nota vitale nella natura nonostante il decadimento dell'autunno, il "rallentamento" della vita al tramonto e quella che appare come la minaccia della paralisi notturna (la pianta che evoca la notte incombente è non a caso la cicuta), ma nel contempo è cifra della distanza che separa l'uomo da essa.

Ontologicamente estraneo all'uomo è anche un altro famoso grido della poesia stevensiana, il "constant cry... / That was not ours although we understood, / Inhuman" emesso dal mare in "The Idea of Order at Key West" (CPS 128-30). Qui, a quasi vent'anni di distanza da "Sunday Morning" (la poesia è del 1934), Stevens riprende esplicitamente il tema del rapporto fra voce naturale e voce poetica ponendo al centro della lirica il contrasto fra l'inarticolato ed inumano *cry* del mare e il *song* della ragazza che, novella "solitary reaper" inserita in un *setting* joyciano, canta sulla spiaggia. Il passaggio dalle figure maschili di "Sunday Morning" a quella femminile di "The Idea of Order" è accompagnato dall'abbandono dell'asserzione normativa della necessità di coniugare voce naturale e canto umano: "The song and water were not medleyed sound / Even if what she sang was what she heard", recita la seconda strofa, prendendo atto dell'estraneità fra *cry* e *song*. La poesia continua esplicitando le premesse già latenti in "Sunday Morning" sull'inevitabile rapporto antagonista fra la voce della natura e la voce dell'uomo, che in "The Idea of Order" si risolve con la dichiarata sovrapposizione di quest'ultima alla prima:

It may be that in all her phrases stirred

The grinding water and the gasping wind;
But it was she and not the sea we heard.

For she was the maker of the song she sang.

La voce del mare perde nel canto la sua fisionomia e identità ("And when she sang, the sea, / Whatever self it had, became the self / That was her song, for she was the maker"), ma acquista significato—proprio quello che le mancava in "Domination of Black". Stevens introduce a questo proposito nella poesia un'ulteriore articolazione vocale, da aggiungere alle tre già presenti in "Sunday Morning": il *suono*. Puro *sound* è, come il *cry*, la voce della natura non ancora passata attraverso il filtro umano. Senza l'intervento della ragazza, la "dark voice of the sea" e la "outer voice of sky / And cloud, of the sunken coral water-walled" sarebbero rimaste "a summer sound / Repeated in a summer without end / And sound alone" e, ancora, "meaningless plungings of water and the wind". Attraverso il canto, invece, il suono, l'urlo naturali diventano *words*:

... words of the sea,
Words of the fragrant portals, dimly-starred,
And of ourselves and of our origins,
In ghostlier demarcations, keener sounds.⁴¹

Nei versi finali, la poesia mette quindi in scena il superamento dell'estraneità della voce naturale, divenuta, grazie alla mediazione

⁴¹ Frost celebra un'analogia sovrapposizione della voce umana a quella naturale in "Never Again Would Birds' Song Be the Same" (*Complete Poems* [1949], New York, Holt, Rinehart and Winston, 1964, p. 452):

He would declare and could himself believe
That the birds there in all the garden round
From having heard the daylong voice of Eve
Had added to their own an oversound,
Her tone of meaning but without the words.

...

Be that as may be, she was in their song.
Moreover her voice upon their voices crossed
Had now persisted in the woods so long
That probably it never would be lost.
Never again would birds' song be the same.
And to do that to birds was why she came.

del canto, parte del sistema di significati umani, "parola" che parla all'uomo di se stesso e delle proprie origini⁴².

Coerentemente con la tendenza tipicamente stevensiana a variare, anche in maniera repentina, il proprio approccio alle problematiche affrontate, il tema di "The Idea of Order at Key West" ricompare con ben altre sfumature in una poesia appartenente alla stessa raccolta (*Ideas of Order*): "Mozart, 1935" (CPS 131-32). Qui, il tono è nuovamente normativo: "Poet, be seated at the piano" è l'incipit, seguito dall'intimazione:

Play the present, its hoo-hoo-hoo,
Its shoo-shoo-shoo, its ric-a-nic,
Its envious cachinnation.

C'è tutto il gusto stevensiano per "the strange cacophonies of words"⁴³ in questi versi, le cui inarticolate onomatopee sono la voce sgraziata, maligna e tutto sommato comicamente minacciosa del mondo esterno. La scena non manca di tocchi surreali, con la contrapposizione fra l'immagine del poeta impegnato negli arpeggi al piano e "they" che lanciano pietre sul tetto *perché* (questo dovrebbe essere il nesso logico) "they carry down the stairs / A

⁴² Anche Yeats, in "The Sorrow of Love" (CPY 45-46), si sofferma sul potere dell'arte di cambiare il rapporto fra l'uomo e la natura, servendosi proprio di una figura femminile:

The brawling of the sparrows in the eaves,
The brilliant moon and all the milky sky,
And all that famous harmony of leaves,
Had blotted out man's image and his cry.

A girl arose that had red mournful lips
And seemed the greatness of the world in tears,
Doomed like Odysseus and the labouring ships
And proud as Priam murdered with his peers;

Arose, and on the instant clamorous eaves,
A climbing moon upon an empty sky,
And all that lamentation of the leaves
Could but compose man's image and his cry.

La natura, nei versi yeatsiani, è terribile in virtù della sua olimpica indifferenza nei confronti del dolore umano. Nella sua perfezione, essa oblitera l'immagine dell'uomo, che ricompare solo grazie alla presenza della ragazza/artista, privando però la natura della sua serenità (si noti la variazione nell'immagine del cielo—da *milky* a *empty*—e nella caratterizzazione delle foglie—da *harmony* a *lamentation*).

⁴³ Lettera a L. W. Payne Jr., 31/3/1928 (LWS 250).

body in rags". Ma più la realtà si fa assurda, incomprensibile, in stridente contrasto con "That lucid souvenir of the past, / The divertimento", e lontanissima da "That airy dream of the future, / The unclouded concerto", più si fa insistente l'esortazione "Be seated at the piano". Dopo lo "scherzo" delle onomatopée iniziali, con un brusco cambiamento, il tono diventa quasi ieratico, in coincidenza con la ripresa degli stilemi della shelleyana "Ode to the West Wind", in particolare dell'imperativo "be thou" che specifica la missione del poeta: divenire voce del disagio dell'uomo, farsi grido di dolore mediante il quale il dolore stesso può trovare sollievo:

Be thou the voice,
Not you. Be thou, be thou
The voice of angry fear,
The voice of this besieging pain.

Be thou that wintry sound
As of the great wind howling,
By which sorrow is released,
Dismissed, absolved
In a starry placating.

Non c'è più conciliazione, nella poesia, fra la cacofonia del mondo esterno e l'armonia dell'arte: Mozart e le strade "full of *cries*" rimangono due universi separati, anche se l'ultimo verso è ancora un'intimazione al poeta—"Be seated, thou"—affinché non ceda al caos circostante.

I versi di "Mozart, 1935" non fanno che riproporre—ancora una volta attraverso l'uso di una *imagery* basata sulle modulazioni della voce—la complessità della meditazione stevensiana sul rapporto fra arte e realtà, che oscilla sempre fra la nota apparentemente ottimistica e comunque propositiva di "Sunday Morning" (con il suo culmine nel tono celebrativo di "The Idea of Order at Key West") e lo stoico pessimismo di "Mozart, 1935"⁴⁴. Questa contraddittorietà ha a sua volta interessanti riscontri—forse sarebbe meglio dire radici—nell'esperienza biografica stevensiana, a partire dal modo in

44 Nel 1948 Stevens scrive: "Perhaps poetry, instead of being the rather meaningless transmutation of reality, is a combat with it; and perhaps the thing to do when one keeps saying that life is a dull life is to pick a fight with reality" (lettera a B. Church, 15/10/1948, *LWS* 620-21).

cui Stevens vive quella particolare componente del reale che è lo spazio naturale.

Dalle sfiancanti passeggiate che lo portano, durante il giovanile soggiorno newyorkese, lontano dalla metropoli e dalle sue frustrazioni, fino alle puntate invernali in Florida di quando, ormai affermato uomo d'affari, si gode la pace di Key West in compagnia dell'amico giudice Powell, la natura è per Stevens un'importante valvola di sfogo, luogo di wordsworthiana rigenerazione di sé e soddisfacimento dei sensi. Come tale, essa entra massicciamente nei suoi versi, soprattutto nella prima produzione, in cui fanno la loro comparsa dettagli naturali lussureggianti ed esotici, luoghi del desiderio e dell'immaginazione più che quadri naturalistici. Ma il lato solare della natura non è mai disgiunto, in Stevens, dall'aspetto più inquietante. In un passo del suo diario risalente al 1904, vengono poste le premesse per il successivo uso dello spazio naturale come mostruosa sineddoche di quella più ampia minaccia che può essere la realtà:

I thought, on the train, how utterly we have forsaken the Earth, in the sense of excluding it from our thoughts. There are but few who consider its physical hugeness, its rough enormity. It is still a *disparate monstrosity*, full of solitudes + barrens + wilds. It still dwarfs + terrifies + crushes. The rivers still *roar*, the mountains still *crash*, the winds still *shatter*. Man is an affair of cities. His gardens + orchards + fields are mere scrapings. Somehow, however, he has managed to shut out the face of the *giant* from his windows. But the giant is there, nevertheless.⁴⁵

L'atteggiamento mentale di queste riflessioni permea liriche come "Domination of Black", in cui il disagio a confronto con il dato naturale assume connotazioni quasi metafisiche, e culmina in due famose strofe di "The Man with the Blue Guitar" (1937), una lunga meditazione sulle modalità di rappresentazione del reale nell'arte, ancora una volta condotta attraverso la metafora vocale/musicale. Qui, nella XVI strofa, Stevens propone un'immagine quasi leopardiana del mondo naturale, improntata a una sorta di pessimismo cosmico che vede l'uomo vittima di una natura matrigna, di una terra che invece di essere madre amorosa, culla di vita, è pietra: arida, dura, opprimente:

45 Annotazione del 18/4/1904 (LWS 73).

The earth is not earth but a stone,
Not the mother that held men as they fell

But stone, but like a stone, no: not
The mother, but an oppressor, but like

An oppressor that grudges them their death
As it grudges the living that they live. (CPS 173)

Questi versi preparano l'invocazione della XIX strofa, con la ripresa dell'immagine del mostro già presente nel brano del 1904:

That I may reduce the monster to
Myself, and then may be myself

In face of the monster, be more than part
Of it, more than the monstrous player of

One of its monstrous lutes, not be
Alone, but reduce the monster and be,

Two things, the two together as one,
And play of the monster and of myself,

Or better not of myself at all,
But of that as its intelligence,

Being the lion in the lute
Before the lion locked in stone. (CPS 175)

La minaccia rappresentata dall'entità con cui si confronta il poeta, dalle sue urla così come dai suoi mostruosi liuti—che ricordano, nell'accostamento ossimorico di musica suadente e potenziale distruttivo, il canto delle sirene omeriche—è nell'obliterazione dell'individualità della voce umana, nella riduzione a "monstrous player" dei "monstrous lutes" naturali (come recitava il passo dal diario stevensiano, la realtà naturale "still *dwarfs* + terrifies + *crushes*"). In un saggio di alcuni anni dopo, "The Noble Rider and the Sound of Words"⁴⁶, Stevens esplicherà il disagio che ha motivato i versi precedenti attraverso il concetto di "pressure of reality", intesa come "the pressure of an

⁴⁶ NA 3-36.

external event or events on the consciousness to the exclusion of any power of contemplation"⁴⁷, e darà, nella chiarificazione del termine, uno dei ritratti più concreti rintracciabili all'interno dei suoi scritti (solitamente vaghi in proposito) della realtà storico-sociale del tempo, con accenni all'oppressione del lavoro meccanizzato e alla massificazione della cultura. Intanto, in "The Man with the Blue Guitar", Stevens ripropone il lavoro di riduzione della minacciosa realtà naturale a misura umana, di appropriazione da parte dell'uomo dei mezzi espressivi della natura (i "monstrous lutes") per farne una musica capace—come il canto della ragazza in "The Idea of Order at Key West"—di dar senso all'ammasso incoerente del reale.

Nelle raccolte stevensiane degli anni '30, *Ideas of Order* e *The Man With the Blue Guitar*, la parola poetica sembra quindi definirsi *per opposizione* al mondo esterno, ribadendo un atteggiamento che era già presente *in nuce* all'interno di *Harmonium*. Abbiamo visto come in "Sunday Morning" la metafora vocale facesse emergere, quasi in filigrana, una visione conflittuale dei rapporti arte-mondo. Molto più esplicita era una poesia dello stesso volume, ma composta alcuni anni più tardi, nel 1922: "The Plot Against the Giant" (CPS 6-7).

Il "giant" del titolo—che sembra preso di peso dal già citato passo del diario stevensiano, dove la terra era il gigante il cui viso l'uomo cerca continuamente di dimenticare—"comes *maundering*", avanza blaterando parole senza senso, ennesima versione dell'inarticolato *cry* naturale. La sua è la figura quasi ridicola dello "yokel", del rozzo bifolco, ma non per questo risulta meno minacciosa: in linea con la ripresa del tono favolistico tipica di tutto il componimento, al pari degli orchi delle favole il gigante sta affilando l'accetta. Al *giant* Stevens contrappone tre figure femminili che, con un rinnovato richiamo agli stilemi fiabeschi, propongono tre diversi modi di arginare la forza del brutto. La prima vuole far ricorso ai profumi:

I shall run before him,
Diffusing the civilest odors
Out of geraniums and unsmelled flowers.
It will check him.

⁴⁷ Ivi, p. 20.

La seconda decide di provare il potere dei colori:

I shall run before him,
 Arching cloths besprinkled with colors
 As small as fish-eggs.
 The threads
 Will abash him.

Ma è la terza ad avere la vera soluzione:

Oh, la . . . le pauvre!
 I shall run before him,
 With a curious puffing.
 He will bend his ear then.
I shall whisper
Heavenly labials in a world of gutturals.
It will undo him.

Parabola sul potere della parola poetica (le "heavenly labials") in un mondo ad essa ostile (il "world of gutturals"), "The Plot Against the Giant" anticipa—ancora una volta attraverso la metafora vocale e l'utilizzazione della figura femminile—la fiducia che, come abbiamo visto, sarà tipica di "The Idea of Order at Key West" e che tornerà, in maniera più propositiva e meno celebrativa, in "The Man with the Blue Guitar", nelle potenzialità dell'espressione artistica, capace di resistere con le proprie creazioni alla "pressure of reality".

Fino ai primi anni '40, Stevens ribadisce questa fiducia in una lunga serie di interventi in proposito, sia all'interno della propria corrispondenza, sia nelle conferenze tenute a partire dal 1942 in varie università e istituzioni pubbliche, in seguito raccolte nel volume *The Necessary Angel* (1951).

In una lettera del 1940, il riconoscimento dell'indipendenza ontologica del reale non annulla la possibilità di una sua radicale riappropriazione da parte dell'universo poetico:

The astral and Shelleyan lights are not going to alter the structure of nature. Apples will always be apples, and whoever is a ploughman hereafter will be what the ploughman has always been. For all that, the astral and the Shelleyan will have transformed the world.⁴⁸

48 Lettera a Hi Simons, 27/8/1940 (LWS 367).

"The astral and Shelleyan lights", vale a dire l'operare dell'immaginazione, sono responsabili della differenza, su cui Stevens si sofferma nel saggio "About One of Marianne Moore's Poems"⁴⁹, fra la definizione di uno struzzo data dall'*Encyclopaedia Britannica* e il suo ritratto presente in un'opera di Marianne Moore ("He 'Digesteth Harde Yron"). Stevens tesse le lodi della poesia dell'amica poiché "it illustrates the achieving of an *individual reality*"⁵⁰, mentre "that of the *Encyclopaedia* is the reality of isolated fact"⁵¹. Quello che Stevens teme è proprio la "realtà del fatto isolato", poiché "To confront fact in its total bleakness is for any poet a completely baffling experience"⁵²: trovarsi di fronte al non-mediato mondo dei "fatti" significa esporsi alla "pressure of reality" e correre il rischio di venirne travolti. Ecco allora l'apprezzamento stevensiano per la "aesthetic integration"⁵³ rappresentata dalla lirica di Marianne Moore, che sembra esemplificare la definizione della poesia formulata in un altro saggio dello stesso anno, "Effects of Analogy"⁵⁴:

... poetry becomes and is a transcendent analogue composed of the particulars of reality, created by the poet's sense of the world, that is to say, his attitude, as he intervenes and interposes the appearances of that sense.⁵⁵

La poesia è legata alla realtà da una relazione analogica, ma è capace di trascenderla inglobandola nel particolare "sense of the world" del poeta, così da presentare non "the truth as it is", ma "the truth as we see it"⁵⁶—non l'urlo della natura, ma il canto che di quell'urlo si fa espressione. Ecco allora una seconda, complementare definizione della poesia:

A poem is a particular of life thought of for so long that one's thought has become an inseparable part of it or a particular of life so intensely felt that the feeling has entered into it.⁵⁷

49 NA 93-103.

50 Ivi, p. 98.

51 Ivi, pp. 94-95.

52 Ivi, p. 95.

53 *Ibidem*.

54 NA 107-30.

55 Ivi, p. 130.

56 Ivi, p. 147.

57 Ivi, p. 65.

Stevens teorizza quindi la trasformazione del reale, all'interno della poesia, in realtà personale, che porta i segni della presenza e dell'intervento dell'uomo. A livello linguistico, ciò si traduce, secondo le affermazioni contenute nel saggio "The Noble Rider and the Sound of Words", del 1942, nel prevalere di un uso connotativo del linguaggio su di un uso denotativo. Stevens riprende in proposito le formulazioni di Bateson, secondo cui il linguaggio attraversa diverse fasi evolutive caratterizzate dal conflitto fra denotazione e connotazione, fra "an ascetism tending to kill language by stripping words of all association" e "a hedonism tending to kill language by dissipating their sense in a multiplicity of associations"⁵⁸. Ciascuna di queste fasi è legata a un ben preciso clima culturale e a uno specifico atteggiamento nei confronti della realtà, cosicché l'empirismo di Locke e Hobbes si accompagna all'affermazione dello spirito denotativo, mentre la rivalutazione della componente immaginativa dell'esperienza (che Stevens vede all'opera nel mondo artistico a lui contemporaneo) porta al tentativo di ripristinare il primato dell'uso connotativo del linguaggio, in risposta alla sempre più forte "pressure of reality".

Con il prevalere di una "volontà di connotazione", sono destinati a cambiare i parametri di definizione e valutazione di termini per lungo tempo al centro del dibattito sull'arte. La supposta "verità" della poesia non sarà più da intendersi come mimesi, ma piuttosto da considerarsi in relazione alla sua capacità di "connotare" la realtà in maniera soddisfacente per l'uomo contemporaneo. Come Stevens osserva in "The Noble Rider and the Sound of Words":

We have been a little insane about the truth. We have had an obsession. In its ultimate extension, the truth about which we have been insane will lead us to look beyond the truth to something in which the imagination will be the dominant complement.⁵⁹

La verità nell'accezione stevensiana coincide quindi con le integrazioni estetiche prodotte dall'arte, in una sorta di continuità ideale con il motto keatsiano "Beauty is truth, truth beauty"⁶⁰.

⁵⁸ Ivi, p. 13.

⁵⁹ Ivi, p. 33.

⁶⁰ J. Keats, "Ode on a Grecian Urn", *Poetical Works*, cit., p. 210.

Stevens torna ripetutamente su questo punto, ribadendo come l'unica verità concessa all'uomo sia quella consegnatagli dall'espressione artistica perché "in general, the power of literature is that in describing the world it creates what it describes. Those things that are not described do not exist"⁶¹. Queste parole, contenute in una lettera del 1945, si collegano a quanto Stevens aveva affermato in "The Noble Rider": "A poet's words are of things that do not exist without the words. [...] Poetry is a revelation in words by means of the words"⁶². In queste prese di posizione vi è l'eco di famose formulazioni shelleyane ("All things exist as they are perceived; at least in relation to the percipient"⁶³) e, più in generale, vi sono tracce della corrente più idealista o, secondo la definizione di Gerald Bruns, "orfica" del pensiero poetico, che—rifacendosi appunto al mito ovidiano di Orfeo—identifica il poeta con il mago capace di evocare il reale in virtù dell'identità fra parola e essere¹.

La riflessione stevensiana, in realtà, non sposa mai compiutamente le posizioni dell'idealismo, anzi, è sempre molto attenta a sottolineare come i problemi della condizione umana siano intimamente collegati proprio alla presenza di una realtà dotata di esistenza autonoma, ma sulla quale l'uomo vuole lasciare il proprio segno⁶⁴. Nell'ultimo periodo della sua produzione, corrispondente all'incirca agli ultimi dieci-quindici anni di vita, Stevens si allontana ulteriormente da concezioni orfiche o idealistiche della parola poetica, rendendosi protagonista di un apparente ripensamento dei presupposti della poesia, che va in direzione di un approccio al reale più rispettoso della sua individualità, alla ricerca della denotazione piuttosto che della connotazione, del *fact* piuttosto che delle *aesthetic integrations*, del *grido* del mondo piuttosto che del *canto* umano.

Già nel 1938, in "The Man on the Dump" (CPS 201-203), Stevens si era interrogato sul significato della sovrapposizione della voce poetica a quella naturale, mettendo in dubbio la validità

61 Lettera a J. Rodríguez Feo, 6/4/1945 (LWS 495).

62 NA 32-33.

63 P. B. Shelley, *A Defence of Poetry*, cit., p. 137.

64 "Reality is the footing from which we leap after what we do not have and on which everything depends. It is nice to be able to think of José combatting the actual in Cuba, grasping great masses of it and making out of those masses a gayety of the mind" (lettera a J. Rodríguez Feo, 14/6/1948, LWS 600).

dell'operazione. La poesia si collega alla già citata definizione del poeta come eremita che vive in una torre d'avorio con vista sulla discarica pubblica. Qui, il poeta è *sulla* discarica, intesa come ricettacolo degli aspetti più disparati e incongruenti della realtà ("So the sun, / And so the moon, both come, and the janitor's poems / Of every day, the wrapper on the can of pears, / The cat in the paper-bag, the corset, the box / From Esthonia: the tiger chest, for tea") e allo stesso tempo delle sue rappresentazioni ("The dump is full / Of images"). Se le immagini del reale si trovano nella discarica, la percezione potrà risultare purificata:

Everything is shed; and the moon comes up as the moon
 (All its images are in the dump) and you see
 As a man (not like an image of a man),
 You see the moon rise in the empty sky.

Lo spettacolo della luna che sale nel cielo vuoto è cifra dell'abbandono di un approccio mediato alla realtà, in cui la definizione dell'esperienza avviene sulla base del suo essere continuamente rapportata a qualcosa che è altro da sé. Ciò che viene abbandonato è la logica della comparazione, che segnala la presenza dell'intervento umano:

The freshness of morning, the blowing of day, one says
 That it puffs as Cornelius Nepos reads, it puffs
More than, less than or it puffs *like* this or that.

Assieme a essa, vengono rifiutate le voci stereotipate del reale:

... Could it after all,
 Be merely oneself, as superior as the ear
 To a crow's voice? Did the nightingale torture the ear,
 Pack the heart and scratch the mind? And does the ear
 Solace itself in peevish birds?

"Peevish birds" sono gli uccelli della tradizione poetica—dall'usignolo di Keatsiana memoria al corvo che ricorda il "raven" di Poe—le cui voci petulanti non toccano più l'individuo, superiore nel senso di indifferente a esse.

Continuando lungo la linea "revisionista" delle strofe precedenti, la poesia si chiude nel segno della coscienza del ridicolo che accompagna i tentativi di sovrapposizione della voce poetica allo squallore della realtà:

... Is it peace,
 Is it a philosopher's honeymoon, one finds
 On the dump? Is it to sit among mattresses of the dead,
 Bottles, pots, shoes and grass and murmur *apest eve*:
 Is it to hear the blatter of grackles and say
Invisible priest; is it to eject, to pull
 The day to pieces and cry *stanza my stone*?
 Where was it one first heard of the truth? The the.

Ciò che Stevens propone come alternativa è un'immagine minimale dell'artista, la cui voce non è più dispiegata in canto, da intendersi come contraltare e palliativo alla cacofonia del reale, ma partecipa ormai della natura di quest'ultima:

One sits and beats an old tin can, lard pail.
 One beats and beats for that which one believes.
 That's what one wants to get near.

"The Man on the Dump", appartenente alla terza raccolta di Stevens, *Parts of a World*, del 1942, anticipa tematiche che saranno al centro della riflessione poetica stevensiana per tutto il decennio, e che emergeranno con particolare rilevanza nel volume successivo, *Transport to Summer*, del 1947. Nelle due opere centrali di questa raccolta, "Notes Toward a Supreme Fiction" e "Credences of Summer", Stevens dà voce all'aspirazione verso un nuovo rapporto fra poesia e realtà, accostando significativamente la metafora visiva a quella vocale, e sfruttando a fondo le possibilità di giocare l'una contro l'altra.

In "Credences of Summer", del 1946, Stevens prende ispirazione dalla pienezza del paesaggio estivo per proclamare:

Let's see the very thing and nothing else.
 Let's see it with the hottest fire of sight.
 Burn everything not part of it to ash.

Trace the gold sun about the whitened sky
 Without evasion by a single metaphor. (*CPS* 373)

Il ricorso all'*imagery* visiva segnala l'invocazione di un approccio diretto al reale, capace di portare la poesia a coincidere con "the very thing", a sua volta visualizzata—in anticipazione dei simboli dell'ultima raccolta—come "the rock": "The rock cannot be broken.

It is the truth / ... / It is the visible rock, the audible, / ... / Things certain sustaining us in certainty" (*CPS* 375).

In "Notes Toward a Supreme Fiction"—collocata a chiusura di *Transport to Summer* ma in realtà antecedente a "Credences of Summer" (la sua composizione risale al 1942, anno in cui fu pubblicata in un volume a sé)—"the very thing" compare come "first idea", ancora una volta accostata all'immagine solare:

You must become an ignorant man again
And see the sun again with an ignorant eye
And see it clearly in the idea of it. (*CPS* 380)

Cosa Stevens intenda per *first idea* (o "immaculate beginning", o "ever-early candor") viene chiarito in una lettera dei primi anni '40 attraverso un parallelo pittorico:

If you take the varnish and dirt of generations off a picture, you see it in its first idea. If you think about the world without its varnish and dirt, you are a thinker of the first idea.⁶⁵

Nonostante le connotazioni platonicheggianti del termine, questa definizione ribadisce come le riflessioni stevensiane si muovano all'interno della concezione antimetafisica e antitrascendente del reale già al centro di "Sunday Morning". Piuttosto, rispetto a "Sunday Morning", viene diversamente definita, attraverso la variazione delle immagini utilizzate, la natura dell'atto poetico: non più cooptazione al proprio interno della voce naturale per creare un canto fortemente connotato in senso umano, ma depurazione dell'immagine del mondo dalle incrostazioni ideologiche e interpretative ("its varnish and dirt") prodotte dall'uomo nel rapportarsi ad esso, per arrivare alla coincidenza fra la poesia e l'oggetto nella sua nudità. Volendo far ricorso alla metafora vocale, potremmo parafrasare l'affermazione stevensiana sostenendo che compito della poesia è annullare l'individualità della voce del poeta per far parlare la voce della realtà. Ma Stevens non ricorre in questo contesto alla metafora vocale e, anzi, dà una nuova formulazione del problema riprendendo il parallelo con le arti

⁶⁵ Lettera a H. Church, 28/10/1942 (*LWS* 426-27).

figurative: poiché "The world has been painted", "most modern activity is getting rid of the paint to get at the world itself"⁶⁶.

Le scelte terminologiche stevensiane si rifanno esplicitamente all'aspirazione romantica verso la visione epifanica della realtà. Ricordiamo ancora una volta Shelley nella *Defence*:

Poetry lifts the veil from the hidden beauty of the world, and makes familiar objects be as if they were not familiar; [...] It creates anew the universe after it has been annihilated in our minds by the recurrence of impressions blunted by reiteration.⁶⁷

O Coleridge nella *Biographia Literaria*:

... to combine the child's sense of wonder and novelty with the appearances, which every day for perhaps forty years had rendered familiar [...] this is the character and privilege of genius⁶⁸

Per sollevare il velo che le rappresentazioni hanno steso sul mondo, consegnandocene una versione ormai divenuta "familiare", stereotipata, opaca, e rivelare la realtà immacolata della *first idea*, Stevens sostiene che la poesia deve rispondere a tre attributi fondamentali, premessi come titolo alle tre sezioni che compongono il suo manifesto programmatico degli anni '40, le "Notes": "It Must Be Abstract", "It Must Change", "It Must Give Pleasure".

"Astrarre", nel vocabolario stevensiano, significa depurare il reale dalla patina delle rappresentazioni che lo nascondono o, per riprendere un altro verbo caro a Stevens, "decreare" la versione delle cose fornitaci dalla tradizione per giungere alla visione pura. Il termine "decreation" comparirà all'interno della teoria poetica stevensiana in un saggio del 1951, "The Relations between Poetry and Painting"⁶⁹, incentrato sulla rivendicazione del significato che la poesia—intesa in questo contesto nella sua duplice possibilità espressiva di "poetry in words" e "poetry in paint"—può avere per la vita umana. Riprendendo le argomentazioni che abbiamo già visto presenti nella sua prima produzione poetica, Stevens sostiene che in un'epoca come quella contemporanea, caratterizzata dal venir meno della fede in entità trascendenti, la poesia si configura

⁶⁶ Lettera a Hi Simons, 18/2/1942 (LWS 402).

⁶⁷ P. B. Shelley, *A Defence of Poetry*, cit., pp. 117, 137.

⁶⁸ S. T. Coleridge, *Biographia Literaria*, cit., cap. IV, vol. I, p. 49.

⁶⁹ NA 157-76.

come una compensazione per ciò che l'uomo ha perso con la scomparsa degli dei dal proprio orizzonte. La poesia, in altre parole, aiuta l'uomo a ricostruire le coordinate del proprio mondo, a riempire quello spazio che il rifiuto della fede ha lasciato vuoto.

In questo contesto si inserisce la discussione del termine "decreation", a proposito del quale Stevens scrive:

Simone Weil in *La Pesanteur et La Grâce* has a chapter on what she calls decreation. She says that decreation is making pass from the created to the uncreated, but that destruction is making pass from the created to nothingness. Modern reality is a reality of decreation, in which our revelations are not the revelations of belief, but the precious portents of our own powers.⁷⁰

Con una certa spregiudicatezza intellettuale, tipica del lettore onnivoro qual era, piuttosto che dello studioso sistematico, Stevens paradossalmente si serve in questo paragrafo delle formulazioni di una scrittrice vicina al misticismo per dar voce a una visione totalmente umanistica e antitrascendente della condizione umana. Classico esempio della "poetic misprision" di cui parla Harold Bloom, la sua operazione consiste nell'estrapolare dal testo di Simone Weil una definizione utile ai fini del proprio discorso, per darne poi una lettura che si allontana drasticamente dall'originale.

Se in *La pesanteur et la grâce* Simone Weil intende per *décréation* l'annullamento—possibile in virtù dell'operare della grazia—dell'individualità dell'uomo (*le créé*—il creato), visto come unica via per il ritorno alla comunione con Dio (*l'incrée*—il non creato)⁷¹, Stevens interpreta la *decreation* come suprema affermazione delle potenzialità umane, in grado di portare l'uomo

⁷⁰ Ivi, pp. 174-75. Sul concetto di *decreation* sono intervenuti F. Kermode, *Continuities*, New York, Random House, 1968, pp. 75-77; R. H. Pearce, *The Continuity of American Poetry*, Princeton, Princeton University Press, 1961, pp. 412-13 e "Toward Decreation: Stevens and the 'Theory of Poetry'", in F. Doggett and R. Buttell (eds), *Wallace Stevens: A Celebration*, Princeton, Princeton University Press, 1981, pp. 286-307.

⁷¹ Nel capitolo "Décréation" citato da Stevens S. Weil scrive: "Renoncement. Imitation du renoncement de Dieu dans la création. Dieu renonce—en un sens—à être tout. Nous devons renoncer à être quelque chose. [...] Nous participons à la création du monde en nous décréant nous-mêmes. [...] Être rien pour être à sa vraie place dans le tout. [...] Si on trouve la plénitude de la joie dans la pensée que Dieu est, il faut trouver la même plénitude dans la connaissance que soi-même on n'est pas, car c'est la même pensée" (*La pesanteur et la grâce*, Paris, Plon, 1948, pp. 42, 44, 46).

stesso a una "rivelazione" che non ha nulla a che vedere con la fede e il divino. Il termine *uncreated* assume allora per lui un significato radicalmente diverso da quello dell'originale: lungi dall'essere identificato con la divinità, nella prospettiva laica stevensiana l'*uncreated* meta del processo decreativo diventa ciò che non deve la sua esistenza e il suo carattere né a Dio né tantomeno all'uomo (e in questo senso è "non-creato"), ma semplicemente esiste. Ciò cui l'atto di *decreation* approda è, in sostanza, la realtà pura della *first idea*.

Ma "decreare", o "astrarre", è solo il primo dei requisiti poetici stevensiani, di per sé non sufficiente a garantire il conseguimento dell'ideale. La *decreation* può infatti solo teoricamente portare a un nuovo approccio nei confronti del mondo, perché la rappresentazione di questa realtà depurata dai *cliché* convenzionali passa ancora una volta attraverso la sua "falsificazione". Come Stevens scrive in una lettera del 1949:

The trouble is that poetry is so largely a matter of transformation. To describe a cup of tea without changing it and without concerning oneself with some extreme aspect of it is not at all the easy thing that it seems to be.⁷²

C'è una poesia di Emily Dickinson che sembra riassumere in maniera esemplare i termini dell'*impasse* descritta da Stevens:

Perception of an object costs
Precise the Object's loss—
Perception in itself a Gain
Replying to its Price—
The Object Absolute—is nought—
Perception sets it fair
And then upbraids a Perfectness
That situates so far—⁷³

La percezione della realtà avviene necessariamente a spese della purezza dell'Oggetto, della stevensiana *first idea*, una "perfezione" che sfugge continuamente perché trasformata, "contaminata" durante l'atto percettivo e rappresentativo. Se la *decreation* rivitalizza l'esperienza umana del mondo, lo fa, per riprendere la

⁷² Lettera a B. Church, 27/7/1949 (LWS 643).

⁷³ *The Complete Poems of Emily Dickinson*, ed. T. H. Johnson, London, Faber, 1970, pp. 486-87 (poesia n° 1071).

metafora pittorica usata da Stevens, polverizzando le incrostazioni depositate su di esso da moduli rappresentativi ormai obsoleti, ma stendendovi al tempo stesso una nuova mano di vernice che sarà compito di un ulteriore atto decreativo togliere.

Affinché la percezione sia continuamente rinnovata, creazione e decreazione sono quindi destinate a susseguirsi ciclicamente all'infinito. "It Must Change", recitano le "Notes", poiché è solo in virtù del continuo cambiamento che

The poem refreshes life so that we share,
For a moment, the first idea . . . It satisfies
Belief in an immaculate beginning

And sends us, winged by an unconscious will,
To an immaculate end. We move between these points:
From that ever-early candor to its late plural (CPS 382)

Se è vero che il "principio immacolato" è destinato ad essere solo una rivelazione momentanea, resta comunque all'uomo la ricchezza della "fine immacolata" rappresentata dalla poesia stessa, dalle sempre nuove, necessariamente molteplici *versioni* del reale (le sue "tarde varietà") che essa è in grado di comunicare. Nel momento stesso in cui, servendosi di metafore vivise, Stevens lascia aperta la possibilità che il poeta possa giungere alla sia pur momentanea coincidenza fra l'universo poetico e l'oggetto "assoluto", la ricomparsa della metafora vocale ribadisce però l'ambiguità delle aspirazioni verso la poesia come *medium* per una visione trasparente della realtà.

Torniamo a "Credences of Summer", e alla sua esortazione a guardare il sole "in its essential barrenness" e a proclamare "this, this is the centre that I seek" (CPS 373). Le prime tre strofe celebrano questo nuovo rapporto con la realtà, il cui simbolo diviene la figura del vecchio che, ancora una volta su di una torre ("the natural tower of all the world, / The point of survey, green's green apogee"), diventa tutt'uno con il mondo, nella perfetta coincidenza fra se stesso e il paesaggio estivo:

It is the old man standing on the tower,
Who reads no book. His ruddy ancientness
Absorbs the ruddy summer and is appeased,
By an understanding that fulfils his age,
By a feeling capable of nothing more. (CPS 374)

Ma ecco la precisazione della quarta strofa: la visione trasparente di cui la poesia dovrebbe farsi tramite conduce a "A land too ripe for enigmas, too serene" (CPS 374). Stevens continua:

There the distant fails the clairvoyant eye.

And the secondary senses of the ear
Swarm, not with secondary sounds, but *choirs*,
Not evocations but *last choirs, last sounds*
With nothing else compounded, carried full,
Pure rhetoric of a language without words. (CPS 374)

Il reale nella sua nudità risuona di "*last choirs, last sounds*", talmente definitivi nella loro ricchezza da escludere la voce umana ("With nothing else compounded"). La scena estiva è talmente conclusa in sé da non lasciare spazio al canto dell'uomo, che sembra aver bisogno di una sorta di "distanza di sicurezza" da essa per potersi alzare:

Far in the woods they sang their unreal songs,
Secure. It was difficult to sing in face
Of the object. The singers had to avert themselves
Or else avert the object. Deep in the woods
They sang of summer in the common fields. (CPS 376)

L'uso del passato (unico esempio in tutte le dieci strofe) suggerisce la descrizione di atteggiamenti che si vogliono ormai desueti, antecedenti alla nuova enfasi verso il contatto "senza residui" con la realtà. Eppure il presente ritorna nei versi successivi, dove il rapporto con l'oggetto appare possibile—adesso come in passato—solo attraverso pratiche rituali capaci di consegnarlo all'uomo:

Three times the concentrated self takes hold, three times
The thrice concentrated self, having possessed

The object, grips it in savage scrutiny,
Once to make captive, once *to subjugate*
Or yield to subjugation, once to proclaim
The meaning of the capture, this hard prize,
Fully made, fully apparent, fully found. (CPS 376)

"To subjugate" o "yield to subjugation" sembra essere la dinamica che regola i rapporti fra il mondo naturale e quello umano

che, come ribadisce la voce della natura ("the trumpet of morning") nella strofa seguente, rimangono ontologicamente ben distinti:

... The trumpet supposes that
A mind exists, aware of division, aware
Of its cry as clarion, its diction's way
As that of a personage in a multitude:
Man's mind grown venerable in the unreal. (CPS 377)

La natura afferma la propria indipendenza attraverso la capacità di sopravvivere al tramonto dell'universo umano: "The gardener's cat is dead, the gardener gone / And last year's garden grows salacious weeds", ma il "cock bright" assiste al decadimento "of the arranged / And of the spirit of the arranged" facendo risuonare una voce che, estranea all'uomo e ai suoi valori, suggerisce un altro possibile ordine di realtà:

And on your bean pole, it may be, you detect
Another complex of other emotions, not
So soft, so civil, and you make a sound,
Which is not part of the listener's own sense. (CPS 377)

La poesia si chiude proprio con il trionfo della voce della natura:

The personae of summer play the characters
Of an inhuman author
...
... the characters speak because they want
To speak, the fat, the roseate characters,
Free, for a moment, from malice and sudden cry,
Complete in a completed scene, speaking
Their parts as in a youthful happiness. (CPS 377-78)

Quella proposta da "Credences of Summer" è una sorta di apocalisse ("This is the last day of a certain year / Beyond which there is nothing left of time", recita la prima strofa) dai toni paradossalmente bucolici, in cui l'affermarsi del reale nella sua nudità avviene a spese della presenza umana, obliterata dalla scena o—come il vecchio sulla torre—"subjugated" in essa, privata dell'iniziativa e della parola.

Il vecchio Stevens appare a tratti affascinato da questo "sacrificio vocale", come in "Not Ideas About the Thing but the Thing Itself" (CPS 534), una poesia del 1954 il cui titolo sembra

un manifesto programmatico dell'aspirazione stevensiana verso il reale nella sua purezza e indipendenza dagli schemi interpretativi umani. Qui, la voce della natura torna ad essere *cry*, uno "scrawny cry from outside" che si confonde con le voci mentali dell'uomo:

At the earliest ending of winter,
In March, a scrawny cry from outside
Seemed like a sound in his mind.

Lo *scrawny cry*—"A bird's cry", come specifica la seconda terzina—è parte della rinascita del mondo naturale che sancisce la fine dell'inverno, segnalata dalla tradizionale immagine stevensiana del sole:

The sun was rising at six,
No longer a battered panache above snow . . .
It would have been outside.

Ascoltare lo *scrawny cry* della natura, riconoscerne l'autonoma esistenza, significa accettare la distanza che lo separa dalle sue rappresentazioni da parte dell'uomo. Il grido della natura non appartiene al "vast ventriloquism / Of sleep's faded papier-mâché": è il prodotto di una voce *esterna* e non mediata dall'uomo. Come tale, diviene simbolo di una realtà pura, incontaminata dalla presenza umana, che trova ancora una volta consacrazione nell'immagine solare:

That scrawny cry—it was
A chorister whose c preceded the choir.
It was part of the colossal sun,

Surrounded by its choral rings,
Still far away.

Ma il sole è "still far away"; ciò che è dato—lo *scrawny cry*—non è una nuova conoscenza, ma "*like / A new knowledge of reality*", una temporanea illuminazione che ricade negli schemi interpretativi umani, mediata dalla coscienza che ne fa una metafora per il proprio discorso.

Con "Not Ideas About the Thing But the Thing Itself" Stevens ribadisce l'impossibilità di uscire dall'universo delle rappresentazioni: ciò che la poesia consegna all'uomo non è la "realtà", ma una

sua "rappresentazione", in cui la voce della natura viene letta, interpretata e, per forza di cose, modificata dalla voce umana, l'unica in grado di fornirle significato. D'altra parte, se così non fosse, il reale rischierebbe di essere irrimediabilmente sterile, privo di senso, drammaticamente "altro", come in "A Page from a Tale" (CPS 421-23), una poesia del 1950 in cui Stevens riprende il *topos* del naufragio⁷⁴ per riproporre, attraverso l'immagine di un desolato paesaggio artico, il volto alieno che il mondo naturale presenta all'uomo.

Cifra dell'estraneità fra quelli che appaiono come due universi separati è nuovamente la contrapposizione fra la voce inarticolata e priva di significato delle forze della natura (il mare e il vento) e il mondo dei significati umani, che trova una duplice espressione simbolica nel canto che si alza da una nave bloccata dai ghiacci e nel ricordo di alcuni versi di quella che è la più famosa fra le poesie di Yeats, "The Lake Isle of Innisfree":

In the hard brightness of that winter day
The sea was frozen solid and Hans heard,
By his drift-fire, on the shore, the difference
Between loud water and loud wind, between that
Which has no accurate syllables and that
Which cries *so blau* and cries again *so lind*
Und so lau, between sound without meaning and speech,
Of clay and wattles made as it ascends
And *hear it* as it falls *in the deep heart's core*.
A steamer lay near him, foundered in the ice.⁷⁵

L'omaggio stevensiano a Yeats, segnalato dall'uso del corsivo, continua nella seconda e terza strofa, dove le citazioni dalla lirica yeatsiana costituiscono, assieme alle parole in tedesco della canzone proveniente dalla nave, un sognante contraltare all'asprezza della natura circostante:

So blau, so blau . . . Hans listened by the fire.
New stars that were a foot across came out
And shone. *And a small cabin build there*.
So lind. The wind blazed as they sang. *So lau*.

⁷⁴ Il riferimento d'obbligo è a "The Rime of the Ancient Mariner" e a *The Wreck of the Deutschland*, di cui la poesia stevensiana vagamente riecheggia l'inquietante presenza degli elementi naturali.

⁷⁵ Tutti i corsivi di questa lirica sono di Stevens.

La canzone così come i versi yeatsiani hanno la funzione di esorcizzare l'estraneità della scena, trasfigurandola in un'immagine di calma rassicurante ("*So blau ... so lind ... so lau*") o di sogno pastorale, che viene però sempre a scontrarsi con la natura minacciosa:

These were not tepid stars of torpid places
But bravest at midnight and in lonely spaces,
They looked back at Hans' look with savage faces.

...

Yet Hans lay wide awake. *And live alone*
In the bee-loud glade. Lights on the steamer moved.
Men would be starting at dawn to walk ashore.
They would be afraid of the sun: what it might be,
Afraid of the country angels of those skies,
The finned flutterings and gaspings of the ice,
As if whatever in water strove to speak
Broke dialect in a break of memory.

Il sole, la cui conoscenza verrà perseguita in "Not Ideas About the Thing But the Thing Itself" come segno di un nuovo, non mediato approccio al mondo, si configura nelle tre strofe conclusive di "A Page from a Tale" come prova tangibile dell'inquietante alterità fra il sistema dei significati umani e quello dei significati naturali:

The sun might rise and it might not and if
It rose, ashen and red and yellow, each
Opaque, in orange circlet, nearer than it
Had ever been before, no longer known,
No more that which most of all brings back the known,
But that which destroys it completely by this light

La stessa contrapposizione, anche se con toni meno violenti, torna in una lirica dell'anno successivo, "The Course of a Particular", che si ricollega idealmente a "Domination of Black" e "Mozart, 1935"⁷⁶. Qui, la voce del mondo appare, come in "Credences of Summer", autonoma: "Today the leaves cry", recita l'incipit, e le terzine successive sanciscono la distanza che separa questo lamento dall'uomo:

⁷⁶ "The Course of a Particular" venne accidentalmente esclusa dalla raccolta *Collected Poems*; fu poi pubblicata in *Opus Posthumous*, pp. 96-97 e, successivamente, in *The Palm at the End of the Mind*, p. 367.

The leaves cry . . . One holds off and merely hears the cry.
It is a busy cry, concerning someone else.
And though one says that one is part of everything,

There is a conflict, there is a resistance involved;
And being part is an exertion that declines:
One feels the life of that which gives life as it is.

Ma la rinuncia ad "essere parte" è vissuta come sconfitta, che si rovescia sul grido del reale:

... It is not a cry of divine attention,
Nor the smoke-drift of puffed-out heroes, nor human cry.
It is the cry of leaves that do not transcend themselves,

In the absence of fantasia, without meaning more
Than they are in the final finding of the ear⁷⁷, in the thing
Itself, until, at last, the cry concerns no one at all.

Del tutto conclusa in sé, la voce della "thing itself" risulta estranea all'universo umano e in competizione con esso: come in "Credences of Summer", quando parla il mondo, l'uomo tace. Allo stesso tempo, la poesia ribadisce come la realtà non si dia se non tramite il filtro dell'uomo: il termine "cry", così spesso usato da Stevens in relazione alla voce naturale, opera in questo caso una personificazione delle foglie che segnala comunque l'intervento delle categorie umane su di esse.

"Not Ideas about the Thing but the Thing Itself", "A Page from a Tale" e "The Course of a Particular" propongono il tipico oscillare del tardo Stevens fra l'aspirazione alla totale trasparenza della voce umana per lasciar filtrare—in sintonia con la teorizzazione del perseguimento della *first idea*—la non-mediata voce della realtà, e la disillusa consapevolezza dell'estraneità e mancanza di significato di quest'ultima. Anche qui, così come nel resto delle opere stevensiane, il luogo di esplicitazione delle aporie del testo è la metafora vocale, che disvela la fallacia delle aspirazioni verso l'appiattimento senza residui dell'espressione poetica sul reale—vuoi per l'impossibilità umana di uscire

⁷⁷ Nel verso 14, "ear" è la lezione del testo originale, apparso nella *Hudson Review*, 4 (1951), p. 22, mentre la versione contenuta in *OP* recita "air". In *PEM* Holly Stevens ha ristabilito "ear".

dall'universo delle rappresentazioni, vuoi per la mancanza di significato della realtà disgiunta dalla presenza dell'uomo.

Lungo tutto l'arco della produzione stevensiana, da "Sunday Morning" a "The Course of a Particular" a "Not Ideas about the Thing but the Thing Itself", la metafora della voce funge quindi da ironico contraltare alla metafora visiva nel ribadire come la poesia si fondi non su un'armonica relazione con il mondo, ma su un rapporto altamente problematico con esso, che si tinge spesso dei colori della lotta. E' anche grazie alla metafora vocale ed alle dissonanze da essa introdotte nel discorso poetico che il tono tipico della poesia stevensiana non risulta quello filosofico-dottrinale cui potrebbero confinarla le teorizzazioni su *first idea* e *decreation*, e che è a tratti suggerito da "The Idea of Order at Key West", bensì il tono ironico, erede della vena meno celebrativa e più problematica della tradizione romantica.

3. *L'elogio della finzione*

"The Comedian as the Letter C", del 1922, è il componimento di maggior respiro di *Harmonium*, con un totale di quasi 600 versi organizzati in sei sezioni. Da più parti, è stato letto come rivisitazione parodica degli stilemi del poema autobiografico romantico—dal *Prelude* wordsworthiano allo shelleyano *Alastor*⁷⁸—centrato sulla presentazione di un itinerario umano-artistico volto alla definizione del punto di equilibrio fra l'uomo ed il mondo. Al pari di molte delle poesie stevensiane, "The Comedian" affronta questa problematica nell'ottica della capacità del protagonista, Crispin, di *dar voce* alla materia, e di precisare in tal modo la propria relazione con essa. Come spesso accade in Stevens in coincidenza col ricorso a metafore vocali, si attiva su questo terreno la componente ironica dell'opera, che qui si estende a coinvolgere i rapporti tra la dimensione semantica e quella fonico-sintattica del

⁷⁸ Cfr. D. Fuchs, *The Comic Spirit of Wallace Stevens*, Durham, N.C., Duke University Press, 1963 ("The Comedian' is a mock-heroic *Prelude*", p. 33); H. Vendler, *On Extended Wings*, cit.; H. Bloom, *Wallace Stevens: The Poems of Our Climate*, Ithaca, Cornell University Press, 1976; G. Bornstein, *Transformations of Romanticism*, cit., p. 11 (collega Crispin alla figura yeatsiana di Aengus, ed entrambi al Milton blakeiano, all'Endymion di Keats e al protagonista dell'*Alastor* shelleyano).

discorso e si arricchisce di sfumature autoironiche, facendo del testo una sorta di anticipazione e compendio dei modi dell'ironico stevensiani.

Il poemetto si apre all'insegna di una *deflation* comica di impronta byroniana. Con i versi "Nota: man is the intelligence of his soil, / The sovereign ghost" (*CPS* 27), Stevens sembra operare una scelta di campo in favore delle interpretazioni "mentaliste" del rapporto soggetto-oggetto, allineandosi apparentemente alle posizioni wordsworthiane nel *Prelude*, che vedono la realtà acquisire significato grazie alla presenza umana ("... An auxiliar light / Came from my mind, which on the setting sun / Bestowed new splendour; / ... and the midnight storm / Grew darker in the presence of my eye"⁷⁹). Ma ecco subito la qualificazione ironica stevensiana sotto forma di *exemplum*:

... As such, the Socrates
Of snails, musician of pears, principium
And lex. (*CPS* 27)

Questo processo di specificazione continua con i termini "wig of things", "nincompated pedagogue" e, con diretto riferimento all'eroe (o pseudo-eroe) della narrazione—Crispin—, "lutanist of fleas", "bellowing breeches", "general *lexicographer* of mute and maidenly greenhorns". Attraverso questi esempi paradossali, molti dei quali sfruttano a fini ironici il principio dell'ossimoro, l'ombra del ridicolo cala sulla velleità umana di definire la propria identità come *interprete* del reale, su quella "mythology of self" che, nella *fabula* del poemetto, è destinata ad essere spazzata via dal confronto con le forze della natura.

Diversamente da quanto accadrà in "The Idea of Order at Key West", qui il soggetto vede la propria voce sopraffatta dalla maestosa potenza vocale del mare. Di fronte ad esso, Crispin—il "commediante" che vive nell'illusione di poter dar voce al reale sul palcoscenico della vita e dell'arte—perde la propria capacità espressiva, trasformandosi da interprete a spettatore della scena naturale:

Crispin was washed away by magnitude.
The whole of life that still remained in him

79 W. Wordsworth, *The Prelude*, cit., p. 93 (II, 368-70, 373-74).

Dwindled to one sound strumming in his ear,
 Ubiquitous concussion, slap and sigh,
 Poliphony beyond his baton's thrust. (CPS 28)

Il mare diviene emblema di una realtà lontana dall'uomo, la cui estraneità è espressa attraverso metafore sia vocali che visive:

Here was the veritable ding an sich, at last,
 Crispin confronting it, a *vocable* thing,
But with a speech belched out of hoary darks
Noway resembling his, a visible thing,
 And excepting negligible Triton, free
 From the unavoidable shadow of himself
 That lay elsewhere around him. Severance
 Was clear. (CPS 29-30)

La stessa funzione è svolta dall'uragano, con maggiore enfasi sulla dimensione vocale:

... The storm was one
 Of many proclamations of the kind,
 ...
 ... This was the span
 Of force, *The quintessential fact*, the note
 Of Vulcan, that a valet seeks to own,
 The thing that makes him envious in phrase. (CPS 32, 33)

"The Comedian" tematizza quindi la perdita di voce del protagonista di fronte alla potenza vocale della "ding an sich" e del "quintessential fact": nel confronto tra voce naturale e voce umana, è quest'ultima ad apparire perdente. Il viaggio di Crispin dal vecchio al nuovo mondo (da Bordeaux alla Carolina passando per lo Yucatan e l'Havana) diviene allora un viaggio alla ricerca di una nuova voce e, di conseguenza, di una nuova identità ("... Crispin / Became an introspective voyager", CPS 29), che passa attraverso la definizione di un nuovo rapporto con il reale.

Tanto per cominciare, Crispin elabora un nuovo, antitetico credo poetico ("Nota: his soil is man's intelligence", CPS 36), che però subisce subito lo stesso processo di qualificazione ironica del precedente, prima con un intervento autorale "alla Byron", che ripropone la tecnica schlegeliana della parabasi:

That's better. That's worth crossing seas to find. (CPS 36)

Poi con l'uso di nuovi paradossi nella descrizione della poesia che corrisponderebbe al nuovo ideale:

Hence the reverberations in the words
 Of his first central hymns, the celebrants
 Of rankest trivia, tests of the strength
 Of his aesthetics, his philosophy,
 The more invidious, the more desired:
 The florist asking aid from cabbages,
 The rich man going bare, the paladin
 Afraid, the blind man as astronomer,
 The appointed power unwielded from disdain. (*CPS* 37)

Partito da posizioni idealistiche, Crispin approda al loro esatto contrario, a un materialismo così deterministico che le sue stesse formulazioni ("The natives of the rain are rainy men", "The man in Georgia waking among pines / Should be pine-spokesman", *CPS* 37, 38) risultano implicitamente ironiche⁸⁰.

Ma l'ironia stevensiana lavora qui a un livello ancora più profondo, che coinvolge i rapporti tra la *fabula* e le strategie retoriche del testo. Nel momento stesso in cui mette in scena il supposto appiattimento della voce poetica sulla voce naturale, facendo optare il proprio protagonista per un'incondizionata mimesi del reale, Stevens opera scelte linguistiche che ripropongono al massimo livello l'indipendenza e alterità dell'espressione poetica. In altre parole, "The Comedian" tematizza la perdita di individualità vocale della poesia, nella speranza di lasciar trasparire "beautiful barenesses as yet unseen" (*CPS* 31), attraverso un uso pirotecnico delle possibilità retoriche della lingua, che si prende gioco delle ambizioni "minimaliste" di Crispin⁸¹.

Quando Stevens, in una lettera al primo traduttore italiano delle sue poesie, Renato Poggioli, parla della necessità di rendere nella

⁸⁰ Lucy Beckett interpreta questi versi in maniera opposta: "The last half of 'The Comedian as the Letter C' has [...] those aphorisms insisting on recognition of essential reality which were to remain the foundation of all the later work: 'The natives of the rain are rainy men'..." (*Wallace Stevens*, Cambridge, Cambridge University Press, 1974, p. 88). Questa lettura esemplifica un modo ricorrente di accostarsi alle opere stevensiane, che ignora le forti qualificazioni ironiche dei testi leggendo le affermazioni contenute in essi secondo il loro valore letterale.

⁸¹ Un analogo paradosso era già presente nel *Don Juan* byroniano, in cui l'autore asseriva l'ineluttabilità del caos attraverso una scrittura che, a livello formale, era la massima espressione dell'ordine. Cfr. cap. II.

traduzione di "The Comedian" "the every-day plainness of the central figure and the plush, so to speak, of his stage"⁸², dirige l'attenzione critica proprio sulla ricchezza linguistica che caratterizza la resa poetica della vicenda di Crispin. Stevens torna con insistenza su questo punto, sottolineando la fondamentale importanza della componente sonora dell'opera e delle sue implicazioni comiche:

... by the letter C I meant the sound of the letter C; what was in my mind was to play on that sound throughout the poem. While the sound of that letter has more or less variety, and includes, for instance, K and S, all its shades may be said to have a comic aspect.⁸³

Collegata alle valenze sonore del testo è anche la dimensione autoironica di "The Comedian", poiché la nota comica della scrittura funge da contraltare alla solennità dei temi e sembra prendersi gioco del proprio stesso discorso. Nella lettera appena citata, Stevens commenta la generale incapacità dei critici di cogliere l'intrinseca comicità degli effetti prodotti dalle variazioni della lettera C, e osserva con disappunto che "As a rule, people very much prefer to take the solemn views of poetry". Cinque anni dopo, tornerà su questo punto rifacendosi ad un aneddoto della vita di San Francesco:

You know the old story about St. Francis wearing bells around his ankles so that, as he went about his business, the crickets and so on would get out of his way and not be tramped on. Now, as Crispin moves through the poem, the sounds of the letter C accompany him, as the sounds of the crickets, etc. must have accompanied St. Francis. [...] You have to read the poem and hear all this *whistling* and *mocking* and *stressing* and, in a minor way, *orchestrating*, going on in the background, or, to say it as a lawyer might say it, "in, on or about the words".⁸⁴

La complicazione sonoro-stilistica di "The Comedian" è un campanello con il quale Stevens intende stornare il lettore da un approccio che prenda troppo sul serio la materia della narrazione; è un segnale che la scrittura stessa gioca con la profondità dei propri con-

82 Lettera a R. Poggioli, 3/6/1953 (LWS 778).

83 Lettera a R. L. Latimer, 15/11/1935 (LWS 294).

84 Lettera a Hi Simons, 12/1/1940 (LWS 351-52).

tenuti, secondo una modalità autoironica che diverrà tipicamente stevensiana. Come recitano le ultime frasi del brano citato, sullo sfondo della poesia si ode una voce le cui tonalità sono ad un tempo *mocking* e *orchestrating*, ironiche e assertive.

Lungo queste due strade parallele continua, in "The Comedian", la descrizione del prosieguo della vicenda umana di Crispin—il compromesso con le possibilità (per forza di cose limitate) della propria arte; il ritorno alla vita sociale; la nascita delle quattro "figliole coi ricci"—come a sancire l'impossibilità di un atteggiamento univoco nei confronti del problema dei rapporti uomo-mondo.

Il viaggio di Crispin termina con una risatina soffocata, distaccata e ironica risposta del fatalista all'enigma del reale, destinato a rimanere un "insoluble lump":

Crispin concocted doctrine from the rout.
The world, a turnip once so readily plucked,
Sacked up and carried overseas, daubed out
Of its ancient purple, pruned to the fertile main,
And sown again by the stiffest realist,
Came reproduced in purple, family font,
The same insoluble lump. The fatalist
Stepped in and dropped the chuckling down his craw,
Without grace or grumble. (CPS 45)

E la narrazione del viaggio si conclude a sua volta così come era stata condotta, nel segno dell'oscillazione fra due toni contrapposti. Prima la celebrazione dell'ambigua ma ambiziosa qualità della rappresentazione, uno dei molti "aneddotti" stevensiani dietro il cui aspetto dimesso e "minimale" si nascondono potenti discussioni dei problemi centrali dell'arte e ricercati trattamenti della struttura sonora del testo:

... Score this anecdote
Invented for its pith, not doctrinal
In form though in design, as Crispin willed,
Disguised pronunciamento, summary,
Autumn's compendium, strident in itself
But muted, mused, and perfectly revolved
In those portentous accents, syllables,
And sounds of music coming to accord
Upon his lap, like their inherent sphere,
Seraphic proclamations of the pure

Delivered with a deluging onwardness. (CPS 45)

Poi la proposta di una lettura più disincantata:

Or if the music sticks, if the anecdote
Is false, if Crispin is a profitless
Philosopher, beginning with green brag,
Concluding fadedly, if as a man
Prone to distemper he abates in taste,
Fickle and fumbling, variable, obscure,
Glozing his life with after-shining flicks,
Illuminating, from a fancy gorged
By apparition, plain and common things,
Sequestering the fluster from the year,
Making gulped potions from obstreperous drops,
And so distorting, proving what he proves
Is nothing, what can all this matter since
The relation comes, benignly, to its end? (CPS 45-46)

La voce narrante di "The Comedian as the Letter C" rinuncia a interpretare in maniera univoca la vicenda umana del suo eroe, fedele in questo alle caratteristiche tipiche del discorso ironico novecentesco, in cui il narratore, come ha osservato Muecke, "has entirely abandoned any obligation to guide the judgement of his reader"⁸⁵. "The Comedian" ripropone quindi in maniera esplicita quell'oscillare tipicamente stevensiano fra tesi contrapposte che si ripresenterà all'interno di gran parte delle opere della prima così come dell'ultima produzione, con l'eccezione dei pochi componenti di natura più marcatamente filosofico-dottrinale come "The Idea of Order at Key West"⁸⁶. Ciò che conta, qui come nelle altre poesie di Stevens, è che—al di là del dubbio rimasto aperto—la voce abbia lasciato un segno, che si sia giunti alla fine della narrazione. "So may the relation of each man be clipped" è l'ultimo verso di "The Comedian", l'augurio affinché quanto c'è di caotico e di insondabile nel modo di essere dell'uomo nel mondo trovi una

⁸⁵ D. C. Muecke, *Irony and the Ironic*, cit., p. 16. Muecke aggiunge che "the dominant twentieth-century concept seems to be that of an irony that is relativistic and even non-committal. [...] The old definition of irony—saying one thing and giving to understand the contrary—is superseded; irony is saying something in a way that activates not one but an endless series of subversive interpretations" (p. 31).

⁸⁶ Cfr. M. Perloff, "Irony in Wallace Stevens's *The Rock*", *American Literature*, 36 (1964-5), pp. 327-42.

risoluzione, l'unica possibile—quella formale—nel completamento della sua narrazione.

Molti anni dopo "The Comedian", quando si tratterà di definire la natura dell'atto poetico, Stevens tornerà sul suo valore *per se*, riproponendone la validità indipendentemente dal grado di certezze che esso può trasmettere. In una lettera del 1942 Stevens si sofferma sul concetto di *finzione*, considerato in relazione alla poesia ed alla vita umana:

One evening, a week or so ago, a student at Trinity College came to the office and walked home with me. We talked about this book [Notes]. I said that I thought that we had reached a point at which we could no longer really believe in anything unless we recognized that it was a fiction. The student said that that was an impossibility, that there was no such thing as believing in something that one knew was not true. It is obvious, however, that we are doing that all the time. There are things with respect to which we willingly suspend disbelief; [...] it seems to me that we can suspend disbelief with reference to a fiction as easily as we can suspend it with reference to anything else. There are fictions that are extensions of reality. There are plenty of people who believe in Heaven as definitely as your New England ancestors and my Dutch ancestors believed in it. But Heaven is an extension of reality.⁸⁷

Come nota il suo interlocutore, l'affermazione stevensiana ha del paradossale, ma con essa Stevens non fa che riformulare, servendosi del termine *fiction*, riflessioni sulla natura dell'esperienza umana del reale e sulla sua traduzione in poesia che abbiamo già visto al centro della sua produzione poetica e saggistica. Stevens ha ripetutamente affermato che la voce che ascoltiamo nella poesia così come in altre forme di comunicazione, artistica e non, non può essere altrimenti che una voce umana: l'uomo non conosce il reale nella sua "verità" ultima, ma molteplici sue "versioni" che portano il segno del proprio intervento interpretativo. Sono queste le "extensions of reality" o le "fictions"—religiose, filosofiche, poetiche—che hanno segnato il corso del pensiero nei secoli e nei confronti delle quali l'uomo ha sempre, coleridgianamente, sospeso la propria incredulità, in maniera inconscia—come spesso in passato—o conscia, come avviene con sempre maggiore frequenza nel presente.

⁸⁷ Lettera a H. Church, 8/12/1942 (LWS 430).

Per rendere più chiara la propria riflessione, sarebbe stata utile a Stevens una distinzione terminologica formulata anni dopo da uno dei suoi più sensibili critici, Frank Kermode:

Fictions are for finding things out, and they change as the needs of sense-making change. Myths are the agents of stability, fictions the agents of change. Myths call for absolute, fictions for conditional assent.⁸⁸

I "miti" sono "finzioni" che si offrono—e vengono accettate—come sistematizzazioni definitive e "stabili" della realtà, segno della fiducia del soggetto nella propria capacità di darne ragione. Ma col venir meno tipicamente novecentesco di tale fiducia, le rappresentazioni/interpretazioni del reale vengono percepite—piuttosto che come insindacabili miti—come "finzioni", la cui natura arbitraria viene esibita attraverso la modalità ironica e autoironica della loro formulazione, che ne impedisce la cristallizzazione in forme univoche e immutabili e ne determina la caratteristica "instabile", nel senso di sempre provvisoria e aperta al cambiamento.

Stevens sa—lo ha dimostrato in "The Comedian" e ribadito in tutta la sua produzione—che la poesia moderna, come tutti gli sforzi conoscitivi e rappresentativi umani, non può onestamente presentarsi né come *verità*, né come *mito*, ma solo come *finzione* e, a partire dai primi anni '40, avanza l'ipotesi che essa possa in un certo senso trascendere i propri limiti proponendosi come *finzione suprema*. In una nota autobiografica del 1954, Stevens così ricostruisce la presenza e il significato di questo concetto all'interno della propria opera:

⁸⁸ F. Kermode, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*, New York, Oxford University Press, 1967, p. 39. Kermode viene accomunato da F. Lentricchia a Wallace Stevens in quella che Lentricchia definisce "the entire fictionalist theoretical tradition on its conservative side", sulla quale il suo giudizio è molto severo: "The structure of Stevens's thought and of the entire fictionalist theoretical tradition on its conservative side is radically dualistic and very often paranoid. [...] Imagination makes space between us and chaos and thereby grants momentary release from sure engulfment, madness, and death. With reality so horribly privileged, fictions may be understood as heroic evasions, but they may also be seen as pitifully unheroic lies [...] Stevens had difficulty deciding whether his was a poetics of courage and high risk, or simply a poetics of cowardice; this indecision generates a highly playful, self-conscious, and hypothetical sort of discourse, which constantly tests both stances as it oscillates between belief and skepticism, fiction and reality, the longed-for lands and chaos" (*After the New Criticism*, cit., p. 33).

The author's work suggests the possibility of a supreme fiction, recognized as a fiction, in which men could propose to themselves a fulfilment. In the creation of any such fiction, poetry would have a vital significance.⁸⁹

La *supreme fiction* è un'altra formulazione di quell'ideale di una poesia capace di aiutare l'uomo a "vivere la propria vita" sul quale Stevens torna con insistenza nel periodo della piena maturità, quando—in opere come le "Notes Toward a Supreme Fiction"—si interroga sulle modalità e sul significato dell'atto poetico nel mondo contemporaneo. Le "Notes" si propongono fin dal titolo come "annotazioni", "appunti" per un possibile percorso che porti all'ideale perseguito, ma anche come metaforiche "note musicali" per l'articolazione di quel "canto" che, prefigurato già nelle prime opere (il "boisterous chant" di "Sunday Morning"), viene sempre differito, appassionatamente teorizzato ma mai dispiegato. Tradotti in termini poetici, la *supreme fiction* delle "Notes" e il canto di "Sunday Morning" sono quell'evento epifanico che Stevens identifica in una poesia del 1952, "The World as Meditation" (CPS 520-1), con il ritorno di Ulisse ad Itaca. A sua volta, la condizione del poeta sembra essere quella di Penelope, che trascorre il tempo costruendo illusioni, della cui natura è perfettamente conscia, nelle quali prefigura l'evento continuamente atteso.

Come "Not Ideas about the Thing but the Thing Itself", la poesia si apre in un momento di rinascita del mondo naturale, all'alba, sul finire dell'inverno, quando il sole annuncia la propria presenza all'orizzonte e la sua percezione si confonde, in Penelope, con l'impressione del ritorno di Ulisse:

Is it Ulysses that approaches from the east,
The interminable adventurer? The trees are mended.
That winter is washed away. Someone is moving

On the horizon and lifting himself up above it.
A form of fire approaches the cretonnes of Penelope,
Whose mere savage presence awakens the world in which
she dwells.

⁸⁹ Lettera a E. Peters, 15/2/1954 (LWS 820).

Ma ecco, puntuale, la domanda che rivela la consapevolezza della natura illusoria della presenza dell'amato:

But was it Ulysses? Or was it only the warmth of the sun
On her pillow? The thought kept beating in her like her heart.
The two kept beating together. It was only day.

"The World as Meditation" è poesia dell'attesa e del desiderio frustrati, ma allo stesso tempo è celebrazione delle "gioie intermedie" dell'immaginazione nella speranza di un sempre differito appagamento finale:

It was Ulysses and it was not. Yet they had met,
Friend and dear friend and a planet's encouragement.
The barbarous strength within her would never fail.

She would talk a little to herself as she combed her hair,
Repeating his name with its patient syllables,
Never forgetting him that kept coming constantly so near.

In quest'ultima terzina a chiusura della poesia, Stevens ripropone l'immagine della donna che si pettina con la quale nel 1940 aveva concluso il proprio manifesto programmatico, "Of Modern Poetry":

It must
Be the finding of a satisfaction, and may
Be of a man skating, a woman dancing, a woman
Combing. The poem of the act of the mind. (CPS 240)

La poesia deve essere "the finding of a satisfaction": la sia pur provvisoria soddisfazione di Penelope nella propria attività immaginativa, la romantica gioia⁹⁰ del poeta lungo la strada verso l'ideale.

"It Must Give Pleasure", recita la terza sezione delle "Notes Toward a Supreme Fiction", proponendo il piacere come componente essenziale della *supreme fiction* e riassumendo in forma epigrammatica una convinzione che permea tutte le riflessioni stevensiane. "There is something absurd about all this writing of verses", scriveva Stevens alla moglie durante il periodo newyorkese, "but

⁹⁰ Sulla "romantic joy" cfr. M. H. Abrams, *Natural Supernaturalism*, cit., pp. 431 sgg.

the truth is, it elates and satisfies me to do it"⁹¹, e ancora nel 1954, poco più di un anno prima della sua scomparsa, ribadiva l'importanza della poesia come fonte di soddisfazione personale: "Curious—the satisfaction of this sort of thing, as if one had fulfilled one's self and, in a general sort of way, done something important—important to one's self"⁹². In uno degli aforismi degli *Adagia*, Stevens guarda al piacere poetico in termini che, pur partendo dal dato personale, aspirano a una maggiore generalità:

Poetry is an effort of a dissatisfied man to find satisfaction through words, occasionally of the dissatisfied thinker to find satisfaction through his emotions.⁹³

Nell'epistolario stevensiano c'è un passo che sembra una glossa, dai toni vagamente wordsworthiani, a queste affermazioni:

What I want more than anything else in music, painting and poetry, in life and in belief is *the thrill that I experienced once in all the things that no longer thrill me at all*. I am like a man in a grocery store that is sick and tired of raisins and oyster crackers and who nevertheless is overwhelmed by appetite.⁹⁴

Wordsworth avrebbe forse scelto un altro esempio per illustrare la perdita di un rapporto emozionalmente vivo con il mondo, non offuscato dallo shelleyano "veil of familiarity", ma il rapportare l'esperienza alla dimensione dei piaceri raffinati—in questo caso quelli culinari—è un tipico aspetto della personalità stevensiana⁹⁵, un altro ironico contraltare alla profondità della riflessione. Tutti i romantici si sarebbero comunque trovati d'accordo con Stevens nell'indicare come componente essenziale della poesia la capacità di rinnovare la percezione della realtà, facendo di questa esperienza una sempre nuova, e per questo piacevole, scoperta, indipendente-

⁹¹ Lettera a E. Stevens, 7/8/1913 (*LWS* 180).

⁹² Lettera a B. Church, 23/7/1954 (*LWS* 842).

⁹³ *OP* 165.

⁹⁴ Lettera a W. Taylor, 23/6/1948 (*LWS* 604).

⁹⁵ In un passo del diario Stevens si chiede: "May it be that I am only a New Jersey Epicurean?" (Annotazione del 5/2/1906, *LWS* 87). Quasi cinquant'anni dopo, il vecchio Stevens si prenderà nuovamente gioco di sé: "... my ideal of a happy life: to be able to grow old and fat and lie outdoors under the trees thinking about people and things and things and people. What else is there that is worth while to do, except, of course, to eat and drink and chase girls?" (lettera a P. H. Lee, 4/1/1955, *LWS* 865).

mente dalla congruenza fra il risultato cui approda e la meta che si era prefissata.

Stevens si sofferma su questo punto nelle ultime liriche della terza sezione delle "Notes", dove fa la propria comparsa la figura dell'Angelo, di rilkiana memoria, che va ad aggiungersi alla lunga serie di personaggi che popolano l'opera, presi a prestito dalla tradizione o creati *ex-novo*, dall'efebo che nei primi versi viene istruito sulla propria missione poetica, allo shelleyano Ozymandias, al personalissimo Canon Aspirin. Nell'iconografia stevensiana l'Angelo è l'angelo della realtà⁹⁶, con il quale il poeta avvia qui un processo di rispecchiamento/identificazione. Nell'esperienza dell'Angelo, ciò che conta non è se attingerà o meno al "gold centre", al "golden destiny", ma il "calore" che prova durante questo processo:

What am I to believe? If the angel in his cloud,
Serenely gazing at the violent abyss,
Plucks on his strings to pluck abysmal glory,

Leaps downward through evening's revelations, and
On his spredden wings, needs nothing but deep space,
Forgets the gold centre, the golden destiny,

Grows warm in the motionless motion of his flight,
Am I that imagine this angel less satisfied? (CPS 404)

Il valore dell'atto poetico che si libra sopra l'abisso del reale non è nella sua destinazione, ma nel volo dell'immaginazione, nel processo stesso di fare e fruire poesia, in quel racchiudere l'esperienza entro i confini della narrazione che già "The Comedian" aveva celebrato. "Is it he or is it I that experience this?", si chiede la voce poetica dopo le terzine appena citate, e continua:

Is it I then that keep saying there is an hour
Filled with expressible bliss, in which I have

No need, am happy, forget need's golden hand,
Am satisfied without solacing majesty,
And if there is an hour there is a day,

⁹⁶ V. "Angel Surrounded By Paysans" (1949): "... I am the necessary angel of earth, / Since, in my sight, you see the earth again" (CPS 496-97).

There is a month, a year, there is a time
 In which majesty is a mirror of the self:
 I have not but I am and as I am, I am. (CPS 404-405)

La vaga eco terminologica coleridgiana di quest'ultimo verso⁹⁷ conferma la centralità del processo del divenire (la costruzione dell'essere) rispetto al conseguimento di una meta (l'avere), sottolineando la dimensione del piacere ("expressible bliss") che lo accompagna. "I can / Do all that angels can. I enjoy like them", ribadirà la voce poetica nella sezione successiva, rifacendosi all'esempio del mondo naturale (con scriccioli e pettirossi al posto dei romantici usignoli e allodole) per indicare nell'esercizio della voce, motivato dal desiderio, l'essenza di questo godimento:

... Whistle, forced bugler,
 That bugles for the mate, nearby the nest,
 Cock bugler, whistle and bugle and *stop just short*,

Red robin, stop in your preludes, practicing
 Mere repetitions. These things at least comprise
 An occupation, an exercise, a work,

A thing final in itself and, therefore, good:
 One of the vast repetitions final in
 Themselves and, therefore, good, the going round

And round and round, the merely going round,
Until merely going round is a final good,
 The way wine comes at a table in a wood. (CPS 405)

Il poeta è un "forced bugler", spinto a cantare dal desiderio—per la compagna, per la definizione del territorio, per l'affermazione di sé—che Stevens invita a fermarsi al preludio del proprio canto, perché la soddisfazione, più che nel completamento di quest'ultimo, è nella ripetizione delle note modulate dalla propria voce. "Perhaps", conclude Stevens, "The man-hero is not the exceptional monster, / But he that of repetition is most master" (CPS 406). Non solo della ripetizione, potremmo aggiungere, ma dell'assonanza, dell'onomatopea, dell'iperbole, dell'ossimoro, di

⁹⁷ Coleridge definisce la *primary imagination* "a repetition in the finite mind of the eternal act of creation in the infinite I AM", *Biographia Literaria*, cit., cap. XIII, vol. I, p. 304.

tutte le possibilità della lingua⁹⁸ il cui uso contribuisce a fare della poesia stevensiana un continuo esercizio di sapiente e raffinata retorica, diviso fra la compiaciuta esibizione delle capacità del proprio mezzo e la contemporanea ironica riflessione su di esso.

Se in Stevens le aspirazioni epistemologiche della poesia sembrano destinate ad approdare ad una serie di *impasse*—la voce umana che si definisce per opposizione al mondo naturale nonostante le teorizzazioni in contrario; la *first idea* che non è umanamente percepibile; la modalità ironica del discorso che ne mina le aspirazioni cognitive—l'atto poetico si risolve allora in continua e sempre provvisoria affabulazione, che trova la propria ragion d'essere nella dimensione del piacere⁹⁹. Il piacere è il cuore della poesia, ciò che si salva dal fuoco dell'ironia così come dalla sempre contraddittoria qualità della meditazione, la vera dimensione nella quale, come Stevens spiega in un immaginario dialogo con l'amica Barbara Church, vivere l'esperienza poetica:

Mrs. Church: Am I justified, after reading these papers, in regarding poetry as an -ology, or -osis, say?

Mr. Stevens: Yes; These are analyses that bring one closer to its identification. They are studies made on what is temporarily a frontier. As it happens, they are studies of the general *joie de vivre*, through the medium of a particular *joie de vivre*. There are other particular ones: music, etc. It is hard to study things that, by their nature, seem never to have been intended to be subjects of study, but merely to be enjoyed.¹⁰⁰

98 Marianne Moore così commenta la ricchezza verbale della poesia stevensiana: "Upon the general marine volume of statement is set a parachute-spinnaker of verbiage which looms out like half a cantaloupe and gives the body of the theme the air of a fabled argosy advancing" ("The Poetry of Wallace Stevens", in M. D. Zabel (ed.), *Literary Opinion in America*, New York, Harper & Row, 1962³, vol. II, p. 401).

99 Cfr. D. Donoghue, *Ferocious Alphabets*, London, Faber, 1981, p. 209; H. Vendler, *Words Chosen Out of Desire*, Cambridge (Ma.), Harvard University Press, 1986. Entrambe le opere adottano un approccio biografico alla produzione stevensiana, mettendo in luce la natura "compensativa" dell'atto poetico per Stevens.

100 Lettera a B. Church, 27/2/1942 (LWS 404).

BIBLIOGRAFIA

1. Fonti primarie

- Blake, William, *The Complete Writings*, ed. G. Keynes, London, Oxford University Press, 1966.
- Browning, Robert, *The Poetical Works*, London, John Murray, 1951.
- Byron, George Gordon, *Don Juan* [1819-24], ed. T. G. Steffan, E. Steffan, W. W. Pratt, Harmondsworth, Penguin, 1973.
- Coleridge, Samuel Taylor, *The Poems* [1912], ed. E. H. Coleridge, London, Oxford University Press, 1954.
- *Biographia Literaria* [1934], ed. J. Engell and W. J. Bate, 2 vols, Princeton, Princeton University Press, 1983 (*The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge*, gen. ed. K. Coburn, Princeton, Princeton University Press; London, Routledge and Kegan Paul, Bollingen Series LXXV, n. 7)
- Emerson, Ralph Waldo, *The Complete Essays and Other Writings*, ed. B. Atkinson, New York, The Modern Library, 1950².
- Keats, John, *Poetical Works*, ed. H. W. Garrod, Oxford, Oxford University Press, 1986.
- *The Letters of John Keats 1814-1821*, ed. H. E. Rollins, Cambridge (Ma.), Harvard University Press, 1976.
- Frost, Robert, *Complete Poems* [1949], New York, Holt, Rinehart and Winston, 1964.

- Landor, Walter Savage, *The Complete Works*, ed. S. Wheeler, 16 vols, New York, Barnes and Noble; London, Methuen, 1969.
- Pater, Walter, *The Renaissance: Studies in Art and Poetry. The 1893 Text*, ed. D. L. Hill, Berkeley, Los Angeles and London, University of California Press, 1980.
- Schlegel, Friedrich, *Kritische Ausgabe*, a c. di E. Behler, Paderborn, Ferdinand Schöning, 1963.
- *Frammenti critici e scritti di estetica*, a c. di V. Santoli, Firenze, Sansoni, 1937.
- Shelley, Percy Bysshe, *The Complete Works*, ed. R. Ingpen and W. E. Peck, 10 vols, New York, Gordian Press, 1965.
- Stevens, Wallace, *The Collected Poems* [1954], London, Faber, 1984.
- *Opus Posthumous*, ed. S. F. Morse, New York, Alfred A. Knopf, 1957.
- *The Palm At the End of the Mind* [1971], ed. H. Stevens, New York, Vintage Books, 1972.
- *The Necessary Angel: Essays on Reality and the Imagination*, New York, Alfred A. Knopf, 1951.
- *Letters of Wallace Stevens*, ed. H. Stevens, London, Faber, 1967.
- *Secretaries of the Moon: The Letters of Wallace Stevens and José Rodríguez Feo*, ed. B. Coyle and A. Filreis, Durham (N.C.), Duke University Press, 1986.
- *Mattino domenicale e altre poesie* [1954], a c. di R. Poggioli, nota critica di G. Carboni, Torino, Einaudi, 1988².
- Whitman, Walt, *Leaves of Grass, The First (1855) Edition*, ed. M. Cowley, Harmondsworth, Penguin, 1978.
- Williams, William Carlos, *Spring and All* [1923], in *Imaginations*, ed. W. Schott, New York, New Directions, 1970.
- Wordsworth, William and Coleridge, Samuel Taylor, *Lyrical Ballads* [1798-1800², 1802³], ed. R. L. Brett and A. R. Jones, London and New York, Methuen, 1981.
- Wordsworth, William, *The Poetical Works*, ed. E. De Selincourt and H. Darbishire, 5 vols, Oxford, Clarendon Press, 1940-49.
- *The Prelude: A Parallel Text* [1805, 1850], ed. J. C. Maxwell, Harmondsworth, Penguin, 1971.

- Yeats, William Butler, *The Collected Poems* [1933, 1950²], London, Macmillan, 1987.
- *The Variorum Edition of the Poems*, ed. P. Allt and R. K. Alspach, New York, Macmillan, 1957.
 - *A Critical Edition of Yeats's A Vision (1925)*, ed. G. Mills Harper and W. K. Hood, London, Macmillan, 1978.
 - *A Vision* [1937, 1962²], London, Macmillan, 1981.
 - *The Collected Plays* [1934, 1952²], London, Macmillan, 1982.
 - *The Variorum Edition of the Plays*, ed. R. K. Alspach, London, Macmillan, 1966.
 - *The Letters of William Butler Yeats*, ed. A. Wade, London, Rupert Hart-Davis, 1954.
 - *The Collected Letters of W. B. Yeats*, ed. J. Kelly and E. Domville, vol. I (1865-1895), Oxford, Clarendon Press, 1986.
 - *Autobiographies* [1955], London, Macmillan, 1980.
 - *On the Boiler*, Dublin, Cuala Press, 1939.
 - *Mythologies*, London, Macmillan, 1959.
 - *Essays and Introductions* [1961], New York, Macmillan, 1986.
 - *Explorations*, London, Macmillan, 1962.
 - *John Sherman and Dhoya* [1891], Dublin, The Lilliput Press, 1990.
 - *Memoirs: Autobiography-First Draft, Journal*, ed. D. Donoghue, London, Macmillan, 1972.
 - *Uncollected Prose*, ed. J. P. Frayne and C. Johnson, 2 vols, New York, Columbia University Press, 1970-76.
 - *Interviews and Recollections*, ed. E. H. Mikhail, London, Macmillan, 1977.

2. Saggi critici

- Abrams, Meyer H., *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, New York, Oxford University Press, 1953; tr. it. *Lo specchio e la lampada. La teoria romantica e la tradizione critica*, Bologna, Il Mulino, 1976.

- *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*, New York, Norton, 1971.
- Abrams, Meyer H., "Introduction: Two Roads to Wordsworth", in M. H. Abrams (ed.), *Wordsworth: A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1972, pp. 1-11.
- *The Correspondent Breeze: Essays on English Romanticism*, New York and London, Norton, 1984.
- Ackerman, R. D., "Stevens' Skepticism: From Romantic Irony to Deconstruction", *Studies in Romanticism*, 22 (1983), pp. 551-67.
- Adams, Joseph, *Yeats and the Masks of Syntax*, London, Macmillan, 1984.
- Albright, Daniel, *The Myth Against Myth: A Study of Yeats's Imagination in Old Age*, London, Oxford University Press, 1972.
- Althusser, Louis, "Ideology and Ideological State Apparatuses", tr. ingl. in B. R. Cosin (ed.), *Education: Structure and Society. Selected Readings*, Harmondsworth, Penguin, 1972, pp. 242-80.
- Archibald, Douglas, "'The Statues' and Yeats' Idea of History", *Gaeliana*, 6 (1984), pp. 165-76.
- Bacigalupo, Massimo, "Wallace Stevens trent'anni dopo", *Il Verri*, n.s., 8 (1988), pp. 21-34.
- Baker, Carlos, *The Echoing Green: Romanticism, Modernism, and the Phenomena of Transference in Poetry*, Princeton, Princeton University Press, 1984.
- Ball, Patricia M., *The Central Self (A Study in Romantic and Victorian Imagination)*, London, Athlone Press, 1968.
- Bate, Walter Jackson, *The Burden of the Past and the English Poet*, New York, Norton, 1972.
- Bates, Milton J., *Wallace Stevens: A Mythology of Self*, Berkeley, University of California Press, 1985.
- Beckett, Lucy, *Wallace Stevens*, Cambridge, Cambridge University Press, 1974.
- Bloom, Harold, *Shelley's Mythmaking*, New Haven, Yale University Press, 1959.
- *The Visionary Company: A Reading of English Romantic Poetry* [1961], London, Faber, 1962.
- *Blake's Apocalypse: A Study in Poetic Argument* [1963], Ithaca, Cornell University Press, 1970.

- (ed.), *Romanticism and Consciousness: Essays in Criticism*, New York, Norton, 1970.
- Bloom, Harold, *Yeats*, New York, Oxford University Press, 1970.
- *The Ringers in the Tower: Studies in Romantic Tradition*, Chicago, University of Chicago Press, 1971.
- *A Map of Misreading*, New York, Oxford University Press, 1975; tr. it. *Una mappa della dislettura*, Milano, Spirali, 1988.
- *Kabbalah and Criticism*, New York, Seabury Press, 1975; tr. it. *La Kabbalà e la tradizione critica*, Milano, Feltrinelli, 1981.
- *Agon: Towards a Theory of Revisionism*, New York, Oxford University Press, 1982; tr. it. *Agone: verso una teoria del revisionismo*, Milano, Spirali, 1985.
- *Figures of Capable Imagination*, New York, Seabury Press, 1976.
- *Poetry and Repression: Revisionism from Blake to Stevens*, New Haven, Yale University Press, 1976.
- *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, New York, Oxford University Press, 1973; tr. it. *L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia*, Milano, Feltrinelli, 1983.
- *The Poems of Our Climate*, Ithaca, Cornell University Press, 1976.
- "Un legislatore non riconosciuto: Wordsworth e la poesia moderna", in L. M. Crisafulli Jones et al. (a c. di), *Modernità dei romantici*, pp. 31-43.
- *Ruin the Sacred Truths: Poetry and Belief from the Bible to the Present*, Cambridge (Ma.), Harvard University Press, 1989; tr. it. *Rovinare le sacre verità. Poesia e fede dalla Bibbia a oggi*, Milano, Garzanti, 1992.
- Bloom, Harold and Hilles, Frederick W. (eds), *From Sensibility to Romanticism: Essays Presented to Frederick A. Pottle*, New York, Oxford University Press, 1965.
- Booth, Wayne C., *A Rhetoric of Irony*, Chicago, University of Chicago Press, 1974.
- Bornstein, George, *Transformations of Romanticism in Yeats, Eliot, and Stevens*, Chicago, University of Chicago Press, 1976.

- (ed.), *Romantic and Modern: Revaluations of Literary Traditions*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1977.
- Bornstein, George, "Provisional Romanticism in 'Notes toward a Supreme Fiction'", *The Wallace Stevens Journal*, 1 (1977), pp. 17-24.
- *Poetic Remaking: The Art of Browning, Yeats, and Pound*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1988.
- Bornstein, George and Finneran, Richard J. (eds), *Yeats: A Special Issue on Yeats and Modern Poetry*, Ithaca, Cornell University Press, 1985.
- Bostetter, Edward, *The Romantic Ventriloquists: Wordsworth, Coleridge, Keats, Shelley, Byron*, Seattle, University of Washington Press, 1963.
- Bové, Paul A., "Fiction, Risk, and Deconstruction: The Poetry of Wallace Stevens", in *Destructive Poetics: Heidegger and Modern American Poetry*, New York, Columbia University Press, 1980, pp. 181-215.
- Brazeau, Peter, *Parts of a World: Wallace Stevens Remembered. An Oral Biography*, San Francisco, North Point Press, 1985.
- Brooks, Cleanth, *Modern Poetry and the Tradition* [1939], London, Poetry London, 1948.
- Bruns, Gerald, *Modern Poetry and the Idea of Language: A Critical and Historical Study*, New Haven, Yale University Press, 1974.
- Buffoni, Franco, *Yeats e Keats*, Parma, Casanova, 1977.
- Byers, Thomas B., *What I Cannot Say: Self, Word, and World in Whitman, Stevens, and Merwin*, Urbana, University of Illinois Press, 1989.
- Cambon, Glauco, "Le 'Notes toward a Supreme Fiction' di Wallace Stevens", *Studi Americani*, 1 (1955), pp. 205-33.
- "'Prima immagine' e 'First Idea': spunti platonici in Ungaretti e Stevens", in *Atti del convegno internazionale su Giuseppe Ungaretti*, Urbino, 3-6 ottobre 1979, a c. di. C. Bo et al., Urbino, Quattro Venti, 1981, pp. 507-11.
- Cantor, Paul A., *Creature and Creator: Myth-making and English Romanticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

- Cardinale, U. (a c. di), *Problemi del Romanticismo*, 2 voll., Milano, Shakespeare & Co., 1983.
- Carroll, Joseph, *Wallace Stevens' Supreme Fiction: A New Romanticism*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1987.
- Cerutti, Toni, "William Butler Yeats", in V. Amoruso e F. Binni (a c. di), *I Contemporanei. Letteratura inglese*, vol. I, Roma, Lucarini, 1977, pp. 209-37.
- Ceserani, Remo, *Breve viaggio nella critica americana*, Pisa, ETS, 1984.
- Christ, Carol, *Victorian and Modern Poetics*, Chicago, University of Chicago Press, 1984.
- Coates, Paul, *Words after Speech: A Comparative Study of Romanticism and Symbolism*, London, Macmillan, 1986.
- Colaiacomo, Paola, *L'incantesimo della lettera. Studi sulla teoria romantica del linguaggio poetico*, Roma, La Goliardica, 1984.
- Coldwell, Joan, "The Bodkin and the Rocky Voice: Images of Weaving and Stone in the Poetry of W. B. Yeats", in M. Sekine (ed.), *Irish Writers and Society at Large*, Totowa, Barnes & Noble, 1985, pp. 16-30.
- Cooper, Andrew M., *Doubt and Identity in Romantic Poetry*, New Haven and London, Yale University Press, 1988.
- Coyle, Beverly, *A Thought to Be Rehearsed: Aphorism in Wallace Stevens's Poetry*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1983.
- Craig, Cairns, *Yeats, Eliot, Pound and the Politics of Poetry*, London, Croom Helm, 1982.
- Crisafulli Jones, Lilla Maria et al. (a c. di), *Modernità dei Romantici*, Napoli, Liguori, 1988.
- Croft, Barbara L., *Stylistic Arrangements: A Study of William Butler Yeats's A Vision*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1987.
- Cross, K. G. and Dunlop, R. T., *Bibliography of Yeats Criticism*, London, Macmillan, 1971.
- Cullingford, Elizabeth, *Yeats, Ireland and Fascism*, London, Macmillan, 1981.
- de Man, Paul, "Intentional Structure of the Romantic Image", in H. Bloom (ed.), *Romanticism and Consciousness: Essays in Criticism*, pp. 65-77.

- "The Rhetoric of Temporality", in *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism* [1971], London, Methuen, 1983, pp. 187-288; tr. it. *Cecità e visione*, Napoli, Liguori, 1975.
- de Man, Paul, "Image and Emblem in Yeats", in *The Rhetoric of Romanticism*, New York, Columbia University Press, 1984, pp. 145-238.
- De Paz, Alfredo, *La rivoluzione romantica. Poetiche, estetiche, ideologie*, Napoli, Liguori, 1984.
- Diggory, Terence, *Yeats and American Poetry: The Tradition of the Self*, Princeton, Princeton University Press, 1983.
- Doggett, Frank, "The Transition from *Harmonium*: Factors in the Development of Stevens' Later Poetry", *PMLA*, 88 (1973), pp. 122-31.
- Doggett, Frank and Buttell, Robert (eds), *Wallace Stevens: A Celebration*, Princeton, Princeton University Press, 1980.
- Donoghue, Denis, *Yeats*, Glasgow, Collins, 1971.
- *Ferocious Alphabets*, London, Faber, 1981.
- Donoghue, Denis and Mulryne, J. R. (eds), *An Honoured Guest: New Essays on W. B. Yeats*, London, Arnold, 1965.
- Doyle, Charles (ed.), *Wallace Stevens: The Critical Heritage*, London and Boston, Routledge & Kegan Paul, 1985.
- Dyson, A. E., *The Crazy Fabric: Essays in Irony*, London, Macmillan, 1965.
- Eagleton, Terry, *Criticism and Ideology: A Study in Marxist Literary Theory*, London, Verso Editions, 1976.
- Eaves, M. and Fischer, M. (eds), *Romanticism and Contemporary Criticism*, Ithaca, Cornell University Press, 1986.
- Edelstein, J. M., *Wallace Stevens: A Descriptive Bibliography*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1973.
- Ellmann, Richard, *Yeats: The Man and the Masks* [1948, 1979²], Harmondsworth, Penguin, 1988.
- *The Identity of Yeats* [1954], London, Faber, 1983.
- Ellmann, Richard and Feidelson, Charles Jr. (eds), *The Modern Tradition: Backgrounds of Modern Literature*, New York, Oxford University Press, 1965.
- Engelberg, Edward, *The Vast Design: Patterns in W. B. Yeats's Aesthetics*, Toronto, University of Toronto Press, 1964.
- Enright, D. J., *The Alluring Problem: An Essay on Irony*, Oxford, Oxford University Press, 1986.

- Filreis, Alan, *Wallace Stevens and the Actual World*, Princeton, Princeton University Press, 1991.
- Fite, David, *Harold Bloom: The Rhetoric of Romantic Vision*, Amherst, The University of Massachusetts Press, 1985.
- Frye, Northrop, *Fearful Symmetry: A Study of William Blake* [1947], Princeton, Princeton University Press, 1974; tr. it. *Agghiacciante simmetria: Uno studio su William Blake*, Milano, Longanesi, 1976.
- (ed.), *Romanticism Reconsidered: Selected Papers from the English Institute*, New York, Columbia University Press, 1963.
- "The Rising of the Moon: a Study of *A Vision*", in D. Donoghue and J. R. Mulryne (eds), *An Honoured Guest: New Essays on W. B. Yeats*, pp. 8-33.
- *A Study of English Romanticism*, Brighton, Harvester Press, 1983.
- Fuchs, Daniel, *The Comic Spirit of Wallace Stevens*, Durham (N.C.), Duke University Press, 1963.
- Garber, Frederick (ed.), *Romantic Irony*, Amsterdam, John Benjamin, 1988.
- Gelpi, Albert (ed.), *Wallace Stevens: The Poetics of Modernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.
- *A Coherent Splendor: The American Poetic Renaissance, 1910-1950*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.
- Gibbons, Tom, "Yeats, Joyce, Eliot and the Contemporary Revival of Cyclical Theories of History", *AUMLA: Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association*, 69 (1988), pp. 151-63.
- Givone, Sergio, *Ermeneutica e Romanticismo*, Milano, Mursia, 1983.
- Gorlier, Claudio, "Wallace Stevens. Una retorica della poesia", *Paragone: Letteratura*, 5 (1954), pp. 73-78.
- Handwerk, Gary J., *Irony and Ethics in Narrative from Schlegel to Lacan*, New Haven, Yale University Press, 1985.
- Hartman, Geoffrey, *Wordsworth's Poetry, 1787-1814*, New Haven, Yale University Press, 1964.
- Hartman, Geoffrey and Thornburn, David (eds), *Romanticism: Vistas, Instances, Continuities*, Ithaca, Cornell University Press, 1973.

- Henn, Thomas R., *The Lonely Tower: Studies in the Poetry of W. B. Yeats*, London, Methuen, 1965².
- Hirst, Desirée, *Hidden Riches: Traditional Symbolism from the Renaissance to Blake*, London, Eyre & Spottiswood, 1964.
- Hollander, John, *Vision and Resonance: Two Senses of Poetic Form*, New York, Oxford University Press, 1975.
- Hone, Joseph, *W. B. Yeats, 1865-1939* [1943], London, Macmillan, 1962².
- Hough, Graham, *The Last Romantics*, London, Gerald Duckworth, 1949.
- Jeffares, A. Norman, *W. B. Yeats: Man and Poet*, London, Routledge & Kegan Paul, 1962².
- *A Commentary on the Collected Poems of W. B. Yeats*, London, Macmillan, 1968.
- Johnson, Anthony L., "W. B. Yeats e i grandi poeti romantici", in L. M. Crisafulli Jones et al. (a c. di), *Modernità dei romantici*, pp. 217-36.
- Keane, Patrick J., *Yeats's Interactions with Tradition*, University of Missouri Press, 1987.
- Kermode, Frank, *Romantic Image*, London, Routledge & Kegan Paul, 1957.
- *Wallace Stevens*, Edinburgh, Oliver and Boyd, 1960.
- *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*, New York, Oxford University Press, 1967; tr. it. *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, Milano, Rizzoli, 1972.
- *Continuities*, New York, Random House, 1968.
- Knight, G. W., *The Starlit Dome: Studies in the Poetry of Vision*, London, Oxford University Press, 1941.
- Langbaum, Robert, *The Poetry of Experience: The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*, New York, Random House, 1957.
- *The Modern Spirit: Essays on the Continuity of Nineteenth and Twentieth-Century Literature*, New York, Oxford University Press, 1970.
- Lausberg, Heinrich, *Elementi di retorica* [1949], tr. it. di L. Ritter Santini, Bologna, Il Mulino, 1969.
- Leavis, Frank Raymond, *Revaluation: Tradition and Development in English Poetry* [1936], London, Chatto and Windus, 1962.

- Leggett, B. J., *Wallace Stevens and Poetic Theory: Conceiving the Supreme Fiction*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1987.
- Lentricchia, Frank, *The Gaiety of Language: An Essay on the Radical Poetics of William Butler Yeats and Wallace Stevens*, Berkeley, University of California Press, 1968.
- *After The New Criticism* [1980], Cambridge, Cambridge University Press, 1983.
- *Ariel and the Police. Michel Foucault, William James, Wallace Stevens*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1988.
- Leonard, James S., *The Fluent Mundo: Wallace Stevens and the Structure of Reality*, Athens, University of Georgia Press, 1988.
- Levinson, Marjorie (ed.), *Rethinking Historicism: Critical Readings in Romantic History*, Oxford, Blackwell, 1989.
- Litz, A. Walton, *Introspective Voyager: The Poetic Development of Wallace Stevens*, New York, Oxford University Press, 1972.
- "Wallace Stevens' Defence of Poetry: *La Poésie Pure*, the New Romantic, and the Pressure of Reality", in G. Bornstein (ed.), *Romantic and Modern: Revaluations of Literary Traditions*, pp. 111-32.
- Lombardo, Agostino, *La poesia inglese dall'estetismo al simbolismo*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1950.
- Longenbach, James, *Stone Cottage: Pound, Yeats, and Modernism*, New York, Oxford University Press, 1988.
- Lovejoy, Arthur O., "On the Discriminations of Romanticisms", *PMLA*, 39 (1924), pp. 229-53; rist. in *Essays in the History of Ideas*, Baltimore and London, The Johns Hopkins Press, 1948, pp. 228-253; tr. it. "Sulla differenziazione tra i romanticismi", in *L'albero della conoscenza. Saggi di storia delle idee*, Bologna, Il Mulino, 1982, pp. 285-314.
- Macherey, Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspero, 1966; tr. it. *Per una teoria della produzione letteraria*, Bari, Laterza, 1969.
- Martin, Philip W., "Romanticism, History, Historicisms", in K. Everest (ed.), *Revolution in Writing: British Literary Responses to the French Revolution*, Milton Keynes and Philadelphia, Open University Press, 1991, pp. 9-26.

- McGann, Jerome J., *The Romantic Ideology: A Critical Investigation*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1983.
- Melchiori, Giorgio, *The Whole Mystery of Art: Pattern into Poetry in the Work of W. B. Yeats*, London, Routledge & Kegan Paul, 1950.
- Mellor, Anne Kostelanetz, *English Romantic Irony*, Cambridge (Ma.), Harvard University Press, 1980.
- Miller, J. Hillis, *The Linguistic Moment: From Wordsworth to Stevens*, Princeton, Princeton University Press, 1985.
- Mills-Harper, George, *The Neoplatonism of William Blake*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1961.
- Morse, David, *Perspectives on Romanticism: A Transformational Analysis*, London, Macmillan, 1981.
- Morse, Samuel French; Bryer, Jackson R.; Riddel, Joseph N., *Wallace Stevens: Checklist and Bibliography of Stevens' Criticism*, Denver, Alan Swallow, 1963.
- Morse, Samuel French, *Wallace Stevens: Poetry as Life*, New York, Pegasus, 1970.
- Muecke, Douglas Colin, *The Compass of Irony*, London, Methuen, 1969.
- *Irony and the Ironic*, London, Methuen, 1970.
- Nicolson, Marjorie Hope, *Newton Demands the Muse: Newton's Opticks and the Eighteenth Century Poets* [1946], Westport, Greenwood Press, 1979.
- North, Michael, "The Ambiguity of Repose: Sculpture and the Public Art of W. B. Yeats", *ELH*, 50 (1983), pp. 379-400.
- Oliva, Renato, *'Hodos Chameliontos'. La via dell'inconscio: W. B. Yeats e C. G. Jung*, Torino, Casa Editrice Le Lettere, 1989.
- Pagnini, Marcello (a c. di), *Il Romanticismo*, Bologna, Il Mulino, 1986.
- Parkinson, Thomas, *W. B. Yeats: The Later Poetry*, Berkeley, University of California Press, 1964.
- Parrish, Stephen Maxfield and Painter, James A., *A Concordance to the Poems of W. B. Yeats*, Ithaca, Cornell University Press, 1963.
- Patke, Rajeev S., *The Long Poems of Wallace Stevens: An Interpretive Study*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.

- Pearce, Roy Harvey, *The Continuity of American Poetry*, Princeton, Princeton University Press, 1961.
- "Toward Decreation: Stevens and the 'Theory of Poetry'", in F. Doggett and R. Buttel (eds), *Wallace Stevens: A Celebration*, Princeton, Princeton University Press, 1981.
- Pearce, Roy Harvey and Miller, J. Hillis (eds), *The Act of the Mind: Essays on the Poetry of Wallace Stevens*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1965.
- Peckham, Morse, "On Romanticism: Introduction", *Studies in Romanticism*, 9 (1970), pp. 217-24.
- Perloff, Marjorie, "Irony in Wallace Stevens's 'The Rock'", *American Literature*, 36 (1964-5), pp. 327-42.
- *Rhyme and Meaning in the Poetry of Yeats*, The Hague-Paris, Mouton, 1970.
- "Pound/Stevens: Whose Era?", *New Literary History*, 13 (1982), pp. 485-514.
- Praz, Mario, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* [1930], Firenze, Sansoni, 1948; tr. ingl. *The Romantic Agony*, London, Oxford University Press, 1933.
- Rajan, Tilottama, *Dark Interpreter: The Discourse of Romanticism*, Ithaca, Cornell University Press, 1980.
- Reed, Arden (ed.), *Romanticism and Language*, London, Methuen, 1984.
- Regueiro, Helen, *The Limits of Imagination: Wordsworth, Yeats, and Stevens*, Ithaca, Cornell University Press, 1976.
- Rehder, Robert M., *The Poetry of Wallace Stevens*, London, Macmillan, 1988.
- Ricciardi, Caterina, "Wallace Stevens", in E. Zolla (a c. di), *Letteratura americana. I contemporanei*, vol. I, Roma, Lucarini, 1982, pp. 273-99.
- Richardson, Joan, *Wallace Stevens: The Early Years, 1879-1923*, New York, William Morrow, 1986.
- *Wallace Stevens: The Later Years, 1923-1955*, New York, William Morrow, 1988.
- Riddel, Joseph N., "The Contours of Stevens' Criticism", *English Literary History*, 31 (1964), pp. 106-38.
- *The Clairvoyant Eye: The Poetry and Poetics of Wallace Stevens*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1965.

- Rizzardi, Alfredo, "Creazione e distruzione del mondo fantastico di Wallace Stevens", in *La condizione americana*, Bologna, Cappelli, 1959, pp. 71-83.
- Rognoni, Francesco, "Immagini della realtà e sacrificio nella poesia di Wallace Stevens e T. S. Eliot", *Il confronto letterario*, 7 (1990), pp. 365-89.
- Rotella, Guy L., *Reading and Writing Nature: The Poetry of Robert Frost, Wallace Stevens, Marianne Moore, and Elizabeth Bishop*, Boston, Northeastern University Press, 1991.
- Schaum, Melita, "Misprision and Disclosure, History and the Abyss: Rewriting Stevens into the Eighties", *The Wallace Stevens Journal*, 11 (1987), pp. 32-54.
- Schaum, Melita and Serio, John N., *Wallace Stevens and the Critical Schools*, University of Alabama Press, 1988.
- Simpson, David, *Irony and Authority in Romantic Poetry*, Totowa, Rowman and Littlefield, 1979.
- Singh, S. B., *Hardy, Yeats and Eliot: Towards a Meaning of History*, New Dehli, Bahri Publications, 1990.
- Spacks, Patricia Meyer, *The Poetry of Vision: Five Eighteenth-Century Poets*, Cambridge (Ma.), Harvard University Press, 1967.
- Spears, Monroe K., *Dionysus and the City: Modernism in Twentieth-Century Poetry*, New York, Oxford University Press, 1970.
- Sperry, Stuart, "Toward a Definition of Romantic Irony in English Literature", in G. Bornstein (ed.), *Romantic and Modern: Revaluations of Literary Traditions*, pp. 3-28.
- Stallworthy, Jon, *Vision and Revision in Yeats's Last Poems*, Oxford, Clarendon Press, 1969.
- Stanford, Donald E. (ed.), "Wallace Stevens and the Romantic Heritage", *Southern Review*, 7 (July 1971), pp. 651-824.
- Stevens, Holly, *Souvenirs and Prophecies: The Young Wallace Stevens*, New York, Alfred A. Knopf, 1977.
- Tate, Allen, "Yeats' Romanticism", in J. Unterecker (ed.), *Yeats: a Collection of Critical Essays*, pp. 156-62.
- Thorslev, Peter L., *Romantic Contraries: Freedom versus Destiny*, New Haven, Yale University Press, 1984.
- Unterecker, John, *A Reader's Guide to William Butler Yeats*, London, Thames and Hudson, 1959.

- Unterecker, Jonh (ed.), *Yeats: A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1982.
- Ure, Peter, *Towards a Mythology: Studies in the Poetry of W. B. Yeats*, London, Hodder and Stoughton, 1946.
- Vendler, Helen, *Yeats's Vision and the Later Plays*, Cambridge (Ma.), Harvard University Press, 1963.
- *On Extended Wings: Wallace Stevens' Longer Poems*, Cambridge (Ma.), Harvard University Press, 1969.
- *Words Chosen Out of Desire*, Cambridge (Ma.), Harvard University Press, 1986.
- Wade, A. and Alspach, R. K., *A Bibliography of the Writings of W. B. Yeats*, London, 1963³.
- Walsh, T. F., *Concordance to the Poetry of Wallace Stevens*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1963.
- Wasserman, Earl R., "The English Romantics: The Grounds of Knowledge", *Studies in Romanticism*, 4 (1964), pp. 17-34.
- Weinrich, Harald, *Metafora e menzogna: la serenità dell'arte*, tr. it. di L. Ritter Santini, Bologna, Il Mulino, 1976.
- Weiskel, Thomas, *The Romantic Sublime: Studies in the Structure and Psychology of Transcendence*, Baltimore and London, The Johns Hopkins Press, 1976.
- Wheeler, Kathleen M. (ed.), *German Aesthetic and Literary Criticism: The Romantic Ironists and Goethe*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.
- Whitaker, Thomas R., *Swan and Shadow: Yeats's Dialogue with History* [1959], Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1964.
- Wilde, Dana, "Romantic and Symbolist Contexts in the Poetry of Wallace Stevens", *The Wallace Stevens Journal*, 10 (1986), pp. 42-57.
- Willard, Abbie F., *Wallace Stevens: The Poet and His Critics*, Chicago, American Library Association, 1978.
- Wilson, F. A., *W. B. Yeats and Tradition*, New York, Macmillan, 1958.
- *Yeats's Iconography*, London, Victor Gollancz, 1960.
- Woolford, John, "Ironia organica: Browning, i romantici e i moderni", in L. M. Crisafulli Jones et al. (a c. di), *Modernità dei romantici*, pp. 61-74.

Yoder, R. A., "The Equilibrist Perspective: Toward a Theory of American Romanticism", *Studies in Romanticism*, 12 (1973), pp. 705-40.

INDICE DEI NOMI E DELLE OPERE

- Abrams M. H., 2, 3, 21n, 31n, 36n, 42, 51, 61n, 70n, 169n
Adams H., 81n
Ahasuerus, 92
Akenside M., 16
Albright D., 82n
Alcibiade, 91n
Althusser L., 4
Apollo, 30, 43
Arnold M., 36n
Atkinson B., 22n
Avison C., 68, 69
Bacon F., 32, 108n
Baker C., 126n
Ball P. M., 59
Balzac H. de, 115
Bate W. J., 26n
Beaumarchais P.-A. Caron de, 50n
Bechtel E. De Turck, 122n
Beckett L., 162n
Behler E., 50n
Bernini G. L., 108n
Blake W., 6, 10, 16-29, 30, 33, 38, 39, 40, 41, 42, 45, 70, 78, 87, 103, 104n, 114, 117-118, 159n
A Vision of the Last Judgement, 16-19, 23-24, 87
"Auguries of Innocence", 17n
Jerusalem, 25, 26, 32
Milton, 25, 26, 29
"Proverbs of Hell", 9
Songs of Experience, 32
The Ghost of Abel, 25
The Marriage of Heaven and Hell, 19, 22n, 28
Vala, or the Four Zoas, 25
Blavatsky H. P., 104
Bloom H., 3, 4, 23n, 36n, 70n, 112n, 122, 150, 159n
Bornstein G., 3n, 59n, 76n, 77n, 104n, 126n, 159n
Bostetter E., 5n
Botticelli S., 110
Bradley A. C., 36n

- Brancusi C., 105n
 Brazeau P., 122n
 Breit H., 9n
 Brett R. L., 28n
 Brooks C., 2
 Browning R., IX, 6, 48, 59-70
 "Abt Vogler", 61-64, 66, 70
 "A Toccata of Galuppi's", 68n
 Asolando, 60, 66
 Dramatis Personae, 60
 Dramatic Lyrics, 68n
 "Flute Music, with an Accompaniment", 66-68, 70
 "Fra Lippo Lippi", 63
 "Master Hugues of Saxe-Gotha", 64-66, 68, 70
 Men and Women, 60
 "My Last Duchess", 60
 Parleyings with Certain People of Importance in their Day, 68
 "Parleyings with Charles Avison", 68-70
 Pauline, 61, 68
 "The Bishop Orders His Tomb at Saint Praxed's Church", 60
 Bruns G., 145
 Bunyan J., 76
 Burns R., 117
 Buttell R., 150n
 Butts T., 21n
 Byron G. G., 5n, 6, 22, 25, 48, 51-59, 70, 76, 129, 159, 161
 Cain, 25
 Childe Harold's Pilgrimage, 51
 Don Juan, 6, 51-59, 60, 162n
 Lara, 51
 Manfred, 51
 The Corsair, 51
 The Vision of Judgement, 51
 Cable G. W., 79
 Caino, 25
 Callimaco 94
 Carboni G., 134n
 Carlyle T., 74, 130n
 Cassandra, 55
 Castiglione B., 74
 Cervantes M. de, 33, 34
 Chaucer G., 29, 76, 78
 Christ C., 59
 Church B., 9n, 120n, 138n, 151n, 169n, 173
 Church H., 148n
 Clifton H., 95
 Colaiacono P., 43n
 Coleridge E. H., 38n
 Coleridge S. T., 5n, 22, 27, 28n, 30n, 31, 35, 45, 47, 117, 122, 125, 171
 Biographia Literaria, 26, 35, 43, 67, 149
 "Dejection: An Ode", 38n
 "Kubla Khan", 33, 62, 63
 "Limbo", 84n
 "The Eolian Harp", 46
 "The Rime of the Ancient Mariner", 155n
 "To a Nightingale", 46
 "To William Wordsworth", 38n
 Collins W., 16
 Cosimo de Medici, 110

- Cowper W., 16
 Croce B., 80
 Dante, 74, 78, 114
 David J.-L., 71, 72
 de Man P., 4, 36n, 50, 51, 58, 98n
 Dickinson E., 151
 Diggory T., 97n
 Doggett F., 150n
 Donoghue D., 75n, 82n, 172n
 Dowden E., 80n
 Dryden J., 117
 Dürer A., 110
 Eagleton T., 4
 Eberhart R., 123n
 Elia, 25
 Eliot T. S., IX, 2, 3, 3n, 7, 59, 78, 105n, 127n
 Ellmann R., 110n, 114n
 Emerson R. W., 6, 10, 22-29, 112n, 123
 "Nature", 22-25, 25, 27n, 124n
 "The Over-Soul", 23-24
 "The Poet", 24, 27-28
 Empedocle, 91
 Engell J., 26n
 Ettore, 91
 Euclide, 33
 Everest K., 5n
 Feilding E., 104
 Fidia 92n, 94n, 106, 107, 109, 111, 112
 Fielding H., 52
 Fjelde R., 8n
 Flinders Petrie W. M., 81n
 Foucault M., 131n
 Frayne J. P., 78n
 Frost R., 136n
 Frye N., 2, 3, 23n, 82
 Fuchs D., 159n
 Furtwängler A., 94n
 Galuppi B., 68n
 Garrod H. W., 13n
 Gide A., 15
 Gilchrist A., 17
 Goethe J. W., 123n
 Gonne M., 85, 93
 Gonzaga E., 74
 Gozzi C., 50
 Gregory Lady A., 87
 Grimalkin, 107
 Hammond H., 15
 Harte B., 79
 Hartman G., 3, 36n
 Hegel G. W. F., 49, 76, 115
 Heidegger M., 123n
 Heringman B., 122n
 Hill D. L., 113n
 Hillis Miller J., 3
 Hirst D., 22n
 Hobbes T., 144
 Hollander J., 46n
 Hone J., 80n
 Hood W. K., 113n
 Hopkins G. M., 155n
 Hough G., 81n, 104n, 115n
 Hulme T. E., 3
 Huysmans J.-K., 114n
 Ingpen R., 20n
 James W., 131n
 Jeffares A. N., 92
 Johnson C., 78n
 Johnson S., 15-16, 26, 57
 Johnson T. H., 151n
 Jones A. R., 28n
 Joyce J., 21n, 23, 135
 Kant I., 49

- Keats J., IX, 5n, 21, 22, 48n, 78, 125, 159n
Hyperion, 43
 "Ode on a Grecian Urn", 13, 95, 144
 "Ode to a Nightingale", 46
 "On the Sea", 47
 "To Autumn", 133
 "To J. H. Reynolds, Esq.", 48
- Kermode F., 2, 3, 7n, 23n, 27n, 90n, 150n, 166
- Kierkegaard S., 49
- Krieger M., 2
- Landor W. S., 108n
- Langbaum R., 2, 59
- Latimer R. Lane, 123n, 128n, 162n
- Lausberg H., 54n
- Lawrence D. H., 3n
- Leavis F. R., 2
- Lee P. H., 124n, 170n
- Lentricchia F., 3n, 7n, 131n, 166n
- Leonardo da Vinci, 110
- Levinson M., 4, 5n
- Lewis W., 105
- Locke J., 15, 32, 144
- Los, 25
- Lovejoy A. O., 5
- Macherey P., 4
- Martin P., 5n
- Mathers S. L. MacGregor, 104
- Maxwell J. C., 27n
- McGann J., 4, 5n
- McGreevy T., 8n, 121n
- Mellor A. K., 50n
- Meyerbeer G., 62
- Michelangelo Buonarroti, 19, 109, 110, 111
- Mills-Harper G., 22n, 113n
- Milton J., 5, 15, 24, 117
- Mnemosine, 18, 30, 43
- Moll E., 127m
- Montaigne M. E. de, 56
- Moore M., 127n, 142, 172n
- Morin E., 45
- Morris W., 74, 76, 107, 115
- Muecke D. C., 55n, 60n, 165
- Müller A., 49
- Mulryne J. R., 82n
- Napoleone Bonaparte, 71, 72
- Newton I., 15, 16n, 32
- Nicolson M. H., 16n
- Nietzsche F., 49, 123n
- O'Connor W. Van, 3n
- O'Leary J., 86n
- Omero, 29, 96
- Orfeo, 145
- Ozymandias, 170
- Pack R., 12n
- Palestrina G. P. da, 65
- Parkinson T., 116n
- Pater W., 113n
- Pausania, 94n
- Payne L. W. Jr., 137n
- Pearce R. H., 150n
- Peck W. E., 20n
- Peckham M., 5
- Perloff M., 3n, 165n
- Peters E., 167n
- Pitagora, 106, 111
- Poe E. A., 146
- Poggioli R., 134n, 162
- Pope A., 52, 117
- Pound E., IX, 2, 3n, 59, 105n
- Powell A., 138
- Pratt W. W., 53n

- Praz M., 5n
 Raffaello Sanzio, 19, 29,
 110, 111, 112
 Reed A., 3n
 Richards I. A., 2n
 Rilke R. M., 170
 Ritter Santini L., 50n, 54n
 Rodríguez Feo J., 123n,
 130n, 144n, 145n
 Rollins H. E., 48n
 Roney L., 122
 Rossetti D. G., 17, 80n
 Rushdie S., 79n
 Ruskin J., 74, 113, 114n
 Santoli V., 49n
 Schlegel F., 6, 48, 49-51, 57,
 58, 128, 161
 Schott W., 19n
 Schwartz D., 122, 122n
 Shakespear O., 85n
 Shakespeare W., 24, 29, 31,
 48n, 75, 76, 78, 100n
 Shelley P. B., IX, 5n, 10, 21,
 26, 31, 78, 104n, 117,
 142, 170
A Defence of Poetry, 20,
 28, 29n, 45, 144-145, 148
Alastor, 159
Hellas, 92
 "Ode to the West Wind",
 46, 137-138
 Simons H., 67n, 142n, 148n,
 163n
 Smart C., 16, 76
 Solger K., 49
 Southey R., 53
 Sparks P. M., 16n
 Spears M. K., 2n,
 Spengler O., 80
 Spinoza B., 76
 Steffan T. G., 53n
 Steffan E., 53n
 Stevens E., 169n
 Stevens H., 158n
 Stevens W., IX-X, 3, 7-13,
 28, 67, 70, 119-173
 "A Page from a Tale",
 155-157, 158
 "A Postcard from the Vol-
 cano", 121
 "About One of Marianne
 Moore's Poems", 122n,
 142
 "Academic Discourse at
 Havana", 125-126
Adagia, 169
 "Angel Surrounded by
 Paysans", 170n
 "As You Leave the
 Room", 12
 "Autumn Refrain", 125
 "Blanche McCarthy", 86n
 "Credences of Summer",
 147, 152-154, 157, 158
 "Domination of Black",
 134-135, 136, 139, 157
 "Dutch Graves in Bucks
 Country", 122n
 "Effects of Analogy", 143
Harmonium, 7, 130, 159
Ideas of Order, 137
 "Imagination as Value",
 125
 "Man and Bottle", 125
 "Mozart, 1935", 137-138,
 157
 "Not Ideas about the
 Thing but the Thing It-
 self", 154-155, 157, 158

- "Notes toward a Supreme Fiction", 12n, 147-152, 167, 169, 170-172
 "Of Modern Poetry", 169
Parts of a World, 147
 "Recitation after Dinner", 124
 "Sailing after Lunch", 126-127
 "Sunday Morning", 130-134, 135, 136, 138, 148, 158, 167, 168
 "The Bed of Old John Zeller", 122n
 "The Comedian as the Letter C", 159-165, 167, 171
 "The Course of a Particular", 157, 158
 "The Idea of Order at Key West", 21n, 135-137, 138, 141, 142, 159, 160, 165
 "The Irish Cliffs of Moher", 119-120
 "The Man on the Dump", 145-147
 "The Man with the Blue Guitar", 132n, 139-140
The Man with the Blue Guitar, 141
The Necessary Angel, 142
 "The Noble Rider and the Sound of Words", 140, 143, 144
 "The Plot against the Giant", 141-142
 "The Relations between Poetry and Painting", 149
The Rock, 119
- "The World as Meditation", 168-169
Transport to Summer, 147
 Sweeney J., 120
 Symons A., 27
 Tate A., 90n
 Taylor W., 170n
 Tennyson A., IX, 117
 Thoreau H. D., 79
 Tiziano Vecellio, 107, 110, 111
 Toynbee A., 80
 Trilling L., 36n
 Tynan K., 77n, 79n
 Unterecker J., 90n
 Ure P., 100n
 Vaglio Marengo C., 91n
 Vendler H., 159n, 172n
 Veronese P., 111
 Vico G., 27n, 80
 Vidal P., 120
 Villars de Honcourt (Villard de Honnecourt), 113, 113n
 Vogler G. J., 62
 Weber C. M. von, 62
 Weil S., 149-150
 Wheeler S., 108n
 Weinrich H., 50
 Whitaker T. R., 109n
 Whitman W., 19n, 29n, 31n, 79, 80
 Wilde O., 114n
 Williams W. C., 7, 19n
 Wilson T. C., 125n, 128n
 Wordsworth W., 5n, 6, 10, 22, 27, 30-44, 45, 70, 122, 129, 169, 170
Lyrical Ballads, 28n, 30, 31, 36, 40

- "Ode: Intimations of Immortality", 32, 36-38, 41
 "On the Power of Sound", 47, 48
 "Prospectus", 30, 36, 132
The Excursion, 30
The Prelude, 27, 32-36, 38n, 39-44, 46-47, 54, 159
 "The Thorn", 53
 "Tintern Abbey", 31, 32, 36, 38-39, 40
 Yeats W. B., X, 3, 7-13, 27, 70, 71-118, 121, 123, 129, 130, 159n
 "A Dialogue of Self and Soul", 104, 105
 "A General Introduction for my Work", 79n, 96n
A Vision, 9, 12, 71, 74, 80-85, 87, 88, 91, 92n, 94, 95-96, 97-98, 102-103, 105, 106, 108n, 109, 110, 111-116, 128
 "Are You Content?", 97
Autobiographies, 107
 "Bishop Berkeley", 76
 "Byzantium", 113
 "Coole Park and Ballylee", 72, 75, 77
 "Crazy Jane and the Bishop", 100-101
 "Crazy Jane Grown Old looks at the Dancers", 100, 101-102
 "Death", 99-100
 "Discoveries", 96n, 114
 "Edmund Spenser", 76
 "Ego Dominus Tuus", 87
Fairy and Folk Tales of the Irish Peasantry, 77
 "In Memory of Major Robert Gregory", 87
John Sherman, 72-73
 "Lapis Lazuli", 93-95, 103
Last Poems, 91
 "Leda and the Swan", 101
 "Long-legged Fly", 110
 "Meditations in Time of Civil War", 97
Michael Robartes and the Dancer, 87
 "Michael Robartes and the Dancer", 110-111
On the Boiler, 106, 109
 "Poetry and Tradition", 73, 75n
Responsibilities, 87
 "Sailing to Byzantium", 98, 113
 "The Circus Animals' Desertion", 98
 "The Double Vision of Michael Robartes", 88-91, 107
 "The Gyres", 91-93, 95
 "The Lake Isle of Innisfree", 156
 "The Magi", 87-88
 "The Man and the Echo", 11, 98
The Rose, 85
 "The Second Coming", 87, 88, 89, 93, 97
 "The Sorrow of Love", 136n
 "The Spur", 98

"The Statues", 97, 105-108, 109, 111, 113
The Tower, 87, 96
"The Tower", 96-97, 98
"The Trembling of the Veil", 71-72, 74, 77
"The Two Trees", 85-86, 89
The Wanderings of Oisín and Other Poems, 7
The Wild Swans at Coole, 87, 88
The Winding Stair and Other Poems, 99, 100

The Words Upon the Window-pane, 82n
"Tom the Lunatic", 102
"Under Ben Bulbin", 73, 105, 108-109, 111, 113
"Upon a Dying Lady", 97, 99
"Vacillation", 99
"What is 'Popular Poetry'?", 75
"Why should not Old Men be Mad?", 98
Zabel M. D., 172n