

William Butler Yeats

Il figlio
di Cuchulain

Sulla spiaggia di Baile, Purgatorio,
La morte di Cuchulain

a cura di Dario Calimani

con testo a fronte

Marsilio

Traduzione dall'inglese
di Dario Calimani



Università
Ca' Foscari
Venezia

Dipartimento di Filosofia
e Beni Culturali

© 2011 by Marsilio Editori® s.p.a. in Venezia

Prima edizione: ottobre 2011

ISBN 978-88-317-0954

www.marsilioeditori.it

INDICE

- 11 Introduzione
di Dario Calimani
- 41 L'autore e l'opera
- IL FIGLIO DI CUCHULAIN
- 53 Sulla spiaggia di Baile
113 Purgatorio
133 La morte di Cuchulain
- 161 Note ai testi
173 Bibliografia

Traduzione dall'inglese
di Dario Calimani



Università
Ca' Foscari
Venezia

Dipartimento di Filosofia
e Beni Culturali

© 2011 by Marsilio Editori® s.p.a. in Venezia

Prima edizione: ottobre 2011

ISBN 978-88-317-0954

www.marsilioeditori.it

INDICE

- 11 Introduzione
di Dario Calimani
- 41 L'autore e l'opera
- IL FIGLIO DI CUCHULAIN
- 53 Sulla spiaggia di Baile
113 Purgatorio
133 La morte di Cuchulain
- 161 Note ai testi
- 173 Bibliografia

INTRODUZIONE

William Butler Yeats è il poeta della rinascita irlandese per antonomasia, il poeta che per restituire dignità e identità nazionale al suo paese ne rivitalizza la cultura, ne rivisita la fiaba e il mito; ed è il poeta della supremazia dell'arte e della gioia tragica. Ma al risveglio della coscienza nazionale d'Irlanda Yeats si accinge soprattutto attraverso il teatro. La sua attività ha inizio nel 1892, con testi di carattere semplice e popolare, per gente comune, un teatro che si lasci capire e vedere e non richieda intelletto e sensibilità¹. Si cimenta così in vari generi: un'allegoria morale sul commercio delle anime (*The Countess Cathleen*, 1892), una storia popolare di adescamento nel mondo delle fate (*The Land of Heart's Desire*, 1894), un dramma di tenebrosa magia al servizio dell'amore fatale (*The Shadowy Waters*, 1900), una fuga d'amore dalla mitologia irlandese (*Diarmuid and Grania*², 1900), un allegorico appello all'insurrezione nazionale (*Cathleen ni Houlihan*, 1902), un racconto visionario e apocalittico di rivolta anarchica contro ogni istituzione (*Where There Is Nothing*³, 1902-1903), una farsa popolare (*A Pot of Broth*, 1902), un dramma morale sulla miscredenza (*The Hour-Glass*, 1903), un lamento contro

il disprezzo per la poesia da parte del potere (*The King's Threshold*, 1903).

Con il passare del tempo, Yeats si distanzia dal teatro commerciale, «oggettivo», e privilegia un genere più «soggettivo», più vicino alla sensibilità dell'artista: un teatro per lo spirito⁴. Per dare enfasi al ruolo della voce, impedendo che la materialità del corpo e dei gesti distolga l'attenzione dello spettatore, farà sperimentare una recitazione dall'interno di barili⁵, precorrendo, per fini diversi, l'immagine della paralisi beckettiana. La sua crescente avversione al naturalismo lo porterà infine a produrre rappresentazioni sempre più stilizzate, ispirate all'elitario teatro Nō giapponese, a cui sarà introdotto da Ezra Pound.

La drammaturgia di Yeats acquista spessore nel 1903, quando egli scopre la figura di Cuchulain⁶, eroe centrale del mitico ciclo dell'Ulster, ossia il corpo di leggende e saghe medievali che ruota attorno alla figura del Re dei re, Conchubar⁷ mac Nessa, in guerra continua con la regina Maeve⁸ del Connaught⁹, nel contesto di un'Irlanda tribale e pastorale in cui le guerre sono in genere provocate da furti di bestiame. L'episodio più famoso del ciclo è infatti il *Táin bó Cúailnge*¹⁰ (*La razzia del bestiame di Cooley*), nel quale si narra dell'invasione dell'Ulster da parte della regina Maeve, desiderosa di impossessarsi del prolifico toro bruno di Cooley; e a contrastarla c'è appunto l'eroe Cuchulain, una figura di eroe istintivo e passionale, una sorta di Ercole celtico. L'episodio che lo rende famoso fin dall'infanzia, quando ancora si chiamava Setanta, è l'uccisione del feroce mastino di Culain: Setanta era stato invitato a banchetto da re Conchubar, ospite a sua volta del fabbro Culain, e l'imponente mastino a guardia della casa gli si era avventato contro, ma egli lo aveva ucciso scaraventandolo contro un macigno, o, secondo altre versioni, facendogli ingoiare una palla da *hurling*, un

antico gioco di squadra irlandese. Per riparare al danno, Setanta si era offerto di fare lui stesso la guardia alla casa di Culain fino a che un cucciolo non fosse cresciuto per sostituire il mastino ucciso. Da qui, Setanta aveva preso il nome di Cuchulain, il «cane di Culain».

Di Cuchulain Yeats ripercorre la storia in cinque drammi, composti fra il 1903 e il 1939: *On Baile's¹¹ Strand*, (1903-1906), *The Green Helmet*¹² (1908-1910), *At the Hawk's Well* (1916), *The Only Jealousy of Emer*¹³ (1919) e *The Death of Cuchulain* (1939). Ma nel 1938, mentre sta già lavorando a *The Death of Cuchulain*, egli scrive anche il dramma *Purgatory*, una storia di spettri in cui Cuchulain non compare, ma che riprende per linee essenziali l'evento più tragico della storia dell'eroe, l'uccisione dell'unico figlio.

In fuga dalle terrene «complessità di fango o sangue» (*Byzantium*, 1930) e dallo squallore della politica, Yeats trova dunque nell'eroe epico una fonte di ispirazione che durerà fino alla morte. Anzi, neppure la morte riuscirà a dividere il poeta dalla sua creatura, poiché l'ultima sua opera, *The Death of Cuchulain*, sancisce, nella coincidenza delle loro morti, la fusione della figura dell'Autore con quella di Cuchulain, suo *alter ego* poetico.

Tutta l'opera di Yeats è pervasa, come un'ossessione, dal fascino del modello mitico, in particolare quello di Cuchulain, l'eroe che sconfigge gli eserciti, l'amante infedele amato fino all'estremo sacrificio, ma, soprattutto, l'eroe inconsapevole che uccide il suo unico figlio. Ed è questo il filo tematico che unisce i tre drammi qui proposti, *On Baile's Strand*, *Purgatory*, *The Death of Cuchulain*. L'uccisione del figlio da parte del padre è, inizialmente, un tragico incidente, e fa parte di un universo violento e disumano; ma con il tempo diventa la disperata volontà di liberarsi della vitalità temporale e del futuro, in un

contesto non più mitico, ma realistico, come se Yeats volesse negare la possibilità di evoluzione, mettendo fine alla storia e alla fertilità stessa della propria fantasia. Il tema biblico del «sacrificio di Isacco», a cui la storia di Cuchulain sembra ispirarsi, è un archetipo lontano e non insegna nulla alla testualità yeatsiana, non c'è qui alcuna misericordia divina che fermi la mano assassina del padre. Non esiste uno sviluppo, ma non esiste neppure consapevolezza del crimine, e non esiste pentimento, né valore morale su cui fondare una pena.

La vicenda tragica di Cuchulain Yeats la propone per la prima volta nel 1892, in due poesie: *To the Rose upon the Rood of Time*, con l'immagine dell'eroe dissennato «che si batte con l'implacabile marea», e *Cuchulain's Fight with the Sea*, dove l'eroe «combatté con il mare indomabile»¹⁴. A distanza di molti anni, in *Alternative Song for the Severed Head* (1934)¹⁵, riappare come l'ombra anonima di un incubo «Cuchulain che si batté tutta la notte con la schiuma [del mare]»; poi, in *The Circus Animals' Desertion*, una delle ultime poesie, l'eroe è ancora raffigurato in quell'atto di disperata follia: «Cuchulain si batté con il mare indomabile». E fino alla soglia della morte Yeats si porta dentro, ossessivo, il dolore tragico di Cuchulain: in *Cuchulain Comforted*, una poesia scritta nel 1939 a due settimane dalla morte, l'eroe ricompare con ancora i segni delle ferite infertegli dai sei nemici che lo hanno ucciso; sul punto di reincarnarsi in un uccello, Cuchulain è accolto dalle anime dei codardi, forse l'*anti-self* di quell'eroe che egli era stato in vita. Ed è una poesia scritta in terza rima, come a evocare un'atmosfera purgatoriale dantesca.

Per il poeta che ha cercato di risvegliare la coscienza dell'Irlanda alla sua cultura antica, al folklore, alla leggenda, al mito, all'eroismo celtico, Cuchulain incarna il sogno e la fine del sogno. Cuchulain è, per Yeats, l'irrazionale

più estremo, l'antitesi più alta al detestato razionalismo vittoriano, realista, scienziata, ottimista, moralista e borghese. In Cuchulain si riconosce lo sviluppo della coscienza yeatsiana, dal mito eroico e dall'ideale nazionalistico alla caduta del mito e alla riconquista dello spirito umano nel momento più tragico di riconoscimento, quello apocalittico della morte.

Nei cinque drammi dedicati alla figura di Cuchulain¹⁶, Yeats non segue l'ordine degli eventi epici (che sarebbe: *At the Hawk's Well*, *The Green Helmet*, *On Baile's Strand*, *The Only Jealousy of Emer*, *The Death of Cuchulain*), a riprova del fatto che egli non persegue un progetto narrativo. A intrigare il poeta è infatti la vicenda più straziante nella storia di Cuchulain, il filicidio. Ed è su questo evento che si concentra il primo dramma dedicato all'eroe.

On Baile's Strand unisce la forma della tragedia classica ai temi della mitologia irlandese e alla comicità moderna. Si apre sulle due figure del Cieco e del Buffone, che sembrano definire un'atmosfera sul modello dell'*Edipo a Colono* di Sofocle e del *Re Lear* shakespeariano¹⁷. Il testo, peraltro, ricorda la struttura a doppia trama dei drammi shakespeariani, una trama seria e una comica che le fa da contraltare o da commento indiretto¹⁸, come fosse una tragicommedia.

Il Cieco anticipa l'azione informando che Conchubar, Re dei re d'Irlanda, sta arrivando per ricevere da Cuchulain il giuramento di obbedienza, ma racconta anche di un giovane, figlio di regina, giunto per mare con l'intenzione di uccidere un uomo che entrambi conoscono. Come l'Angelo che, nella Bibbia, lotta con Giacobbe, il giovane non dice il suo nome a chicchessia, eppure il Cieco, una sorta di Tiresia, non solo ne conosce l'identità, ma sa anche chi ne è il padre, ed eviterà di rivelarlo. Il giovane è Conlaech, inviato dalla madre Aoife¹⁹ (sconfitta, sedotta e abbandono-

nata da Cuchulain) a sfidare e a uccidere il padre. Il Cieco con il suo silenzio (di fatto, complice dell'atto tragico) sembra rassegnato al corso immutabile del destino.

Il confronto fra Cuchulain, recalcitrante alla sottomissione, e re Conchubar evidenzia l'ironia drammatica dell'azione: Conchubar rimprovera a Cuchulain il disprezzo per i suoi figli perché lui stesso, l'eroe, ne è privo, e lo tormenta: lo ha sentito piangere nel sonno e gridare: «Io non ho un figlio»²⁰; Cuchulain non lascerà eredi al mondo. Dice il falso perché Cuchulain, benché ignaro, un figlio ce l'ha; ma dice anche il vero, perché quel figlio non gli sarà erede. E l'ironia del destino tragico vuole che Cuchulain si renda responsabile a priori della morte del figlio: «Mai lascerei / la mia casa e il mio nome a chi non affrontasse / persino me in battaglia».

Yeats delinea uno spirito eroico totale: Cuchulain è spinto alla tragedia da quello stesso eroismo che a suo tempo lo ha condotto all'amore di Aoife, la donna guerriera che egli ha combattuto, sconfitto, sedotto e, infine, abbandonato. Ed è già questa un'anticipazione della tragedia incombente su di lui, legato a un destino che non riesce a disgiungere l'amore dalla guerra e dalla morte.

Se Cuchulain è il simbolo dell'ardore e della passione irrefrenabili, lo spirito ribelle votato all'autodistruzione, Conchubar è l'inazione: «a me serve la forza del tuo braccio e il tuo cuore di fuoco, / a te, la mia saggezza». Le due figure a confronto danno sostanza alla teoria yeatsiana della complementarità degli opposti e dell'aspirazione dell'uomo a essere ciò che non è: la propria maschera, il proprio *anti-self*. Conchubar incarna la saggezza impigrita della vecchiaia, la razionalità studiata dell'astuzia, il potere della legge, lo spirito pragmatico istituzionale; Cuchulain invece (reso quarantenne da Yeats, mentre la leggenda lo fa morire ventisettenne) è passionale, impulsivo, ribelle,

individualista, ancora bramoso d'azione, e si illude di poter conservare il fervore della giovinezza²¹. Cuchulain e Conchubar sono l'uno la maschera dell'altro, antitesi e complemento l'uno dell'altro. Ed è forse per l'aspirazione a essere ciò che egli non è (realizzando così in sé l'*unità dell'essere*) che l'eroe indomito e ribelle cede, giura obbedienza e si vota inconsapevole a un terribile destino.

Di fronte a un Cuchulain vincolato dal giuramento, entra in scena il giovane sfidante, che porta come prova della sua discendenza nobiliare non quel nome che ha giurato di non rivelare, bensì l'affermazione di essere un falco. Cuchulain potrebbe iniziare ad avere dei sospetti, poiché lui stesso, vantando la propria origine, ha ricordato a Conchubar la leggenda che lo dice figlio di un falco divino. A insospettirlo invece, in un istante di illuminazione, è il colore dei capelli del giovane, uguali a quelli della madre: «Lo stesso colore / di colei, di cui parlavo poco fa. / Nessuna differenza».

Conquistato dalla somiglianza del ragazzo a Aoife, Cuchulain gli offre un'amicizia che Conlaech non può accettare, essendo anche lui legato al suo destino da un giuramento. Di fronte al giovane, Cuchulain diventa domabile e tranquillo, ma ora la vita ha ironicamente cambiato il suo corso capriccioso ed è Conchubar che, per salvare l'onore del suo regno, gli impone di battersi con il giovane campione. Più Cuchulain è spinto al combattimento più si rafforza in lui il legame ideale con il ragazzo: «se avessi un figlio come te – gli dice – [l]ui mi vendicherebbe», e immagina come, insieme, essi potrebbero sbaragliare i loro nemici: «Tu e io insieme / li disperderemmo come acqua via da un piatto».

Cuchulain e Conlaech tendono l'uno all'altro: un padre verso il figlio perduto e un figlio verso il padre che non ha mai conosciuto. Ma l'amicizia fra i due, come già l'amo-

re fra Cuchulain e Aoife, è impossibile; l'eroe dovrà piegarsi all'obbedienza e battersi per l'onore proprio e per quello del re che serve. E quando la ragion di Stato prevale sul sentimento resta spazio solo per la tragedia.

In un alternarsi di volontà opposte, Cuchulain raccoglie la sfida di Conlaech – dopo che questi l'ha ritirata convinto ad accettare l'offerta di amicizia – e si rende così responsabile dell'uccisione del figlio²². A rivelargli l'identità del suo avversario è, ironicamente, il Buffone, che riferisce ingenuamente quanto ha appena appreso dal Cieco, l'unico a conoscere la verità.

La scoperta della propria tragedia spingerà Cuchulain a ingaggiare un nuovo combattimento, folle quanto il primo, contro le onde del mare, ma è una follia allucinatoria²³, perché nelle onde egli crede di vedere re Conchubar, e sfoga così contro di loro la sua furia. Anche alle onde, però, come già al re, Cuchulain dovrà arrendersi. E con l'eroe che soccombe di fronte alle forze della natura finisce la fase yeatsiana del romanticismo eroico²⁴. In effetti, Yeats attenua lo spirito epico ed eroico della figura di Cuchulain per accentuarne il carattere umano, tardoromantico.

Vale la pena di sottolineare una discrepanza fra la fonte originaria e la rielaborazione drammatica. Il *Táin bó Cúailnge*, l'epica di Cuchulain, presenta un eroe disumano e acquiescente all'autorità: pur sapendo che il giovane è suo figlio, sull'amore egli fa prevalere il senso del dovere e l'onore dell'Ulster; e alla fine del combattimento Cuchulain immola il figlio sull'altare dell'obbedienza offrendone il cadavere agli uomini dell'Ulster²⁵. Il Cuchulain di Yeats, invece, è ignaro dell'identità del suo avversario, esente così dalla disumanità che gli deriva dal dovere dell'obbedienza. Proprio sostituendo alla spietatezza del mito la crudeltà di un fato manipolato dall'uomo ai danni

dell'uomo, Yeats fa di Cuchulain l'eroe di una tragedia moderna, un mito dislocato nel reale.

Fra i personaggi del Cieco e del Buffone, da un lato, e del re e di Cuchulain, dall'altro, si stabiliscono rapporti di parallelismo intrecciati. I primi due, basso-mimetici, si esprimono in prosa e vivono la quotidianità, i secondi due, alto-mimetici, si esprimono in versi e si muovono nella sfera del mitico. Sul piano superficiale, il Cieco adombra la figura del re, che comanda e inganna, mentre il Buffone adombra quella di Cuchulain, che ubbidisce ed è ingannato. Il Cieco accetta indifferente e cinico la storia pur vedendone la tragedia imminente: il suo solo interesse sono i polli da rubare; Conchubar persegue quel destino (ciecamente) imponendo all'eroe il senso del dovere; la sua decisione si autolegittima, il suo solo interesse è la tutela della sua autorità.

D'altro canto, Cuchulain riunisce in sé le qualità del Cieco e del Buffone/Folle: cieco di fronte alla tragedia imminente e folle dopo di essa. Né Conchubar né Cuchulain sono dotati della capacità interiore di *vedere*, che contraddistingue il Cieco. Conchubar non *vede*, perché incarna l'orgoglio e la cieca ragione, «la ragione che è cieca – scrive con un paradosso lo stesso Yeats – perché sa solo ragionare»²⁶; Cuchulain non *vede* perché agendo per dovere non segue il proprio istinto irrazionale, che potrebbe salvarlo.

In Cuchulain si riuniscono così, simbolicamente, il tragico (anche grazie alle donne che fanno da coro greco) e le premesse del comico. Con un'ulteriore intuizione di estrema modernità poi (che ricorda la struttura della tragedia classica), Yeats evita di presentare l'azione violenta del combattimento e, per la durata del suo ideale svolgimento, fa ritornare sulla scena il Cieco e il Buffone a scambiarsi comiche battute sui loro furti di pollame. Far-

sa e tragedia convivono, come a sottolineare l'assurdità dell'azione; anzi, il comico si esibisce mentre il tragico, devastante nelle sue conseguenze, si nasconde pudico alla vista. Mentre la tragedia si consuma, il comico tiene banco. Come la tragedia greca fondata sul mito è stata uccisa, secondo Nietzsche, dal razionalismo socratico²⁷, così, in Yeats, essa è impedita dalla diffidenza per il mito assoluto, distaccato dalle basse «complessità» del reale.

Ironicamente, il cieco è l'unico a conoscere la verità e a non volerla rivelare a Cuchulain vincitore; ed è il Buffone, irresponsabile, che, appresala dal Cieco, le dà voce. Si riconoscono, nei due, il *knave* e il *fool*, furfante e buffone, personaggi centrali della farsa²⁸. Dopo che il Buffone avrà descritto al Cieco la scena di Cuchulain sopraffatto dalle onde, saranno ancora i due compari di scorribande a chiudere il dramma – così come lo hanno aperto – incorniciandolo all'interno della loro visione bassa e quotidiana, come fossero essi stessi la degradazione volgare, moderna, di un coro di tragedia greca, che commenta l'azione per trarne insegnamento per la vita; ma qualsiasi morale è assente: nel pensiero di Cieco e Buffone ci sono solo nuove imprese malandrine. Alla fine, la cecità del Cieco è la cecità stessa del fruitore: la lotta di Cuchulain con le onde, fuori scena, è descritta dal Buffone, l'unico a vedere e a testimoniare la tragedia in atto.

La cecità del Cieco è ciò che resta della tragedia, anziché esserne la quintessenza, proprio come accadrà per la cecità di Pozzo nel beckettiano *Aspettando Godot*. Aveva detto bene il coro delle donne: «La vita si trascina tra un Buffone e un Cieco / fino alla fine, e la propria fine nessuno la conosce». E risuonano nella mente le parole di Macbeth: «tutti i nostri ieri hanno illuminato a degli stolti / la via che conduce alla morte polverosa. / Spegniti, spegniti, breve candela!»²⁹

Il dramma parte dal mito per giungere al reale. E infatti, mentre il Cieco e il Buffone indossano maschere che ne nascondono il volto e ne fissano l'espressione, Cuchulain è senza maschera, il suo volto non è stilizzato, la calda umanità non è fissata in arte visiva, e l'accento del dramma è tutto sulla sua evoluzione emotiva: il suo avvicinamento al figlio, la scoperta dell'amicizia, forse degli affetti, e infine il dolore che esplode in follia. Il dramma si evolve per crescendo emotivo, anziché per azione³⁰. La scena stessa del combattimento, che è l'apice della poesia *Cuchulain's Fight with the Sea*, è qui abolita per dare centralità alla tensione psicologica ed emotiva del dramma. Il fuoco dell'azione è invece la tragedia di un padre che, nel figlio, uccide il proprio futuro; ed è la tragedia, meno evidente, di un figlio che si fa uccidere da un padre che egli venera al punto da volersi identificare con lui. Nella poesia, infatti, Conlaech morente si rivela così al padre: «Cuchulain son io, del potente Cuchulain il figlio»³¹.

Se l'uccisione di un padre da parte del figlio sarebbe un movimento verso il futuro, che garantirebbe continuità al ciclo mitico, l'uccisione del figlio da parte del padre segna la fine del percorso mitico e della storia. Con l'eliminazione del figlio, l'autorità afferma la propria assoluta immutabilità, ma anche la propria sterilità.

Il figlio ucciso miticamente in *On Baile's Strand* riapparirà come senso di colpa nei versi introduttivi alla raccolta poetica *Responsibilities* (1913):

Perdonate che per una sterile passione,
benché ormai prossimo ai quarantanove,
io non ho un figlio; non ho nulla tranne un libro,
null'altro a riprova del mio e del vostro sangue.

Da *On Baile's Strand*, Yeats procede a ritroso alla ricerca di Cuchulain attraverso *The Green Helmet*, un dramma

farsesco, e *At the Hawk's Well* e *The Only Jealousy of Emer* ispirati al teatro Nō giapponese. Sono questi ultimi due drammi a mostrare come Yeats non riesca a distanziarsi dal tema del figlicidio. In *At the Hawk's Well*, un Vecchio profetizza a un Giovane (Cuchulain) l'uccisione del figlio. Il Vecchio e il Giovane, che si contendono l'acqua dell'immortalità, sono due figure di padre e di figlio in conflitto. In *The Only Jealousy of Emer*, Cuchulain è appena uscito, esanime, dallo scontro mortale con il mare, e la moglie Emer che lo veglia rievoca con intensa emozione il figlicidio:

Lo portò fuori e lo uccise sulla spiaggia
all'albero di Baile, e quello ucciso in tal modo
era suo figlio, avuto da una donna selvaggia
quando era giovane, così ho sentito dire;
al che, saputo chi egli aveva ucciso,
e pazzo di dolore, corse fuori;
e poi, nella schiuma fino alla cintola,
con lo scudo davanti a sé e con la spada in mano,
si batté con il mare immortale. I re stettero a guardare
e non un re che osasse allungare un braccio, o
osasse gridare il suo nome, ma tutti attoniti
in quel muto stupore come di mandrie nella bufera,
finché alla fine, come se fissasse lo sguardo
su un nuovo nemico, si spinse al largo
finché l'acqua lo sommerse;
ma le onde restituirono alla riva la sua immagine inanimata
e la posarono davanti a questa porta³².

Il dolore incontenibile di Cuchulain non lascia spazio alla descrizione epica del duello; anche la presa di coscienza da parte di Cuchulain di essere l'assassino del figlio è poco più che un accenno. Al centro, ci sono lo strazio e la follia di Cuchulain, il terrore sbalordito degli astanti, la

corsa dell'eroe verso la morte, la pietà delle onde che ne restituiscono il corpo. Pur non essendo il tema centrale del dramma, il figlicidio, ossessione yeatsiana, ritorna ancora una volta in primo piano.

Nel 1938 Yeats lavora ai suoi ultimi due drammi, *Purgatory* e *The Death of Cuchulain*; entrambi parlano dell'assassinio di un padre e di un figlicidio. *Purgatory*, che Yeats avrebbe voluto a chiusura del suo canone, ha il sapore di un amaro testamento, in cui i personaggi sono demitologizzati a semplici uomini. L'opera è distante dalle complesse teorie dell'artista. Sulla scena, una casa in rovina e un albero spoglio; lo stile rappresentativo, libero da allusività e da influenze del teatro Nō: né coro, né maschere, né musica; anche il verso, il tetrametro giambico, è applicato in modo flessibile, libero da pesanti cadenze ritmiche³³.

Purgatory è un'opera minima, vagamente beckettiana, generalmente ritenuta la migliore tragedia in miniatura della letteratura inglese assieme a *Cavalcata a mare*, dell'altro grande drammaturgo irlandese John Millington Synge³⁴. Tragedia esistenziale, fosca e inquietante, di estrema economia strutturale, dislocata in un'atmosfera rarefatta al punto da apparire simbolica, mette in scena l'idea che reale e soprannaturale convivano nello stesso spazio. La storia presenta la riproduzione del male come una necessità: il crimine si trasmette da una generazione all'altra, macchiando irreparabilmente il sangue di famiglia.

Il Vecchio, in pellegrinaggio nel mondo della propria giovinezza, mostra al figlio la casa incendiata da suo padre cinquant'anni prima. Da quel giorno, distrutta la casa in cui era nato, con i libri e tutta la biblioteca, egli è andato vagabondo, ambulante come il suo spregevole padre. Un padre ignorante, dissipatore, ubriacone, che lo aveva tenuto nell'ignoranza. Di quel padre e dei suoi soprusi il

Vecchio, allora sedicenne, si liberò uccidendolo e lasciandolo bruciare nell'incendio della casa.

Il dramma si svolge nella notte in cui cade l'anniversario delle nozze infauste fra la madre del Vecchio e suo padre; lei, figlia di valorosi soldati, magistrati e statisti, lui, un semplice garzone di stalla. Ed è proprio la notte in cui la madre morì nel partorire il Vecchio; il Ragazzo ha esattamente sedici anni, quanti ne aveva suo padre nel giorno del parricidio. Improvvisamente, il Vecchio rivive la colpa di quella *mésalliance* in una visione che prende forma alla finestra illuminata della casa distrutta: una ragazza si unisce a un uomo e da quel rapporto dovrà nascere chi punirà con la morte la colpa di quell'unione. La visione attualizza il «Dreaming Back» e il «Return», la teoria di redenzione del tempo per la quale le anime dei morti «ritornano in sogno» a rivivere gli eventi della loro vita³⁵.

Fino a qui, il dramma si dipana come memoria del passato, e la visione alla finestra è un *flashback* soprannaturale riattualizzato, il passato che ossessiona il presente, la coscienza che turba il quotidiano. La prima vera azione del dramma, ed è un'azione mancata, la si ha quando il Ragazzo (che il Vecchio ha avuto dalla figlia di un calderaio ambulante) tenta di derubare il padre, e questi lo coglie in flagrante. È un'azione che inizia a oltre due terzi del brevissimo dramma, con una tecnica di *late point of attack* estremamente moderna.

Il testo sembra sfuggire il problema morale in un circolo infinito. Il Ragazzo, rozzo e ignorante, un potenziale reietto attirato dai valori del materialismo borghese, è moralmente censurabile, ma, il padre ammette senza remora alcuna: «Ti ho dato l'istruzione che si addice / a un bastardo che un ambulante ha avuto / dalla figlia di uno stagnino dentro a un fosso». Ogni figlio paga le colpe del proprio padre, secondo un triste schema deterministico. Il

figlio è, alla fin fine, l'incolpevole prodotto della storia della sua famiglia, della sua società, della sua stessa epoca, l'epoca moderna che, nella visione di Yeats, esprime il massimo (e il peggio) dell'oggettività materialistica di un ciclo che sta volgendo al termine in una apocalissi universale devastante.

Ora il Ragazzo, ripercorrendo il passato della famiglia, si chiede che cosa succederebbe se anche lui uccidesse suo padre. E, come se il solo pensiero della colpa lo contaminasse, anche lui (*e solo ora*) riesce a vedere la scena purgatoriale alla finestra della casa distrutta, e il Vecchio lo uccide, con lo stesso coltello con cui ha assassinato il padre cinquant'anni prima e con il quale ogni giorno taglia il proprio pane: come in un rito sacrificale dionisiaco che attuasse i due momenti dell'uccisione e del banchetto³⁶.

«Ho ucciso quel ragazzo perché crescendo / avrebbe acceso i sogni di una donna, / avrebbe procreato e trasmesso il contagio», dice il Vecchio, mostrando di non avere alcuna coscienza della propria colpa; l'omicidio del figlio è per lui un sacrificio rituale, liberatorio, espiatorio, commesso con assoluti disamore e indifferenza. Egli avverte invece tutto il peso della colpa della madre che ha sposato quell'uomo indegno, e nella sua invocazione finale chiede a Dio: «Libera dal suo sogno l'anima di mia madre! / L'umanità non può fare più di così. Acquieta / il tormento dei vivi e il rimorso dei morti».

Con l'uccisione del figlio il Vecchio cerca invano di riparare al torto della madre e dare pace alla sua anima, mettendo fine a una discendenza ormai contaminata dalla *mésalliance*. Due feroci omicidi non sono serviti a placare l'incubo della recita purgatoriale, e al Vecchio (a cui nessun Dio ferma la mano omicida) non rimane che un paradossale ricorso al trascendente, nella speranza ultima che Dio ponga fine all'infelicità dell'esistere e ai rimorsi di chi,

nella morte, continua a rivivere le proprie colpe³⁷. Ma il purgatorio del dramma è un'ironica utopia, e la sofferenza non ha alcuna funzione salvifica. Il Vecchio è un Cuchulain ormai deumanizzato, privato di sentimenti che non siano quelli per la purezza della stirpe e della classe sociale, per il valore del lignaggio, anche se a scapito della continuità generazionale.

Colpisce, nel dramma, l'assenza di uno schema morale, prodotta anche dall'assenza sulla scena di una realtà sociale che possa giudicare e condannare le idee rappresentate dal Vecchio, che è una figura isolata al punto da rischiare di assurgere a puro simbolo. Questa natura a-morale del dramma ha spaventato la critica, che non ne ha potuto accettare l'apparente messaggio di inciviltà³⁸. Eppure, al di là del discutibile senso di pietà che guida le azioni del Vecchio, egli è una reincarnazione moderna e laica di Cuchulain, è la disperata reazione al male di vivere, ed è soprattutto la coscienza dell'orrore che, nel *Cuore di tenebra* di Conrad, Kurtz riconosce come epifania ultima dell'esistenza. Ma mentre Cuchulain uccide il figlio inconsapevolmente, in ossequio all'autorità di un re, il Vecchio uccide il figlio per un astratto senso della morale, una morale (ammesso che tale essa sia) disumana, elitaria e aristocratica. Gli atti del Vecchio non rispondono a esigenze naturali o sociali, ma alle istanze del soprannaturale, e sono determinati solo da una percezione individuale³⁹. Non ci sono leggi universali a cui rispondere, valori a cui aderire; il Vecchio le regole se le fa da sé, come se dei propri atti dovesse rispondere solo a se stesso, in un mondo che non gliene chiederà mai ragione.

Il Vecchio e il Ragazzo (come anche il Cieco e il Bufone di *On Baile's Strand* e il Cieco di *The Death of Cuchulain*) parrebbero rappresentare l'antisocietà, dei paria per l'establishment⁴⁰. Ma i personaggi di Yeats non

sono semplici portatori di valori sociali. La casa bruciata cinquant'anni prima dal vecchio padre ubriacone ha infatti molteplici valenze simboliche. È lo sfacelo della cultura europea; è l'Irlanda incendiata dalla passione nazionalistica e dall'individualismo che ne ha tradito gli antichi valori; è il declino morale e materiale delle «Big House» aristocratiche, residenze come quella di Coole Park, di Lady Gregory, che tante volte aveva ospitato il poeta; ed è la degenerazione della stessa aristocrazia anglo-irlandese, di quei proprietari terrieri protestanti, inglesi e scozzesi – «the Ascendancy» –, che dal xvii secolo si sono insediati in Irlanda, hanno espropriato delle loro terre i legittimi proprietari e hanno dominato la politica e l'economia del paese. A contaminare l'Ascendancy (il cui declino Yeats ha pianto nella poesia *Meditations in Time of Civil War*, 1923) è stata la mescolanza con le classi sociali inferiori, per l'avvento di un nefasto spirito democratico. Oltretutto, Yeats è anche preoccupato da problemi sociali collegati all'eugenetica: egli aspira alla purezza socio-culturale e sta pensando (purtroppo con simpatia!) alla legislazione approvata in quei mesi nella Germania nazista a tutela dell'etnia tedesca autoctona⁴¹. Così, dall'orrendo crimine compiuto dal Vecchio di *Purgatory* scaturisce, come un pauroso messaggio eugenetico, la fine della contaminazione sociale.

La distruzione della casa, tuttavia, assume un suo significato anche sul piano estetico e culturale: è la fine dell'illusione yeatsiana di un teatro e di un mondo in grado di ricondurre la gente a riconoscere i propri valori originali. Quel che rimane del panorama poetico yeatsiano è una terra arida e sterile. Il Vecchio afferma che il padre «uccise la casa», e ciò assume ai suoi occhi la gravità di un «delitto capitale»; l'incendio della casa materiale da parte del padre costituisce il primo assassinio della serie, deter-

minato dal peccato originale di un matrimonio sbagliato, un errore destinato a ripercuotersi nel futuro come in una rappresentazione rituale. Il Vecchio, infatti, figlio e padre insieme, dopo aver ucciso quel padre distruttore, ne porta a termine l'opera e distrugge la propria casa morale e biologica uccidendo il proprio figlio⁴².

La casa bruciata è il segno della devastazione definitiva, non più la violenza che apre a un nuovo inizio, che distrugge per avviare alla rinascita di un nuovo ciclo (come nelle poesie *Leda and the Swan* e *The Second Coming*). L'incendio e la morte di *Purgatory* sono distruzione irreparabile, non preludono ad alcuna prosecuzione. Il testo è così la parodia tragica, e l'apocalissi, di una saga familiare che abbatte i ponti fra le generazioni. L'uccisione del figlio è l'atto liberatorio definitivo, la disgregazione modernistica del tempo lineare della storia esente dalla condanna etica del testo⁴³. I morti sembrano ritornare per chiedere giustizia ai vivi e ne derivano altre morti, cosicché i morti mangiano i vivi, in un atto di cannibalismo sacrale⁴⁴. Eppure, l'uccisione del figlio, pur essendo punizione e affrancamento, non è inizio di redenzione: per Yeats la vita terrena e quella ultraterrena sono un purgatorio senza fine, a-morale e privato della meta paradisiaca⁴⁵.

L'albero che appare sulla scena, un tempo in fiore e ora rinsecchito e sventrato dal fulmine, è simbolo di un'Irlanda inaridita, che ha perduto ogni speranza, ed è alla fine un simbolo del Vecchio⁴⁶, che ha distrutto il germoglio del suo futuro per rimanere lui stesso tronco sterile del presente. E, come avverrà nel Beckett di *Aspettando Godot*, l'albero spoglio è anche segno dell'aridità di un testo che non ha più una realtà vitale da rappresentare.

Nelle terribili azioni del Vecchio, la storia si ripete, ma è una Storia in crisi che non riesce a diventare Mito, perché il ciclo si interrompe e si chiude per sempre. Negati

Storia e Mito, la solitudine del Vecchio afferma i valori dell'egoismo, dell'odio, della morte⁴⁷. Negato il potenziale della procreazione, il Vecchio rimane esempio di un'umanità reificata e afferma l'irrazionale modello dell'assurdo. *Purgatory* è un testamento spirituale cinico e nichilista, che elimina promesse passate e impegni futuri. Dopo aver esaurito il tempo storico, reinterpretandolo in termini di mitiche spirali e svalutandolo con la teoria delle apocalissi cicliche e rigenerative, Yeats delegittima il ciclo mitico su cui ha fondato i simboli della propria poesia.

Purgatory incarna tutta l'avversione del modernismo per la modernità; l'unico ordine concepito dal Vecchio è quello della morte e della fine⁴⁸. L'apocalissi che si realizza non è più lo scoppio irrazionale che dà continuità a un sistema di cicli, non è, come per Eraclito (e come per lo stesso Yeats di *A Vision*⁴⁹), il fondamento di ogni realtà, ma è la fine ultima e negativa di quella realtà, la liberazione dal fardello ingombrante della storia. È lo specchio di un mondo disperato, privato di arte e di artisti⁵⁰. È tutt'al più l'inizio di una finzione artistica che è specchio delle forze distruttive del caos. Yeats – che, come riconosce Eliot, è stato il primo ad acquisire consapevolezza del «metodo mitico»⁵¹ – non crede più nel mito e nella sua facoltà di comporre in ordine l'anarchia della storia. E dalla storia il Vecchio assassino esce riconoscendo il proprio fallimento di uomo, per affidarsi *in extremis* al trascendente perché acquieti la sofferenza della vita e della morte. L'immobilità della scena afferma il dominio dispotico del presente, evoca la paralisi della Storia attraverso l'inconclusiva ripetitività del ciclo mitico, mentre la mancanza di riferimenti ambientali specifici sembra caricare il testo di valenze universali.

Mentre conclude *Purgatory*, concepita come ultima opera drammatica, Yeats, come per un'antica ossessione e fino

a due giorni dalla morte⁵², sta ancora cesellando la figura di Cuchulain nel suo ultimo dramma, *The Death of Cuchulain*. Eliminata la figura del figlio, rimane ancora in vita, tormentata e disturbante, la figura del padre. Come in *Purgatory* (e come più tardi in Beckett), la scena è spoglia e senza tempo, e benché il testo sia ispirato al teatro Nō, i personaggi non indossano maschere. Ad aprire *The Death of Cuchulain* è il prologo antiillusionistico di un Vecchio scontroso, una maschera dell'Autore, che rivolgendosi alla platea dichiara di star mettendo in scena quest'ultimo dramma su Cuchulain perché così gli è stato chiesto. In una lunga tirata, il Vecchio si scaglia contro la meschinità e l'ignoranza dei tempi, contro la massa che non apprezza la sua arte, contro il pubblico rumoroso che non la rispetta. E contro il basso servilismo della storia.

Qui, Cuchulain incontra per l'ultima volta le sue antiche amanti, Eithne Inguba⁵³ e Aoife (madre del suo unico figlio), e il Cieco di *On Baile's Strand*, e per l'ultima volta rivive l'uccisione del figlio, accettando stoicamente di pagare per essa. Riprendendo le fila da *The Only Jealousy of Emer*, Cuchulain è condotto alla sua tragica fine da un inganno. Egli pensa, infatti, che Eithne Inguba lo voglia mandare a morte spingendolo alla battaglia immediata, mentre la fedele moglie Emer ha cercato di mandargli un messaggio opposto; ma in realtà per bocca di Eithne parla Morrighu, dea della guerra, donna con la testa di corvo, nemica giurata di Cuchulain⁵⁴. Malgrado abbia scoperto l'inganno, Cuchulain sceglie la battaglia, e ritorna con la mente alla morte del figlio, e a quando Emer lo ha recuperato esanime dal mare che lo ha sconfitto.

Incapace di resistere al richiamo della battaglia, Cuchulain non cerca neppure di punire l'inganno dell'amante; è svanita la sua forza vitale e il suo solo desiderio è gettarsi nella mischia, spinto da un'estrema pul-

sione autodistruttiva. È un Cuchulain irriconoscibile: non più l'eroe furioso e irruente del mito, ma l'uomo mortale, rassegnato, che ha imparato a perdonare. Le prove che egli deve sostenere non sono tuttavia esaurite, perché, ritornato morente dalla battaglia, egli dovrà confrontarsi per un'ultima volta con il desiderio di vendetta di Aoife e con l'insanabile ferita della propria esistenza.

Prima di morire, Cuchulain sostiene il peso di un racconto che gli fa rivivere per l'ennesima volta l'uccisione di Conlaech, ed è Aoife, con l'orgoglio ferito della combattente sconfitta e dell'amante abbandonata, che lo costringe alla rivisitazione di una storia che egli conosce sin troppo bene; «come si è battuto mio figlio?», ella chiede, e Cuchulain le deve una risposta:

Cuchulain. L'età rende più abili, non certo migliori.

Aoife. M'han detto che non ne conoscevi il nome
e poiché mi somigliava, lo volevi
per amico, ma Conchubar si oppose.

Cuchulain. Si oppose e mi ordinò di battermi;
proprio quel giorno avevo giurato di obbedirgli,
ma rifiutai e gli dissi di quella somiglianza;
ma qualcuno parlò di sortilegio e io dissi
che la somiglianza era un sortilegio, e mi battei e lo uccisi.
Poi persi il senno, e mi battei col mare.

Mentre Cuchulain sta morendo nella *realtà* della finzione, Conlaech muore ancora una volta nel racconto del padre, il quale stabilisce così, attraverso la narrazione, una stretta relazione di causa ed effetto fra la propria morte reale e quella narrata del figlio. E in questa coincidenza di morte, padre e figlio si riuniscono.

Anche qui, Yeats non fa concessioni allo spirito eroico: nel rivivere lo scontro tragico, Cuchulain dà spazio, più che al combattimento, ai *motivi* che ad esso hanno porta-

to; rinnovare il ricordo attraverso il racconto, come per l'Ancient Mariner di Coleridge, è la punizione peggiore per l'eroe. Anche la pazzia che lo spinge a battersi con le onde risulta qui provocata dal dolore, e ne guadagna la dimensione umana del personaggio, mentre nella versione di Lady Gregory la follia la provocava con un sortilegio il sacerdote druido per impedire che l'ira dell'eroe disperato si abbattesse su re Conchubar.

Aoife è tormentata, invece, dal ricordo dell'antico incontro con Cuchulain e dall'offesa ricevuta:

Aoife. Mi credevo invincibile; mi prendesti la spada,
mi gettasti a terra e lì mi lasciasti.
Perlustrai le montagne cercando il tuo rifugio
e accanto a te distesi il mio vergine corpo,
ma tu mi lasciasti e io ti odiai,
così pensai di ucciderti nel sonno,
e invece quella notte concepì un figlio
fra due pruni neri.

La morte di Conlaech è l'incubo che tormenta la vita dell'eroe. Cuchulain non è l'eroe di mille battaglie e di mille amori: egli è innanzitutto l'assassino del figlio. Per Yeats, che non ricrea nessuna delle molte leggende della giovinezza di Cuchulain e non si preoccupa troppo della propria aderenza alle fonti, l'eroe nasce al dramma con quell'evento tragico che per lui è l'inizio della fine.

Cuchulain non morirà da eroe: non gli è riuscito il folle suicidio, non lo hanno ucciso i nemici, non lo uccide Aoife, che arde dal desiderio di assestargli il colpo finale. Sul piano simbolico, egli realizza sé stesso unendosi al proprio opposto, l'*anti-self* della sua morte ingloriosa. A uccidere Cuchulain è infatti il vecchio Cieco di *On Baile's Strand*, che si guadagna così i «dodici soldi» della taglia che pende sulla testa dell'eroe, e lo uccide con lo stesso

coltello con cui taglia il cibo, esattamente come il Vecchio di *Purgatory* ha ucciso il padre e uccide il figlio con il coltello con cui taglia il pane. Il moderno annulla il decoro estetico, fonde lo stile eroico e il basso-mimetico, il mito e la bassa quotidianità.

La morte di Cuchulain è quella annunciata burlescamente in *The Green Helmet*, ma qui la tragedia, oltre a non trovare via di fuga, cade vittima dell'ultima beffa: la morte nel ridicolo. La sola pietà che il testo teatrale concede all'antico eroe è il buio in cui cala la scena, per nascondere alla vista l'orrore della decapitazione. E Cuchulain sente già, nella sua consolatoria fantasia di artista, il canto dell'uccello in cui la sua anima si reincarnerà; poi, nel silenzio immobile della scena, poche note del canto di un uccello creano l'illusione che la trasformazione sia effettivamente avvenuta.

Ma la trasfigurazione finale, spiritualizzante, di Cuchulain è contraddetta dalla sua fine: non una morte eroica, elevata dall'azione e dalla gioia tragica, ma una morte passiva, indifferente⁵⁵, avvilita dall'umiliazione. «Io ho programmato la danza», dice la Morrighu congedando il dramma e la vita stessa di Cuchulain. L'eroe è stato marionetta impotente nelle mani di un re, di un'innamorata delusa, di una fata, di una dea della guerra. Un eroe mitico segnato dalla fallibilità dell'uomo, schiavo di forze che non può dominare. Alla fine, direbbe tuttavia Yeats, l'eroismo dell'uomo Cuchulain si riconosce proprio nella sua brama di incontrare il proprio destino, l'eroe «doom eager» che, come ogni uomo, tanto più pervicacemente persegue il suo destino quanto più lo odia⁵⁶.

La decapitazione nega l'integrità dell'eroe, segna la separazione dall'anima dal corpo, della testa dal braccio, del pensiero dall'azione. È una morte che mette in scena la fine del mito e dell'eroismo; è la fine della tragedia decre-

tata dal mercantilismo borghese⁵⁷. Persino le flebili note dell'uccello della metamorfosi sono degradate, sommerse dal canto di uno straccione che riferisce quanto una prostituta ha cantato a un mendicante, forse il mendicante vecchio e cieco del dramma. Di canto in canto, il mito si attualizza fino a raggiungere i temi drammatici dell'Irlanda moderna; l'epica si riduce (ironica trasfigurazione) a prodotto estetico, dislocato al livello della realtà contemporanea. In Yeats, l'immagine della prostituta prefigura di norma l'inizio di un nuovo ciclo, il concepimento di una nuova era pagana e l'accettazione di tutto ciò che il moralismo borghese rifiuta⁵⁸. La prostituta sa che l'amore sessuale è sempre fuso con l'odio spirituale («io l'amo e l'odio insieme»). Ma qui la prostituta si dice persino incapace di unirsi agli eroi di un tempo (Conall, Cuchulain, i figli di Usna), incapace quindi di concepire una nuova era eroica; un canto, il suo, che irride l'Irlanda moderna, come un io epico brechtiano fuori testo.

Come già in *On Baile's Strand*, l'azione del dramma è incastonata fra due episodi di realtà basso-mimetica: dopo essere stata avviata dal prologo del Vecchio scontroso, è chiusa da un epilogo in cui un Cantore introduce il canto della prostituta, che traduce in storia contemporanea le figure del mito; i morti dell'insurrezione di Pasqua (nella Dublino del 1916) appaiono perpetuare, come in una infinita riproduzione ciclica, le gesta dell'eroe irlandese. Anche nella poesia dello stesso periodo Yeats ricollega i fantasmi di quell'evento tragico alla figura dell'eroe: «Quando Pearse convocò Cuchulain al suo fianco, / che cosa avanzò solenne attraverso la Posta Centrale?»⁵⁹ L'omaggio trionfante allo spirito nazionalistico forza in effetti l'analogia, perché il Cuchulain yeatsiano appare sempre più la vittima di una tragedia personale. La reincarnazione in forma di uccello è, per Cuchulain, l'illusione dell'eroe morente che

la canzone finale della prostituta infrange. La prostituta – controcanto del Vecchio in apertura del dramma – canta di un vecchio che immagina Cuchulain incarnato nella statua eretta alla Posta Centrale di Dublino: quel vecchio sembra nascondere l'ultima e non più mutabile maschera del poeta morente, in una tragedia personale priva di gioia. Viene meno la distinzione fra l'eroe e il suo autore, fra la saga leggendaria nazionale e il mito personale, fra la finzione epica e la vita. Muore così l'era del mito e dell'eroismo, muore ogni sogno di ideale aristocratico e nazionalista, e con la morte dell'artista cala il sipario su ogni prodotto della sua immaginazione. La statua di Cuchulain – fondendo mito, storia e arte – estetizza simbolicamente anche il rapporto fra Yeats e Cuchulain, fra Yeats e la sua arte. Cuchulain muore come personaggio nel dramma, per nascere immortale come opera d'arte, e il suo sacrificio artistico consente all'opera di restituire puntuale, all'Autore, quell'eternità inanimata. Questa è la patetica illusione dell'arte che *Purgatory* ha invalidato senza rimedio. E ciò che la rappresentazione simbolista ottiene attraverso l'egemonia della voce, la stilizzazione del gesto, la rarefazione delle atmosfere è distanza dalla qualità rappresentativa (identificante) dell'azione, defamiliarizzazione ed estetizzazione del testo, esorcizzazione del dolore.

Il testo conferma, infine, l'analogia fra la vita e l'azione drammatica, in cui non resta che scegliere il proprio ruolo: osservare passivi o agire ed essere osservati, vivere da spettatori l'eternità dell'arte in attesa della morte o eternarsi nell'arte condividendone la fredda materialità.

Con la morte di Cuchulain muoiono il mito e la sua era. Si alza il sipario sull'era desolata, priva di significato e di speranza, del dramma beckettiano.

DARIO CALIMANI

AVVERTENZA

Le pronunce indicate per i nomi gaelici sono approssimative e spesso ne ammettono svariate altre.

¹ "A People's Theatre" (1919), in *Explorations*, London, Macmillan, 1962, p. 257.

² Scritto assieme al poeta irlandese George Moore, ma poi rinnegato da entrambi.

³ Il dramma non è incluso nei *Collected Plays* di Yeats.

⁴ "The Theatre" (1900), in *Essays and Introductions*, London, Macmillan, 1961, p. 166 e "A People's Theatre", cit., pp. 254-255.

⁵ Cfr. "Samhain" (1902), in *Plays and Controversies*, London, Macmillan, 1927, p. 20.

⁶ [kuchúlin/] Secondo la pronuncia di Yeats, con l'accento sulla seconda sillaba; tradizionalmente, con l'accento sulla prima.

⁷ [kõnchovor/] o [cõnachur/]

⁸ [meiv/]

⁹ [cono:t/]

¹⁰ [/tóin bó kúli/]

¹¹ [/balli/]

¹² La versione del 1908 fu rappresentata con il titolo *The Golden Helmet*.

¹³ [/aiver/]

¹⁴ Il titolo originale della poesia, *The Death of Cuchulain*, fu cambiato nel 1925.

¹⁵ Poesia scritta per *The King of the Great Clock Tower* (1935), dramma ispirato, per tema, alla *Salomé* di Wilde e, per stile, al teatro Nō.

¹⁶ La versione più antica della leggenda è raccolta in *The Yellow Book of Lecan* (Il libro giallo di Lecan, ix-x sec.). Yeats la riprende dalla rielaborazione fattane da Lady Gregory in *Cuchulain di Muirthemne* (1902). Sull'uso della leggenda di Cuchulain da parte di Yeats, cfr. B. Bjersby, *The Interpretation of the Cuchulain Legend in the Works of W.B. Yeats*, Uppsala, Lundequist, 1950.

¹⁷ L'origine prima di Lear va rintracciata proprio nelle leggende celtiche: Lir o Llyr è figlio del dio del mare (T.W. Rolleston, *Myths and Legends of the Celtic Race*, London, Harrap & Co., 1911).

¹⁸ D. Hoffman la accosta a una tragedia di vendetta giacomiana (*Barbarous Knowledge. Myth in the Poetry of Yeats, Graves, and Muir*, Oxford, Oxford University Press, 1967, p. 98).

¹⁹ [/i:fa/]

²⁰ Avere un figlio è simbolo di responsabilità sociale (J.M. Perl, *The Tradition of Return. The Implicit History of Modern Literature*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1984, p. 131).

²¹ In tarda età, Yeats tentò un'operazione per riacquisire vigore sessuale.

²² Nella poesia *Cuchulain's Fight with the Sea*, la responsabilità della morte ricade tutta sul figlio, che non ritira la sfida.

²³ Nella versione originaria della leggenda, la follia è indotta dal druido,

il sacerdote, che salva così re Conchubar e i suoi dall'ira di Cuchulain.

²⁴ F.R. Karl, *Modern and Modernism*, New York, Athenaeum, 1985, p. 227.

²⁵ Th. Kinsella (a cura di), *The Tain*, London, Oxford University Press, 1970, pp. 44-45. Nel *Cuchulain di Muirthemne*, Lady Gregory segue la versione secondo la quale Conlaech, avendo riconosciuto il padre, lo manca deliberatamente con la propria lancia e si lascia uccidere; la versione non è meno crudele di quella del *Tain*, ma Yeats sembra cercare la soluzione che meglio evidenzia la disperata umanità di Cuchulain.

²⁶ A. Wade (a cura di), *The Letters of W.B. Yeats*, London, Rupert Hart-Davis, 1954, p. 425.

²⁷ F. Nietzsche, *La nascita della tragedia* (1878), Milano, Adelphi, 1978, pp. 94-96 e 119-121.

²⁸ Cfr. E. Bentley, *The Life of the Drama*, London, Methuen, 1965, pp. 248-251.

²⁹ W. Shakespeare, *Macbeth*, V, v, 22-23 (trad. di A. Lombardo, in *Teatro completo di William Shakespeare*, a cura di G. Melchiori, Milano, Mondadori, 1976, vol. iv, *Le tragedie*, p. 1023).

³⁰ A.N. Jeffares, *W.B. Yeats. Man and Poet*, London, Routledge and Kegan Paul, 1962, p. 152.

³¹ Nella poesia (in cui Yeats chiama la madre di Conlaech «Emer» anziché «Aoife»), il figlio non sa chi sia il suo avversario, poiché anche Cuchulain ha l'obbligo di non rivelare il proprio nome a chi si batte con lui.

³² *The Only Jealousy of Emer*, in *The Collected Plays of W.B. Yeats*, London, Macmillan, 1952, p. 284.

³³ Un'influenza del Nō rimane nell'idea che le anime dei morti rivisitino i luoghi della loro vita. Cfr. W.B. Yeats, "Swedenborg, Mediums and the Desolate Places" (1914), in *Explorations*, cit., pp. 30-70, e nel capitolo "The Soul in Judgment" di *A Vision* (1937), London, Macmillan, 1962, pp. 219-240.

³⁴ Cfr. T.R. Henn, *The Harvest of Tragedy*, London, Methuen, 1956, p. 209; P. Ure ne sottolinea la profonda umanità e lo considera il suo dramma maggiore (*Yeats the Playwright*, London, Routledge and Kegan Paul, 1963, p. 85).

³⁵ Yeats ne parla in "Swedenborg, Mediums and the Desolate Places", cit.

³⁶ Cfr. B.S. Webster, *Yeats. A Psychoanalytic Study*, Stanford, Ca., Stanford University Press, 1973, p. 161.

³⁷ Yeats è influenzato da Swedenborg (cfr. A.N. Jeffares, *The Circus Animals*, London, Macmillan, 1970, pp. 103-170 e F.A.C. Wilson, *W.B. Yeats and Tradition*, London, Gollancz, 1958, pp. 145-146, 203 e *passim*).

³⁸ Eliot non apprezzò il dramma per l'ironico purgatorio che presenta (T.S. Eliot, "Yeats", in *Selected Prose*, a cura di F. Kermode, London, Faber, 1975, p. 253). Cfr. anche F.L. Lucas, *Chekhov, Synge, Yeats, and Pirandello*, London, Cassell, 1963, p. 339.

³⁹ D.L. Vanderwerken, "Yeats's Modern Tragedy", *Colby Quarterly*, 10, 5, 1974, p. 278.

⁴⁰ V. Mercier, *Modern Irish Literature. Sources and Founders*, Oxford, Clarendon Press, 1994, p. 237.

⁴¹ Dice Yeats: «In Germania c'è una legislazione speciale che consente alle antiche famiglie di continuare a vivere dove vivevano i loro padri. Il problema non è irlandese, ma europeo, anche se qui, forse, è più acuto che altrove» (*The Irish Independent*, 13 agosto 1938, citato in D.T. Torchiana, *W.B. Yeats and Georgian Ireland*, Evanston, Northwestern University Press, 1966, pp. 357-358). Le idee sulla purezza e sulla degenerazione genetica Yeats le ribadisce in un saggio delirante del 1939, suo ultimo anno di vita, che suscitò un dibattito infuocato ("On the Boiler", in *Explorations*, cit.). In un'edizione di *On the Boiler* (Dublino 1939) *Purgatory* compare significativamente come appendice.

⁴² Anche in *All That Fall*, di Beckett, un bambino viene ucciso, ma come negazione del senso della vita e per evitargli sofferenze future.

⁴³ Sul distacco del modernismo dall'etica, cfr. R.J. Quinones, *Mapping Literary Modernism. Time and Development*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1985, p. 33.

⁴⁴ Cfr. J. Kott, *The Eating of the Gods*, Evanston, Northwestern University Press, 1987, pp. ix-x (trad. it. *Mangiare Dio*, Milano, se, 1990, p. 16).

⁴⁵ Cfr. G. Hough, *The Last Romantics*, London, Duckworth, 1979, p. 251.

⁴⁶ F.A.C. Wilson lo legge come simbolo di amarezza e di fallimento (*Yeats's Iconography*, London, Methuen, 1969, p. 254).

⁴⁷ Per una trattazione del conflitto padre-figlio si veda B.S. Webster, *Yeats. A Psychoanalytic Study*, cit.

⁴⁸ Sul pensiero apocalittico cfr. F. Kermode, *The Sense of an Ending*, Oxford, Oxford University Press, 1967 (trad. it. *Il senso della fine*, Milano, Rizzoli, 1972).

⁴⁹ Il trattato (1925; 1937) in cui Yeats espone e sistematizza idee, teorie, immagini e simboli ai quali ispira la sua poesia.

⁵⁰ Cfr. P.L. Marcus, *Yeats and Artistic Power*, New York, New York University Press, 1992, p. 211.

⁵¹ Cfr. T.S. Eliot, "Ulysses, Order, and Myth" (1923), in *Selected Prose*, cit., p. 177. Eliot definisce «metodo mitico» il parallelismo fra modernità e mito su cui è costruito l'*Ulisse* joyciano e su cui egli stesso organizzerà la *Terra desolata*. Considerato in antitesi al metodo narrativo, il metodo mitico è per Eliot «un modo di controllare, di dar ordine, forma e significato all'immenso panorama di futilità e di anarchia che è la storia contemporanea» e consente all'arte di esprimere il caos della realtà moderna.

⁵² Cfr. A.N. Jeffares - A.S. Knowland (a cura di), *A Commentary on the Collected Plays of W.B. Yeats*, London, Macmillan, 1975, p. 691. Dei drammi yeatsiani dedicati a Cuchulain, P. Ure giudica *The Death of Cuchulain* quello «dall'organizzazione più solenne e perfetta» (*Yeats the Playwright*, cit., p. 82).

⁵³ [/ehni inguva/]

⁵⁴ La leggenda vuole che Cuchulain, non riconoscendola, abbia rifiutato l'amore di Morrighu.

⁵⁵ Forse perché in attesa fiduciosa della reincarnazione? Cfr. H. Vendler, *Yeats's 'Vision' and the Later Plays*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1963, p. 240. Anche H. Bloom concorda con questa lettura (*Yeats*, New York, Oxford University Press, 1970, p. 430).

⁵⁶ "Per Amica Silentia Lunae", in *Mythologies*, London, Macmillan, 1959, p. 276.

⁵⁷ Cfr. J.M. Perl, *The Tradition of Return*, cit., p. 126.

⁵⁸ Cfr. F.A.C. Wilson, *W.B. Yeats and Tradition*, cit., pp. 176-189.

⁵⁹ *The Statues*, una poesia sulla «durida ondata moderna». Patrick Pearse comandò l'insurrezione di Pasqua e presiedette il Governo provvisorio; si accese poi alla Posta Centrale e fu fucilato dagli inglesi.

L'AUTORE E L'OPERA

William Butler Yeats nasce a Sandymount, Dublino, il 13 giugno 1865; muore il 28 gennaio 1939 a Roquebrun, in Francia. Di famiglia protestante, di discendenza anglo-irlandese – l'*Ascendancy*, secondo la definizione locale –, è figlio di John Butler Yeats, avvocato mancato e pittore anticonformista, rinomato per i suoi ritratti. La madre, Susan Pollexfen, appartiene a una famiglia di commercianti di Sligo, nell'Irlanda occidentale. In famiglia l'arte è di casa: il fratello Jack è un pittore espressionista, le sorelle Lily ed Elizabeth sono impegnate nell'artigianato del ricamo e della stampa.

Trascorre la propria adolescenza fra Londra e Sligo, ma respira l'atmosfera della rinascita celtica, il revival di quella coscienza irlandese che l'Inghilterra ha umiliato per otto secoli. In un crescendo di persecuzioni e di libertà conculcate, la dominazione inglese ha cercato di privare il paese di ogni autonomia, ne ha negata la lingua e la cultura, cancellata l'organizzazione sociale, impedito lo sviluppo economico. Yeats è fra coloro che danno voce alla volontà irlandese di indipendenza dal dominio inglese, convinto che autonomia culturale e identità nazionale possano affermarsi grazie a nuove espressioni letterarie. Libero dai vincoli della religione istituzionale (non è cattolico e considera il protestantesimo troppo teso alla ricerca del successo materiale), egli cerca riparo nell'antica tradizione dell'Irlanda pagana.

L'inizio dell'attività artistica corrisponde con il periodo di ripresa e di maggior vivacità della Celtic Revival, il movimento culturale di rinascita celtica impegnato nel recupero dell'identità irlandese che si ripropone con forza verso la fine dell'Ottocento. Una spinta al movimento la dà, inconsapevole, Matthew Arnold, poeta e critico vittoriano, con il saggio *On the Study of Celtic Literature* (1866). Il celtismo di Arnold – spirituale, malinconico, amante del bello – è uno stereotipo, visto da un'ottica imperialista, benché il critico riconosca il carattere *filisteo*¹ (materialista, utilitarista, anticulturale) del vittorianesimo.

Yeats, che non la pensa diversamente da Arnold, partecipa allo scatto d'orgoglio con cui la politica e la cultura d'Irlanda, schiacciate dal secolare regime coloniale, cercano di riappropriarsi della lingua gaelica, delle tradizioni, della musica, delle danze e dei giochi, per restituire valore a quanto finora è stato ignorato, o censurato, come appartenente a una cultura antiquata. Opponendosi allo spirito del vittorianesimo, ottimista oltre ogni misura, fiducioso nei valori e nella superiorità di tutto ciò che è inglese, il movimento di rinascita irlandese propone una visione primitivista del mondo, idealizzando radici, cultura e società celtiche. Agli stereotipi della cultura inglese, il movimento oppone altri stereotipi, riflessi immaginari di un mondo che forse non è mai esistito, una visione escapistica nel passato leggendario e mitologico.

In un clima generale di riappropriazione dell'orgoglio nazionale², riscopre in chiave romantica e antinaturalistica leggende e fiabe del folklore irlandese e le saghe della mitologia celtica. Raccoglie così *Fairy and Folk Tales of the Irish Peasantry* (1888) e *The Celtic Twilight* (1893). Alla mitologia irlandese egli si ispira invece per una delle sue prime opere poetiche, *The Wanderings of Oisín* (1889). Mito e folklore sono per lui una via di fuga dalla materialità del reale.

Negli anni '90 reagisce alla cultura industriale, al materialismo filisteo e, ancora una volta, alla cultura urbanizzata dell'Inghilterra vittoriana facendo proprio il messaggio estetizzante dei poeti (e pittori) preraffaelliti (Dante Gabriele Rossetti, William Morris, Edward Burne-Jones) in favore di

un'espressione artistica ispirata direttamente all'originarietà e alla freschezza della natura, calata spesso in atmosfere medioevali. Altre influenze sulla sua poesia giovanile sono esercitate da Edmund Spenser, Percy Bysshe Shelley e William Blake. Ma egli è fondamentalmente il nostalgico di una mitica età dell'oro, il romantico che vede nel passato l'eden originario, incontaminato dalla degradazione del presente e del moderno:

I boschi dell'Arcadia son passati,
finita è la loro antica gioia;
un tempo il mondo di sogni si nutriva;
la Grigia Verità è ora il loro ninnolo dipinto;

così scrive in una primissima composizione poetica, *The Song of the Happy Shepherd* (1885), nella quale collega all'immagine del mondo bucolico la capacità di gioire e la ricchezza fantastica del sogno, mentre il moderno porta soltanto una «Grigia Verità», come fosse la forzatura artificiosa di un vero reso tale dal pennello intristito di un pittore. La gioia della finzione si oppone al grigiore del reale, la spiritualità al materialismo.

In questo periodo, grazie a William Morris, incontra George Bernard Shaw e Oscar Wilde; si avvicina al movimento estetico, all'occultismo, al soprannaturale; con Lionel Johnson e Arthur Symonds frequenta il misticheggiante ed estetizzante Rhymers' Club (1890); si avvicina agli studi esoterici, alla teosofia di Madame Blavatsky, al misticismo simbolico di William Blake, alla letteratura dei Rosacroce e all'Hermetic Order of the Golden Dawn, fondato, fra gli altri, dall'esoterista e massone inglese Samuel Liddell MacGregor Mathers. Misticismo, spiritualismo, astrologia, occultismo sono interessi a cui rimarrà legato per tutta la vita, e la conoscenza esoterica la sublimerà in simbolismo poetico. Ma per incidere sulla realtà del suo tempo e favorire la produzione di una letteratura irlandese, fonda, nel 1891 a Londra, la Irish Literary Society e, l'anno successivo a Dublino, la National Literary Society.

Nel 1889 incontra l'affascinante Maud Gonne, una giovane pervasa da spirito nazionalistico che resterà per lui un sogno d'amore irrealizzato e l'ossessione di un'intera vita.

Nel 1896, a Parigi, Arthur Symons gli presenta Paul Verlaine e lo introduce al simbolismo francese. Con Symons, visita le isole Aran, al largo della costa occidentale dell'Irlanda, e subisce il fascino della loro autenticità. Nello stesso anno, sempre a Parigi, incontra John Millington Synge e lo convince ad andare anche lui nelle isole Aran a cercare ispirazione per una letteratura che presenti il mondo irlandese più genuino. Synge segue il consiglio, e i drammi che produrrà diventeranno espressione della poesia, comica e tragica a un tempo, di quel mondo.

Del 1896 è anche l'incontro determinante con Lady Augusta Gregory, una signora dell'aristocrazia contadina che, oltre a essergli mecenate generosa, inizia con lui una fruttuosa collaborazione per il recupero e la divulgazione del patrimonio di fiabe e leggende irlandesi. Nel 1899, per rivitalizzare la cultura nazionale attraverso la forma viva e diretta della rappresentazione teatrale, fonda con Lady Gregory, Edward Martyn e George Moore l'Irish Literary Theatre e lo inaugura con la prima rappresentazione di *The Countess Cathleen*. Dà poi vita, nel 1903, all'Irish National Theatre Society e mette in scena *The King's Threshold*, un dramma sulla ribellione del poeta all'autorità che ne misconosce il valore. Nel 1904, Miss A.E.F. Horniman, ricca protettrice delle attività teatrali, offre la prestigiosa sede permanente dell'Abbey Theatre. Ad aprire la stagione sono *On Baile's Strand* e il nazionalista e allegorico *Cathleen Ní Houlihan* (assieme a *Spreading the News* di Lady Gregory). Inizia così la ricerca di un teatro poetico, antirealistico e antinaturalistico, che accomuna Yeats all'altro grande poeta del Novecento, T.S. Eliot.

Con il tempo, si allontana dallo spirito nostalgico della rinascita celtica, mentre il corso della politica irlandese suscita in lui sentimenti alterni di entusiasmo e delusione. Controversie di vario genere, politico e artistico, lo allontanano dal sentimento popolare e dalla borghesia cattolica, in parti-

colare. Negli anni 1886-1890, la carriera di Charles Stewart Parnell, carismatico leader protestante irlandese trascinato in un'aspra polemica per una relazione extramatrimoniale, viene stroncata dal conservatorismo cattolico; nel 1899, gli stessi ambienti accusano di eresia *The Countess Cathleen*, il suo primo dramma, perché rappresenta un commercio di anime, e si accende un infuocato dibattito teologico su scala nazionale; nel 1907, dopo la rappresentazione all'Abbey Theatre del dramma *The Playboy of the Western World*, capolavoro di Synge, scoppiano veri e propri tumulti per la rappresentazione troppo cruda e irrispettosa del carattere e del pudore irlandesi; nel 1913, giunge a termine un'altra decennale controversia: Sir Hugh Lane, ricco nipote di Lady Gregory, ha promesso di regalare alla città di Dublino un'importante collezione di quadri purché la municipalità costruisca a sue spese una galleria che li ospiti; dopo infinite polemiche, rimasta insoddisfatta la condizione, Sir Hugh Lane ritira l'offerta. La raccolta poetica *Responsibilities* (1914) esprime tutta la disillusione negli ideali vanamente coltivati: «L'Irlanda romantica è morta e sepolta, / sta con O'Leary³ nella tomba» (*September 1913*, 1913).

Segnato dal coinvolgimento nelle polemiche artistiche e politico-religiose, Yeats ammette che la sua arte non è in grado di affrancare la gente dalle strettoie morali e culturali di cui è prigioniera. In quell'*ethos* popolare egli non si riconosce, e non si riconosce nella grettezza di chi, anziché arte, vorrebbe propaganda nazionalistica.

Nel 1916, tuttavia, la cosiddetta «Easter Rising» (insurrezione di Pasqua) porta a una nuova svolta: per un'intera settimana i repubblicani irlandesi ingaggiano battaglia con gli inglesi per le strade di Dublino; la rivolta è soffocata nel sangue e i suoi capi sono condannati a morte. L'Easter Rising riporta Yeats alla consapevolezza dell'eroismo tragico della storia irlandese e all'assunzione della sua responsabilità di artista di fronte al destino del paese e della sua gente. Una responsabilità a cui risponderà ambiguamente: da un lato, celebrando l'eroismo epico dei caduti e la bellezza scaturita dal loro gesto estremo («È nata una terribile bellezza», *Easter*

1916, 1916), dall'altro, mostrandosi consapevole che il sangue versato ha prodotto una drammatica trasformazione di comuni mortali in un mito pericoloso. Di questo cedimento al fascino ambiguo della "gioia tragica" che si nutre di violenza e di sangue avrà modo di pentirsi. Nel discorso che terrà sette anni dopo, alla consegna del premio Nobel, pronuncerà le seguenti parole: «Una controversia insignificante per un acro di terra può spingere la nostra gente a una crudeltà mostruosa, e se nella loro battaglia con la polizia ausiliaria inglese non si è avuta per loro nessuna pietà anch'essi non ne hanno avuta alcuna: all'assassinio si è risposto con l'assassinio⁴».

La frequentazione con Ezra Pound, che è suo segretario a fasi alterne fra il 1913 e il 1916, lo avvicina al modernismo e gli fa conoscere il Nō, il teatro aristocratico giapponese: Pound cura la pubblicazione di alcuni testi teatrali da manoscritti dell'orientalista Ernest Fenollosa, e Yeats ne scrive l'introduzione⁵. Il Nō influenzerà la composizione, fra il 1917 e il 1921, dei *Four Plays for Dancers – At the Hawk's Well, The Only Jealousy of Emer, The Dreaming of the Bones, Calvary* –, caratterizzati da una forma drammatica stilizzata fortemente simbolica, e in parziale distacco dai temi della mitologia celtica. *At the Hawk's Well*, in particolare, prende a pretesto la figura di Cuchulain facendo tuttavia libero uso della sua leggenda, e mostra invece l'interesse per la sperimentazione di un linguaggio drammaturgico fatto di simboli, maschere, danza rituale e musica.

Grazie a Pound, rivaluta anche la poesia intellettuale di John Donne e della tradizione metafisica⁶, inserendosi così, senza apparenti disarmonie, nella tradizione letteraria inglese. Ed è probabilmente ancora Pound a introdurlo all'ammirazione di un Mussolini già su posizioni interventiste.

Il valore del suo messaggio artistico e il ruolo centrale che esso è destinato ad assumere nella letteratura d'Irlanda sono segnalati dalla forte valenza simbolica di cui la poesia si va caricando, anche grazie alla composizione di *A Vision*, il trattato che, abbandonato il sistema di immagini derivante dalla mitologia crepuscolare celtica, elabora la complessa vi-

sione "spiraleggiante" della storia ispirata alle teorie dei cicli storici di Empedocle e di Giambattista Vico. L'opera, lungi dall'aver alcun valore di ricerca scientifica in sé, produce una mitologia privata quale fonte di ispirazione, fornendo al poeta una riserva di simboli che sostanziano e arricchiscono la sua scrittura, conferendole una sorprendente densità poetica. E, del resto, a non vederne la funzione poetica, quello di *A Vision* rischia di apparire come un tentativo razionalizzante e sistematizzante, in apparente contraddizione con il fondamentale irrazionalismo del poeta. Ma è proprio nelle sue contraddizioni che Yeats condivide lo spirito e la crisi del moderno, lui che, in *Byzantium* (1930), esprimerà l'ammirazione della propria coscienza spiritualizzante per la materialità del «metallo immutabile» prodotto dalla mano dell'uomo-artista.

Nel 1922, malgrado la sedimentata sfiducia nella politica, accetta di diventare senatore dell'Irish Free State, e sfidando la cultura dell'Irlanda cattolica più conservatrice tiene discorsi a favore del divorzio e contro la censura.

A valergli nel 1923 il premio Nobel per la letteratura sarà certamente la sua poesia maggiore, quella delle raccolte *Responsibilities, The Wild Swans at Coole* (1919), *Michael Robertes and the Dancer* (1921). L'epoca dell'idealismo romantico è finita. Seguiranno allora le raccolte della maturità *The Tower* (1928) e *The Winding Stair* (1933), in cui prevale la sensazione di un'epoca ormai al tramonto. La poesia si arricchisce di simboli – torre e spirali –, mentre il poeta aspirerebbe a una fuga dal tumulto della vita per riparare nella serenità immortale dell'arte. Sono gli anni delle poesie di Bisanzio (*Sailing to Byzantium* e *Byzantium*). Ma i valori e le certezze di cui Yeats ha nutrito il proprio spirito e la propria poesia – intelletto e bellezza, eternità dell'arte, e quell'aristocrazia di vita che garantiva, e nella quale si innestavano, quei valori – sono ormai crollati. «Siamo stati gli ultimi romantici» (*Coole Park and Ballylee, 1931, 1933*), si duole rivolgendosi a una Lady Gregory ormai vicina alla morte, parlando di lei e di sé al passato, come se fossero entrambi ormai già trapassati. E nel 1938, a pochi mesi dalla morte, con

profonda nostalgia per la vitalità e la giovinezza perdute e rimpiangendo il tempo sprecato nelle complicatezze stranianti della politica, scrive:

Come posso,
con quella ragazza ferma lì,
concentrare l'attenzione
sulla politica romana
o russa, o spagnola?

...
Ma, ah, se ritornassi giovane
per tenerla fra le braccia!
(*Politics*, 1938).

Verso la fine dell'esistenza, ritorna dunque alle istanze primarie del vivere e del sentire, all'esigenza delle sole cose che sono essenziali allo spirito dell'uomo, così come lui lo concepisce:

Ora che la mia scala non c'è più
devo stendermi dove ogni scala si appoggia;
nella lercia bottega di robivecchi del cuore
(*The Circus Animals' Desertion*, 1939).

La mitologia privata a cui ha dato vita contiene in sé il germe dell'autodistruzione. Gli eroi dell'Irlanda antica non sostengono l'impatto con il presente, il mito si scontra con i principi e l'etica del reale, e, se il banco di prova è il sogno indipendentista, nello scontro fra ideale e reale il piano mitico non può che soccombere⁷.

Tutta la maggiore poesia yeatsiana è ispirata dalla teoria che sta a fondamento di *A Vision*: condizione necessaria per il rigenerarsi del ciclo universale è che si verifichi una catastrofe apocalittica vitalizzante. I segni sono ovunque nella sua poesia, da *The Valley of the Black Pig* (1896) a *The Secret Rose* (1896) e fino alle più famose *The Magi* (1913), *The Second Coming* (1920), *Nineteen Hundred and Nineteen* (1921), *Leda and the Swan* (1924) e *The Gyres* (1938). Ma la sua stessa drammaturgia non ne è affatto esente. Gli ultimi drammi, *Purgatory* e *The Death of Cuchulain*, accentuano la

tendenza alla sperimentazione, sfuggendo sia il realismo che la rappresentazione simbolica già ispirata dal Nō. La scena tende a svuotarsi, mentre le figure si scarnificano in apparizioni da incubo e in intangibili presagi di morte.

La fine del ciclo nell'apocalissi è la soluzione illusoria del moderno all'interrogativo angoscioso del futuro: la dimensione del mito permette di sperare in una rinascita, la sua forma compiuta offre illusione di razionalità all'irrazionalità della storia, anche se ciò implica la rinuncia alla fisicità della vita e l'accettazione di un'esistenza che è pura finzione: «monumenti di intelletto che non invecchia», «l'artificio dell'eternità» (*Sailing to Byzantium*). E del resto, solo così si possono esorcizzare le «complessità di fango o sangue» (*Byzantium*). Ed è amara ironia drammatica che la struttura razionalizzante del mito chiuda ogni suo ciclo storico in un'esplosione di irrazionale e distruttiva bestialità.

La poesia è stata «un mantello / coperto di ricami / presi da vecchie mitologie» (*A Coat*, 1914), mitologie che non esorcizzano la finitezza del percorso esistenziale. Ora, consapevole che tutto è stato finzione e sogno, egli non può che tornare alla «lercia bottega di robivecchi del cuore».

Yeats rimane romantico fino alla fine, anche nel suo simbolismo. L'interesse per la società e per la politica sono stati contingenti e sempre funzionali alla sua ricerca, che è stata essenzialmente ricerca di sé, percorso di perfezionamento attraverso l'arte; una ricerca che si avvale, nel tempo, di tutte le forme possibili di indagine spirituale, come mostrano tutti i campi del suo interesse – il misticismo, l'esoterismo, il soprannaturale, i rosacroce, l'ermetismo, l'occultismo, la teosofia, la cabbalà, il simbolismo. Ciò che più conta per lui è l'espressione poetica in cui si traduce ogni risultato della sua infinita indagine interiore. E la ricerca è tensione verso un'irraggiungibile unità dell'essere, che si pone al di fuori dall'esistenza, oltre la vita.

T.S. Eliot dirà di lui: «è stato uno di quei pochi la cui storia è la storia del loro tempo, uno di quelli che sono parte della coscienza di un'epoca che non può essere compresa senza di loro»⁸.

¹ È Arnold a usare il termine in questo senso.

² Al movimento di rinascita partecipano, con sfumature diverse, Lady Augusta Gregory, George Russell (*alias* AE), John Millington Synge, Sean O' Casey. Douglas Hyde fonda la Gaelic League, per il riscatto della lingua gaelica, e in *The Necessity for De-Anglicising Ireland* (1892) proclama la necessità di liberare l'Irlanda dalle influenze inglesi che hanno contaminato lingua, letteratura e costumi del paese.

³ O'Leary era un leader dei feniani, una società segreta di nazionalisti irlandesi.

⁴ "The Irish Dramatic Movement", in *Autobiographies*, London, Macmillan, 1955, p. 561.

⁵ *Certain Noble Plays of Japan* (1916), in *Essays and Introductions*, London, Macmillan, 1961, pp. 221-237.

⁶ Il poeta metafisico è citato in *To A Young Beauty* (1918).

⁷ Sullo scontro fra ideale e reale nei drammi di Yeats, cfr. D. Donoghue, *The Third Voice*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1959, pp. 32-61.

⁸ T.S. Eliot, *Selected Prose*, a cura di F. Kermode, London, Faber, 1975, p. 257.

IL FIGLIO DI CUCHULAIN