



# *ISLL Papers*

**The Online Collection of the  
Italian Society for Law and Literature**

**Vol. 10 / 2017**

Ed. by ISLL Coordinators  
C. Faralli & M.P. Mittica

*ISLL Papers*

**The Online Collection of the Italian Society for Law and Literature**

<http://www.lawandliterature.org/index.php?channel=PAPERS>



© 2017 ISLL - ISSN 2035-553X

---

**Vol. 10 /2017**

Ed. by ISLL Coordinators  
C. Faralli & M.P. Mittica

ISBN - 9788898010493

DOI - 10.6092/unibo/amsacta/5583

Italian Society for Law and Literature is an initiative by  
CIRSFID – University of Bologna  
Via Galliera, 3 – 40121 Bologna (Italy)  
Email: [cirsfid.lawandliterature@unibo.it](mailto:cirsfid.lawandliterature@unibo.it)  
[www.lawandliterature.org](http://www.lawandliterature.org)



## WILLIAM B. YEATS. L'ESTETICA DELLA POLITICA

Domenico Corradini H. Broussard  
dchb@libero.it

### Abstract

[*William B. Yeats. The Aesthetics of Politics*]. In «The Lady of the Lake», by Gioachino Rossini, Helen names «umile» her shelter from the dawn to the evening shadows. In Yeats humility is not known in its fullness. He sings the Celtic hero Cuchulain, tied to a stone, as Christ on the cross. Christ is the Redeemer of the original sin. In the Easter Rising, Cuchulain is the Redeemer of Eire-Ireland from British rule. Both devoted to justice.

The justice in politics. The justice in law. The justice in moral rights. The justice in Yeats's relationship with Maud Gonne. The justice as a cross. The justice as a rose in the heart. These are the fundamental ideas explored in this work.

Is Finn again awake? There is another Troy to burn?

### Key Words:

Yeats, Aesthetics of Politics, Honesty, Servitude, Hospitality



Italian Society for  
Law and Literature

# WILLIAM B. YEATS. L'ESTETICA DELLA POLITICA

Domenico Corradini H. Broussard



Thoor Ballylee Yeats Tower  
Near Gort  
County Galway Ireland  
XVI Century

per G B  
nell'«intuarsi»  
come in Dante  
(*Commedia*, 3 9 81)

e grazie  
a Luigi Alfieri  
e Fabrizio Sciacca  
e Paola Mittica

## PREFAZIONE

### 1. Esempi d'esclusione.

Per i canti politici, qui non tradotti, quattro Yeats. A seconda del significante, come aspetto grafico e acustico del segno.

Lo Yeats di 78-80 di *Easter 1916* (p.e. 1916, s.e. 1920, p.s. 1921), in sillabe un senario e un settenario rimanti: MacDonagh e MacBride e Connolly e Pears, «Wherever green is worn, | Are changed, changed utterly: | A terrible beauty is born», «dove s'indossi il verde, | son mutati, per intero mutati: | una terribile bellezza è nata». Un canto che si chiude con l'immagine surrealista della «terrible beauty», che non è né purgatoriale né paradisiaca.

Lo Yeats di 20-23 di *Nineteen Hundred and Nineteen* (p.e. 1921, s.e. 1928), con 6 parti di cui la parte 1 è composta da 6 stanze, ciascuna in ottave di rimanti pentametri giambici: se un grande esercito è diventato un esercito da parata, e tra

l'indifferenza nessun cannone è diventato un aratro, è perché «Parliament and king | Thought that unless a little powder burned | The trumpeters might burst with trumpeting», «Parlamento e Re | pensavano che se un po' di polvere non bruciasse, | si sarebbero bruciati i trombettieri suonando le trombe».

Lo Yeats di 9-10 di *Church and State* (1935), 2 stanze di 6 + 6, con prevalenza di settenari e con una rima nella prima stanza (2 «meet», 4 «feet» e 6 «sweet») e un'altra nella seconda (8 «more» e 10 «door»), «What if the Church and the State | Are the mob that howls at the door!», «Che accade se la Chiesa e lo Stato | sono la gentaccia che alla porta strilla!».

E lo Yeats del distico *Parnell* (1938), in piedi esametri non rimanti modellati sul dattilico greco, «Parnell came down the road, he said to a cheering man: | 'Ireland shall get her freedom and you still break stone'», «Scese sulla via Parnell e a un uomo plaudente disse: | "l'Irlanda sarà libera e tu ancora spacchi pietre"».

I canti politici qui tradotti oscillano, quale più quale meno, tra il realismo e il surrealismo.

## 2. Il sostantivo aggettivante «pale».

Il neologismo «trasumanar», che ha la sua radice in *trans* + *hominem* e che significa cercare l'uomo «sopra» o «oltre» l'uomo o «al di là» dell'uomo, è nell'opera di Dante un *hapax* assoluto. Ricorre una sola volta, in *Commedia*, 3 1 70. E non ha avuto fortuna, come altri due *hapax* assoluti: «m'intuassi», da «intuarsi», e «t'inmii», da «immiarsi», in *Commedia*, 3 9 80. E solo in Pasolini, con *Trasumanar e organizzar* (1971), ha avuto una volatile fortuna nella storia e nella filologia italiana. Lo *Übermensch* di Nietzsche, il «superuomo» o l'«oltreuomo» o l'«al di là dell'uomo», specie in filosofia, ha avuto invece fortuna e ampia: nel servo c'è per esempio la «volontà di potenza» di non servire (*Za*, II). Come l'*hapax* fonetico «all'aura» che ha il suono di «a Laura», nel verso 1 del sonetto 90 nel *Canzoniere* di Petrarca. E come, nella poesia di Yeats, gli *hapax legomena* composti da diversi sostantivi (aggettivanti) e da uno stesso aggettivo, nel senso che i sostantivi espandono per grammatica e fonetica l'aggettivo e così si aggiungono agli attributi e alle apposizioni. Per esempio: «pearl-pale», «milk-pale», «foam-pale» (*The Wanderings of Oisín*, p.e. 1889, s.e. 1895, p.s. 1899, 1908, 1993, II 134, III 3), «cloud-pale» (*He tells of the Perfect Beauty*, p.e. 1896, s.e. 1899, p.s. 1906, 1).

Nei *Wanderings* l'*hapax* con *pale* immobile nel bi-aggettivismo ricorre sei volte: I 20, 28, 216, II 78, 92, III 74. E ogni volta *pale* si riferisce all'immortale Niamh che del mortale Oisín s'innamora, e lo fa innamorare.

«A pearl-pale, high-born lady», «Una lady d'alta nascita, pallida come la perla», è Niamh. Una veste bianca, rilucente di cremisi e di ricami, l'avvolge e la stringe e le consente d'andare su e giù seguendo l'onda del suo seno. Sembra chiusa «with a pearl-pale shell», «in una conchiglia di pallida perla». La sua mano, che uomini e donne corrono inginocchiati a baciare per obbedienza e reverenza con bianche fronti e mantelli di seta gialli, è una «pearl-pale hand», una «mano di pallida perla». Niamh è tutta «pearl-pale». Con la conseguenza che questo *hapax legomena* è usato nei *Wanderings* per indicare la bellezza di una donna: pallido è il colore bello della perla, che per questo colore è bella. Ma in I 152-153 e 427 il «pale» di «pale west» indica un colore inferiore al «white» di «white rose», e il «pale» in «pale rose» indica una «rosa pallida» che sta avvizzendo e morendo ed è paragonata alla luna che avvizzisce e muore. E può anche accadere che in termini simbolici la «melancholy

beauty» è nel dire «the whiteness of the moon and of the wave», «il biancore della luna e dell'onda» (*El*, p. 155).

### 3. *Maud Gonne: femminismo e nazionalismo irlandese.*

Non Dante ha influenzato Yeats con *Donne ch'avete intelletto d'amore* (*Vita Nova*, XIX e *Rime*, XIV), 47-48: «Color di perle ha quasi, in forma quale | convene a donna aver, non for misura», Beatrice. La traduzione non sempre rigorosa fattane da Dante Gabriel Rossetti, invece: «paleness of the pearl» (*PPI*, p. 423). Sicché «pale-pearl» è un neologismo che Yeats crea leggendo Rossetti. Né Dante l'ha influenzato con la celeste Beatrice nelle tante poesie per Maud Gonne e nelle poche per Georgie Hyde-Lees. Per Maud, *A Dream of Death* (1891). Nel sogno ha legna fermate dai chiodi sul viso, e due pezzi di legna fatti a croce sul tumulo, e ai versi 11-12 queste parole come epitaffio: «*She was more beautiful than thy first love, | But now lies under boards*», «*Era più bella del tuo primo amore | ma ora è tra legna*». Per Georgie, che ha i capelli sciolti e i riccioli scomposti, *He gives his Beloved certain Rhymes* (p.e. 1896, s.e. 1899, p.s. 1906), 1-2: «Fasten your hair with a golden pin, | And bind up every wandering tress», «*Ferma i capelli con uno spillo d'oro | e lega ogni vagabondo ricciolo*». Dante è solo in Yeats il poeta di quel Cristianesimo che con la cultura gaelica convive anche per alcuni aspetti mitologici. A partire dai *Wanderings*, in cui il dialogo all'inizio e alla fine è tra San Patrizio e Oisín. In I 31, San Patrizio a Oisín: «You are still wrecked among heathen dreams», «*Ancora naufraghi tra pagani sogni*». E in III 222 e 224, Oisín a San Patrizio: «I throw down the chain of small stones! when life in my body has ceased, | I will [...] dwell in the house of the Fenians, by they in the flames or at feast», «*a terra la piccola catena di pietre! Quando la vita finirà nel mio corpo, | abiterò [...] nella casa dei Feniani, siano tra le fiamme o stiano loro banchettando*». Col punto più alto del dantismo in *Ego Dominus Tuus* (p.e. 1917, s.e. 1919), una composizione di *blank verses*.

Questo titolo riecheggia *Ἐξοδος-Exodus*, 20 2: «Ego sum Dominus Deus tuus», «Io sono il Signore Dio tuo», e quindi coi miei precetti ti guido. E le parole di questo titolo sono le parole che nella *Vita Nova* 1 [14] l'Amore «con tanta letizia» dice nel sonno a Dante. Per ricordargli che lo guida anche dopo che Beatrice gli è apparsa per la seconda volta. Che in una visione religiosa del mondo, che terra e cielo congiunge, lo guida con la stessa forza e per gli stessi scopi con cui Dio lo guida. In 18-22, Hic: la «hollow face», il «volto scavato», di Dante si vede più d'ogni altro volto, «But that of Christ», «tranne quello di Cristo». In 22-37, Ille racconta alcune vicende della vita di Dante, compresa la vicenda dell'altrui pane che sa di sale in *Commedia*, 3 17 58-59. E ricorda Lapo Gianni e Guido Cavalcanti, senza però ricordare il sonetto LXII delle *Rime* di Dante, *Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io*, che al verso 2 dice «per incantamento» dicendo dell'amore di Dante per una donna fiorentina non nominata e che in parte spiega i versi 36-37 di *Ego Dominus Tuus* riferiti a Beatrice: «he found | The most exalted lady loved by a man», «trovò | la donna più degna d'esaltazione amata da un uomo».

### 4. *La rima.*

Quale che sia il sistema con cui sono poste e oscilli pur questo sistema tra *ab ab* e *ab ba*, le rime danno alla poesia di Yeats una maggiore musicalità e più seguono

la tradizione letteraria occidentale nata dopo la metrica greca e latina che in ogni verso stabiliva il punto o i punti, il piede o i piedi, su cui alzare la voce o abbassarla. La rimante è in Yeats l'ultima parola del verso, senza il rimalmezzo. Di solito una parola monosillaba o bisillaba, e di rado quadrisillaba: «dead» con «tread», «lime» con «Time», «will» con «still», «day» con «they», in *The New Faces* (p.e. 1922, s.e. 1928), 1 e 3, 2 e 4, 5 e 7, 6 e 8, «everything» con «sing», in *A Prayer for my Son* (p.e. 1922, s.e. 1928), 17 e 19, «avalanche» con «branch», in *Lapis Lazuli* (1938), 45 e 47.

Ritmo sincopato. Non c'è nelle poesie di Yeats che solo hanno il ritmo delle rime e della rapida successione di senari e quinari e quaternari. Per similitudine con la musica, il tono della voce è qui piano o pianissimo. Come nei dodici versi del *Girl's Song* (p.e. 1930, s.e. 1933). Dal piano o dal pianissimo il tono della voce si alza al mezzo forte o al forte in *Pardon, Old Fathers* (p.e. e s.e. 1914, p.s. 1933). I sette soggetti vocativi, proprio perché vocativi, esigono il piano o il pianissimo, nei versi 1, 3, 5, 7, 9, 13, 15: «old fathers», «Old Dublin merchant», «Old country scholar», «Merchant and scholar», «Soldiers», «Old merchant skipper», «silent and fierce old man». E il piano e il pianissimo esigono anche i versi conclusivi 19-22, scritti con nostalgia: «Pardon that for a barren passion's sake, | Although I have come close on forty-nine, | I have no child, I have nothing but a book, | Nothing but that to prove your blood and mine», «perdonate se per una sterile passione, benché sia vicino ai quarantanove, | non ho figli, altro non ho che un libro, | nient'altro che quello per provare il sangue vostro e il mio». Il resto, che è spesso negli interstizi tra due piani o pianissimi, al mezzo forte o al forte.

Il che peraltro accade quando Yeats usa, per annodare più scene o più parole con la strategia del rinvio e cioè prima che il soggetto della proposizione in testa incontri il suo complemento diretto o indiretto, una costruzione sintattica spesso unitaria che diventa lenta a causa della voluta ripetizione di *comma* o di *colon* o di *semicolon* o di *and*.

Ecco alcuni scampoli, i primi tre dai *Wanderings*, I 1, 74-77, 85-89, e il quarto da *Into the Twilight* (p.e. 1893, s.e. 1899), 13-16: (1) «You who are bent, and bald, and blind», «Tu sei curvo, e calvo, e cieco»; (2) «'You only will wed,' I cried, | 'And I will make a thousand songs, | And set your name all names above, | And captives bound with leathern thongs'», «'Solo te sposerò' gridai, | "e farò mille canti, | e su tutti i nomi il nome tuo porrò, | e prigionieri con cinghie di cuoio"»; (3) «And the blushes of first love never have flown; | And there I will give you a hundred hounds; | [...] | And a hundred robes of murmuring silk, | And a hundred calves and a hundred sheep | [...] | And a hundred spears and a hundred bows, | And oil and wine and honey and milk, | And always never-anxious sleep», «E i rossori del primo amore non sono mai involati. | E là ti darò cento cani da caccia, | [...] e cento vesti di seta che fruscia, | e cento vitelli e cento pecore, | [...] e cento lance e cento archi, | e olio e vino e miele e latte, | e un sonno sempre senz'ansia»; (4) «And God stands winding His lonely horn, | And time and the world are ever in flight; | And love is less kind than the grey twilight, | And hope is less dear than the dew of the morn», «E Dio suona il Suo solitario corno, | e tempo e mondo di continuo in volo, | e l'amore meno gentile del crepuscolo grigio, | e la speranza meno cara della rugiada mattinatale».

E alcuni scampoli per l'anafora e il chiasmo. Le parole coinvolte in queste due figure retoriche, perché ripetute nella stessa disposizione o perché ripetute incrociate, acquistano in genere una sonorità mezza forte che con le altre parole combina una sonorità più piana che pianissima, dal *piede alzato* al *piede abbassato*: (1) «Desolate winds», «Desolate winds», in *The Unappeasable Host* (p.e. 1896, s.e. 1899), 8, 9; (2) «grey twilight», «twilight grey», «grey twilight», in *Into the Twilight*, 3, 6, 15.

### 5. *La simbolica.*

La poesia è per Yeats un canto. Non perché la si canti come una canzone o come in chiesa si canta, modulando ogni parola e ogni sillaba con le stesse modulazioni della musica e così annullando il ruolo del lettore e dell'attore in quello del cantante e anche il teatro di prosa nel teatro lirico. Ma perché la poesia si dice meglio se c'è uno strumento, magari un'arpa, che accompagna la dizione e insieme alla dizione ha pause e melodie dolci e malinconiche, che si muovono a forma d'onda, e melodie del dolore e dell'eroismo, che si muovono a forma di marea.

«Ho sempre saputo – scrive Yeats nel 1902 – che c'era qualcosa che non mi piaceva nel cantare [...]. Ho appena sentito una poesia detta con un così delicato senso del suo ritmo, [...] che se fossi un uomo saggio e potessi convincere alcune persone a imparare l'arte, non avrei mai aperto un libro di versi ancora. Un'amica, che era qui pochi minuti fa, si è seduta con un bello strumento a corde sulle ginocchia, le sue dita passavano sulle corde, e mi ha detto versi dallo *Skylark* di Shelley e dalle lamentazioni del Sir Ector sulla morte di Lancillotto nella *Morte d'Arthur* e da mie poesie. Dovunque il ritmo era più delicato e l'emozione più in estasi, la sua arte era più bella, e tuttavia, anche se a volte ha parlato d'un motivetto, mai un cantare fu, mai un che di diverso dal parlare» (*EI*, p. 13).

L'amica era l'attrice Florence Farr, che scrisse la musica in chiave di violino per tre poesie date da Yeats ma non di Yeats, due di Arnold Dolmetsch e una di Arthur Henry Bullen, con l'avvertenza in calce che ciascuna delle tre musiche aveva una sonorità più alta della sonorità che aveva la poesia se recitata (*EI*, pp. 23-25): *The Wind blows out of the Gates of the Day*, rimanti «say» e «away» nei versi 7 e 9; *The Happy Townland*, rimanti «bane» e «rein» nei versi 7, 8, 9, 10; e *I have Drunk Ale from the Country of the Young*, rimanti «dies» e «cries» nei versi 7 e 9.

A Yeats, con musica in chiave di Do della terza ottava, la prima ottava di *The Song of Wandering Aengus* (p.e. 1897, s.e. 1899), disposta su quattro versi con rima *aa bb*, anziché su otto senza rima, e quella in chiave di violino di *The Song of the Old Mother* (p.e. 1894, s.e. 1899), disposta su otto versi con la sola di rima di «old» e «cold» nei versi 7 e 8, anziché su dieci con rima *aa bb cc dd ee* (*EI*, pp. 26-27).

E anche a Yeats la composizione tra il 1929 e il 1931 di *Words for Music Perhaps* (p.e. 1932, s.e. 1933). Per quale musica? Per quella che resta tra le parole e tra le rime, come nei veloci colpi d'arpa che da una corda all'altra passano quasi senza sillabe brevi? Per quella che deriva dalla sensualità che l'uomo e la donna avvertono amoreggiando, e a cui si convengono parole poco immaginali e poco docili a qualsiasi figura retorica? La sensualità, qui per esempio: «All true love must die, | alter at best | Into some lesser thing», «Il vero amore muore, | o al meglio muta | in qualcosa d'inferiore», «Such body lovers have, | Such exacting breath, | That they touch or sigh. | Every touch they give, | Love is nearer death», «Hanno gli innamorati un tale corpo, | e un tal respiro esigente, | che si toccano o sospirano, | e a ogni tocco tra loro, | più vicino alla morte l'amore» (*Her Anxiety*, p.e. 1930, s.e. 1933, 3-5 e 7-11). E in *New Poems* (1938), più sessualità che sensualità: con la triplice ripetizione in sei versi della parola «worm», «verme» l'amante del piacere che dal letto si alza, flosci «come un verme» i suoi genitali, cieco «come un verme» il suo spirito che fugge (*The Chambermaid's Second Song*, 2, 4, 6).



## 6. *Il sincretismo.*

Il resto, versi surreali in un debole sincretismo tra la magia e la cristiana preghiera e versi che esprimono la quotidiana esistenza con un linguaggio inferiore a quello comune e a volte con un linguaggio che lega l'eros ai cattivi odori e ai rifiuti del corpo.

Esempi: (1) la *fabula* dei «Danaan children [...] in cradles of wrought gold», dei «figli dei Maghi [...] in culle d'oro lavorato» e le «candles at Mother Mary's feet», le «candele ai piedi di Maria» (*The Unappeasable Host*, p.e. 1896, s.e. 1899, 1, 12); (2) come nel *Macbeth* di Shakespeare, I. I. 9, ma preso senza il suo contesto, le tre streghe in coro dicono: «Fair is foul, and foul is fair», così con incontenibile lussuria Crazy Jane dice: «'Fair and foul are near of kin, | And fair needs foul'», «'Il bello e il fetido son di famiglia vicini | e il bello del fetido ha bisogno'» (*Crazy Jane talks with the Bishop*, 1933, 7-8); (3) come nella *Jerusalem* di Blake, IV 39, facsimile 1904 dell'*editio princeps*, p. 88, ma anche qui presa senza il suo contesto, «excrementitious» i luoghi della gioia e dell'amore li si possono rendere, così Crazy Jane con inumana libidine dice che «Love has pitched his mansion in | The place of excrement», che «l'Amore ha piantato il suo palazzo | nel luogo degli escrementi» (*Crazy Jane talks with the Bishop*, 15-16); (4) colpendo gli uccelluzzi al mattino, il cuoco non è uno «hunter», un «cacciatore», ma uno «hound», un «cane da caccia» (*The Black Tower*, 1939, 25); (5) con linguaggio tra il sogno e la realtà, e alla realtà più che al sogno i braccianti sono avvezzi, quello di robe vecchie del cuore è un «foul [...] shop», «where all the ladder's gone», una «sudicia bottega», «dove tutte le scale hanno inizio», perché non c'è inizio che non venga da «A mound of refuse or the sweepings of a street», «da un mucchio di rifiuti o dallo sporcumo d'una strada», e perché alla cassa c'è una «raving slut», una «delirante donnaccia», che fa i conti per le cose vendute e acquistate, «Old kettles, old bottles, and a broken can, | Old iron, old bones, old rags», «vecchi bricchi, vecchie bottiglie, e un recipiente rotto, | vecchi ferri, vecchie ossa, vecchi stracci» (*The Circus Animal's Desertion*, 1939, 35, 36-37, 40) – uno smalto che anche nei suoi colori è l'opposto dello smalto dei mercanti e dei devoti alla cultura e alle armi incastonato in *Pardon, Old Fathers*.

## 7. *La rosa e il cuore e la croce.*

«*Hier ist die Rose, hier tanze*», «*Qui è la rosa, qui danza*», «*die Rose im Kreuz der Gegenwart*», «la rosa nella croce del presente». Avendo in mente lo stemma di Lutero, una rosa bianca che in sé chiude un cuore e una croce, così Hegel della rosa parla (*GPhR*, p. 26). Della rosa come simbolo del razionale che è anche reale e del reale che è anche razionale, come simbolo del concetto che senza avveramento in qualche determinazione dell'esperienza è un concetto che appartiene all'astrazione, dove la verità è una finzione della ragione e perciò non è predicabile per alcun soggetto né per alcun oggetto. Una proposizione linguistica è vera o falsa. Vera o falsa in relazione a ciò che si dice, alla sua esistenza o inesistenza, alla sua esistenza con certe modalità e non con altre. E la danza è poi il simbolo della festa che la ragione fa per la rosa, per l'essere che si ricompone a unità dopo la sua scissione nella molteplicità. La festa per un *unicum* conquistato. E la croce è infine il simbolo delle contraddizioni che caratterizzano la vita nelle forme della tesi e dell'antitesi e della sintesi. Una sintesi che ogni volta diventa tesi finché non giunge l'idea che pensa se stessa, la rosa che tutte le rose compendia mantenendole nella loro singolarità. Hegel porta l'esempio dei due figli di Edipo che a vicenda si uccidono per la regalità su

Tebe, un esempio di quella lotta tra fratelli che è cominciata con Caino e a Abele e alla contingenza mai si è sottratta e mai al valore si è elevata (VÄ, p. 271).

Hegel è di rado citato da Yeats. Forse la citazione più significativa è quella contenuta in una lettera a Olivia Shakespear del 23 giugno 1927: «Scrivo versi e leggo Hegel» (YMM, p. 266). Cosa leggesse di Hegel, non si sa né si può sapere. Non ci sono fonti sul punto. Ma è difficile e credo impossibile negare che tra i simboli di Yeats non ci siano anche i simboli di Hegel sulla rosa e sulla danza e sulla croce.

Il simbolo di Hegel che di più Yeats usa è il simbolo della rosa, tant'è che intitola *The Rose* (p.e. 1892, s.e. 1893, p.s. 1895 e 1925) una sua raccolta di poesie. La rosa è infatti il simbolo della bellezza. Della bellezza di Maud, innanzitutto e per sempre. Da quando la bellezza ha conquistato il canto spesso in ascendenza nell'ictus delle rime. E da quando la bellezza non è più sensuale, col passare degli anni e col cominciamento della vecchiaia – un vecchio a cui sembra di mantenere la gioventù in amore, nonostante cammini aiutato da un bastone e vada a Bisanzio per mutarsi in una forma d'oro su un ramo d'oro. Un gabbiano Maud sul mare biancheggiante, a lui insieme. Ed entrambi lontani dalla meteora e dalla stella del crepuscolo. Entrambi schiuma sulla schiuma del mare. Entrambi non consunti da fiamma alcuna. Entrambi eterni nell'eterno mare. Entrambi dal dolore mai toccati. Entrambi che se stessi sognano.

Nella rosa, il cuore e la croce. E sulla croce, la temporalità. Con Cuchulain che lotta contro la marea. Con Fergus che il Druido invano consola, ai sogni chiamandolo. Con il Dio dei cristiani che prima e dopo la morte di Cristo insegna un linguaggio agli uomini non noto. Con Maud che spiega ai poveri come andare dalle loro strade piccole alle grandi, senza che a Troia più fiamme ci siano. Col sogno di Maud che nel cuore di Yeats è anche una rosa che fiorisce. Come cuore del suo cuore.

Senza amore non c'è cuore. E si muore.

27 giugno – 14 novembre duemila16

## POSTILLA

### 1. *Per altre traduzioni.*

*Poesie*, trad. di Leone Traverso, con Introduzione di Margherita Guidacci, Cederna, Milano 1949 e Vallecchi, Firenze 1973, e con Prefazione di Franco Buffoni, Passigli, Firenze 1992. Dal mio calepino: la prima edizione, che più non possiedo, è All'Insegna del Pesce d'Oro, Scheiwiller, Milano 1939.

*Quaranta poesie*, a cura di Giorgio Melchiori, con Prefazione e Nota Biobibliografica, Einaudi, Torino 1965 e 1983.

*Poesie*, a cura di Roberto Sanesi, con Introduzione e Biografia e Bibliografia, Lerici, Milano 1961 e Mondadori, Milano 1974.

*L'opera poetica*, trad. di Ariodante Marianni, con Introduzione, *Solo le parole sono un bene sicuro*, e Cronologia di Piero Boitani e Nota del Traduttore di Ariodante Marianni e Nota all'Edizione e Commento e Note e Appendice e Bibliografia di Anthony L. Johnson, Mondadori, Milano 2005.

*La rosa del mondo e altre poesie d'amore*, a cura di Alessandro Gentili, con Note ai Testi e Cenni Biografici e Bibliografia Essenziale, Passigli, Firenze 2013.

*Verso Bisanzio. Poesie*, a cura di Dario Calimani, con Introduzione e L'Autore e l'Opera e Nota alla Traduzione, Marsilio, Venezia 2015.

### 2. *Noticina biografica.*

Nato a Dublino il 13 giugno 1865 e morto a Roquebrune (Francia) il 28 gennaio 1939, Yeats ebbe nel 1923 il Nobel per la letteratura. Nel 1948 fu trasportato e seppellito a Drumcliffe (Irlanda).

Insieme all'*Ulysses* di Joyce, le sue poesie cominciai a leggerle tra il 1976 e il 1977 in un anno accademico trascorso al Trinity College di Dublino. Con l'incoraggiamento di Gabriella Favati, che su Yeats scrisse *L'alchimia del sogno e della rosa*, Pacini, Pisa 1977. E con Pierpaolo di 5 anni che una sera mi disse «Daddy, give me a coltello».

### 3. *Siglarario.*

Per le poesie e le raccolte delle poesie di Yeats, *The Collected Poems of W.B. Yeats*, with Introduction by Cedric Watts, Wordsworth, Ware 2008. E *The Variorum Edition of the Poems of W.B. Yeats*, ed. by Russel K. Alspach assisted by Catharine C. Alspach, Macmillan, New York 1966<sup>3</sup>.

*p.e.* = prima edizione

*s.e.* = seconda edizione

*p.s.* = post secundam

Ellmann

*YMM* = *Yeats. The Man and the Masks*, W.W. Norton & Company, New York-London 1999 (reprint).

Hegel

*VÄ* = *Vorlesungen über die Ästhetik* (1835-1838), I, in *Werke*, Band 13, Redaktion Eva Moldehauer und Karl Markus Michel, Suhrkamp, Frankfurt am Main

1970 (Nachdruck). *Estetica*, trad. di Nicolao Merker e Nicola Vaccaro, a cura di Nicolao Merker e con sua Prefazione, Feltrinelli, Milano 1963, p. 273.

*GPhR = Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturecht und Staatswissenschaft im Grundrisse* (1821), in *Werke*, Band 7, Redaktion Eva Moldehauer und Karl Markus Michel, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1970 (Nachdruck). *Lineamenti di filosofia del diritto. Diritto naturale e scienza dello Stato in compendio. Con le Aggiunte di Eduard Gans*, trad. e cura di Giuliano Marini e per le *Aggiunte* trad. di Barbara Henry, Laterza, Roma-Bari 2012<sup>7</sup>, pp.15-16.

Nietzsche

*Za = Così parlò Zarathustra*, con testo a fronte (I e II 1883, III 1884, IV 1885), trad. di Sossio Giametta, con Saggio introduttivo, *Chiarezza e oscurità, significati dello Zarathustra*, Note e Commento, e con Cronologia della vita e delle opere di Diego Fusaro, Bompiani, Milano 2010, parte II, *Del superamento di sé, Von der Selbst-Überwindung*, p. 424 per il testo tedesco e p. 425 per il testo italiano.

Rossetti

*PPI = I primi poeti italiani da Ciullo d'Alcamo a Dante Alighieri (The Early Italian Poets)*, con testo inglese e di seguito italiano per le poesie tradotte, e con Premessa di Gianni Oliva e Introduzione e Commento di Silvia Ceccarelli, Rocco Carabba, Lanciano 2014.

Yeats

*EI = Essays and Introductions*, The Macmillan Press, London-Basingstoke 1985 (reprint). Alle pp. 153-164, *The Symbolism of Poetry* (1900). E alle pp. 13-20, *Speaking to the Psaltery* (1902). Da entrambi i saggi ho citato nel testo.

## TRADUZIONI

*The People*, da *The Wild Swans at Coole* (1919); *The Curse of Cromwell*, da *New Poems* (1938); *The Blake Tower*, da *Last Poems and Two Plays* (1939).

### *The People*

‘What have I earned for all that work,’ I said,  
‘For all that I have done at my own charge?  
The daily spite of this unmannerly town,  
Where who has served the most is most defamed,  
The reputation of his lifetime lost  
Between the night and morning. I might have lived,  
And you know well how great the longing has been,  
Where every day my footfall Should have lit  
In the green shadow of Ferrara wall;  
Or climbed among the images of the past—  
The unperturbed and courtly images—  
Evening and morning, the steep street of Urbino  
To where the Duchess and her people talked  
The stately midnight through until they stood  
In their great window looking at the dawn;  
I might have had no friend that could not mix  
Courtesy and passion into one like those  
That saw the wicks grow yellow in the dawn;  
I might have used the one substantial right  
My trade allows: chosen my company,  
And chosen what scenery had pleased me best.’  
Thereon my phoenix answered in reproof,  
‘The drunkards, pilferers of public funds,  
All the dishonest crowd I had driven away,  
When my luck changed and they dared meet my face,  
Crawled from obscurity, and set upon me  
Those I had served and some that I had fed;  
Yet never have I, now nor any time,  
Complained of the people.’

All I could reply  
Was: ‘You, that have not lived in thought but deed,  
Can have the purity of a natural force,  
But I, whose virtues are the definitions  
Of the analytic mind, can neither close  
The eye of the mind nor keep my tongue from speech.’  
And yet, because my heart leaped at her words,  
I was abashed, and now they come to mind  
After nine years, I sink my head abashed.

*Il popolo*

«Quale il guadagno da tutto il mio lavoro,  
da tutto ciò che con cura ho fatto?» dissi.  
«Ogni giorno il disprezzo di questa rozza città,  
dove più si serve più si è calunniati  
e più si perde l'onore di un'intera vita  
dalla sera al mattino. Avrei potuto vivere,  
sai bene che m'era desiderio ardente,  
dove in tutte le ore il mio passo fosse luce  
nell'ombra verde delle mura di Ferrara  
o dove tra le immagini del passato  
– imperturbate immagini e cortesi –  
rampicasse sera e mattino  
la ripida strada d'Urbino,  
là la Duchessa e il suo popolo  
conversavano nella nobile mezzanotte  
e poi alla grande finestra guardavano l'alba.  
Avrei potuto avere solo amici che unissero  
cortesia e passione, non come quelli che all'alba  
altro non vedevano che gialli lucignoli.  
Avrei potuto servirmi dell'unico sostanziale diritto  
che il mio mestiere permette: scegliermi la compagnia  
e scegliere lo scenario che più mi piaceva».  
Con rimprovero la fenice mia:  
«Gli ubriaconi e i ladruncoli del pubblico denaro  
e tutti i disonesti da me respinti, quando la mia fortuna cambiò,  
posero con ardore gli occhi sul mio viso, strisciando dal buio  
e issandomi contro quelli ch'avevo servito e anche sfamato,  
e mai, né ora né in un altro tempo,  
mi sono lamentata del popolo».

Risposi:

«Tu non vissuta di pensiero ma d'azione  
puoi avere la purezza d'una forza naturale  
e invece io, che con virtù intendo le definizioni  
della mente analitica, non posso chiudere  
l'occhio della mente né negarmi la parola».  
E però dalle sue parole il mio cuore fu turbato  
sobbalzando, e ora che rivengono alla mente,  
dopo nove anni, la testa turbata curvo.

*The Curse of Cromwell*

You ask what— I have found, and far and wide I go:  
Nothing but Cromwell's house and Cromwell's murderous crew,  
The lovers and the dancers are beaten into the clay,  
And the tall men and the swordsmen and the horsemen, where are they?  
And there is an old beggar wandering in his pride—

His fathers served their fathers before Christ was crucified.  
*O what of that, O what of that,  
What is there left to say?*

All neighbourly content and easy talk are gone,  
But there's no good complaining, for money's rant is on.  
He that's mounting up must on his neighbour mount,  
And we and all the Muses are things of no account.  
They have schooling of their own, but I pass their schooling by,  
What can they know that we know that know the time to die?  
*O what of that, O what of that,  
What is there left to say?*

But there's another knowledge that my heart destroys,  
As the fox in the old fable destroyed the Spartan boy's  
Because it proves that things both can and cannot be;  
That the swordsmen and the ladies can still keep company,  
Can pay the poet for a verse and hear the fiddle sound,  
That I am still their servant though all are underground.  
*O what of that, O what of that,  
What is there left to say?*

I came on a great house in the middle of the night,  
Its open lighted doorway and its windows all alight,  
And all my friends were there and made me welcome too;  
But I woke in an old ruin that the winds howled through;  
And when I pay attention I must out and walk  
Among the dogs and horses that understand my talk.  
*O what of that, O what of that,  
What is there left to say?*

### ***La maledizione di Cromwell***

Mi chiedete mentre qua e là vado cos'ho trovato:  
nient'altro che la casa di Cromwell e quelli che l'uccisero,  
e in effigi di creta gli innamorati e i danzatori,  
e dove sono gli uomini grandi e quelli di spada e i cavalieri?  
E con orgoglio vagabonda un vecchio mendico –  
i suoi padri al servizio dei lor padri prima di Cristo in croce.  
*E con questo, con questo,  
da dire che resta?*

Morti tutti i discorsi semplici e gentili,  
inutile dolersi perché si conciona sui soldi.  
Chi sta salendo, sulle spalle del vicino salga,  
noi e le Muse tutte non valiamo un penny.  
Hanno le loro scuole, ma delle loro scuole non m'importa,  
possono sapere che noi sappiamo di sapere l'ora della morte?  
*E con questo, con questo,*

*da dire che resta?*

C'è un altro sapere che mi rovina il cuore,  
come nella fiaba la volpe rovinò a Sparta quello del ragazzo,  
perché prova che tutte le cose nello stesso istante sono e non sono,  
che uomini di spada e dame possono ancora stare in compagnia  
e pagare il poeta per un verso e ascoltare il suono d'un violino,  
e che io son sempre il servo loro benché siano sottoterra.

*E con questo, con questo,  
da dire che resta?*

Nel mezzo della notte giunsi a una grande casa,  
la porta aperta e illuminata e illuminate le finestre,  
e c'erano tutti i miei amici a darmi il benvenuto.  
Ma mi svegliai in un rudere, ululavano i venti,  
e quando ci ripenso devo uscire e camminare  
tra cani e cavalli, loro capiscono se parlo.

*E con questo, con questo,  
da dire che resta?*

### ***The Black Tower***

Say that the men of the old black tower,  
Though they but feed as the goatherd feeds,  
Their money spent, their wine gone sour,  
Lack nothing that a soldier needs,  
That all are oath-bound men:  
Those banners come not in.

*There in the tomb stand the dead upright,  
But winds come up from the shore:  
They shake when the winds roar,  
Old bones upon the mountain shake.*

Those banners come to bribe or threaten,  
Or whisper that a man's a fool  
Who, when his own right king's forgotten,  
Cares what king sets up his rule.  
If he died long ago  
Why do you dread us so?

*There in the tomb drops the faint moonlight,  
But wind comes up from the shore:  
They shake when the winds roar,  
Old bones upon the mountain shake.*

The tower's old cook that must climb and clamber



Catching small birds in the dew of the morn  
When we hale men lie stretched in slumber  
Swears that he hears the king's great horn.  
But he's a lying hound:  
Stand we on guard oath-bound!

*There in the tomb the dark grows blacker,  
But wind comes up from the shore:  
They shake when the winds roar,  
Old bones upon the mountain shake.*

### ***La torre nera***

Si nutrono come caprettari,  
hanno speso i denari e acido è il loro vino,  
ma anche si dica che gli uomini della torre nera  
di niente mancano che serva a un soldato,  
e che tutti hanno uno stesso giuramento:  
quelle bandiere qui dentro non vengano.

*Là nella tomba ritti stanno i morti,  
ma i venti sorgono dalla spiaggia:  
si scuotono quando i venti urlano,  
si scuotono vecchie ossa sui monti.*

Quelle bandiere vengono per corrompere  
o minacciare o bisbigliare che folle  
è chi si chiede quale Re darà le leggi  
quando il Re legittimo è dimenticato.  
Se da molto tempo è morto,  
perché così ci temete?

*Là nella tomba timida cala la luna,  
ma i venti sorgono dalla spiaggia:  
si scuotono i morti quando i venti urlano,  
si scuotono vecchie ossa sui monti.*

Il vecchio cuoco della torre che con fatica rampica  
verso gli uccelluzzi nella rugiada mattinale,  
son le ore in cui noi gagliardi in sonno siamo,  
giura che sente suonare il gran corno del Re.  
Ma è come un cane da caccia bugiardo:  
in guardia, abbiamo lo stesso giuramento!

*Là nella tomba il buio diventa più nero,  
ma i venti sorgono dalla spiaggia:  
si scuotono i morti quando i venti urlano,  
si scuotono vecchie ossa sui monti.*



*To Be Carved on a Stone at Thoor Ballylee*

I, the poet William Yeats,  
With old mill boards and sea-green slates,  
And smithy work from the Gort forge,  
Restored this tower for my wife George;  
And may these characters remain  
When all is ruin once again.

*(Michael Robartes and the Dancer, 1921)*