

The Rhyme of the Flying Bomb di Mervyn Peake: 125 quartine sul Blitz di Londra

Arianna Antonielli

Università di Firenze (<arianna.antonielli@unifi.it>)

Abstract

This essay addresses Mervyn Peake's own memories of the Second World War Blitz and their migration into the poetical form of a ballad, *The Rhyme of the Flying Bomb*, composed in 1947. Abounding with Catholic symbolism, allegories and sea imagery, the poem tells the story of a sailor escaping from London bombing raids and his rescue of a new-born babe from a "golden drain". The subsequent dialogue between the two protagonists reveals the fragile human side of the sailor and the divine prophetic power of the infant. Their former roles of saviour and rescued finally appear to be both spiritually and physically inverted. Written in alternating rhymes, the poem emphasizes Peake's strong faith in humanity's capacity to perform acts of love, despite living "at the height of a world at war".

Keywords: Mervyn Peake, Blitz, London, ballad, flying bomb

The only hope, or else despair
Lies in the choice of pyre or pyre –
To be redeemed from fire by fire.
T. S. Eliot, *Little Gidding* (1942)

È il 1947 quando lo scrittore Mervyn Laurence Peake (1911-1968)¹ decide di rivisitare in chiave poetico-narrativa gli attacchi sferrati dalla Luftwaffe sulla City e l'East End londinesi nel settembre 1940 - maggio 1941². Si trova a Sark, una delle Channel Islands al largo della Normandia (Zaccuri 2001, 8); quattro anni prima, nel 1943, aveva visitato il campo di concentramento di Bergen-Belsen in qualità di artista di guerra, raccogliendo "ideas for a future collection of poems" e producendo "several drawings of the dying inmates"³.

La ballata epica in 125 quartine, dal titolo *The Rhyme of the Flying Bomb*, composta "di getto, scrivendo notte e giorno" (Zaccuri 2001, 6), viene pubbli-

cata per la prima volta soltanto nel 1962 dall'editore londinese Dent, con 22 illustrazioni ad opera dello stesso Peake. I 15 anni intercorsi tra la composizione e la sua successiva illustrazione e pubblicazione segnano nell'autore l'insorgere della malattia, il morbo di Parkinson, che lo avrebbe condotto ad una morte prematura. "He rediscovered the manuscript in 1961", precisa Gabriella Joy Smart (2009), "shortly after an operation in which he vainly hoped to be cured of Parkinson's disease; hence the work was not published until 1962 and was his last published book" (87). Il successo è immediato. Nel 1964 è trasmesso dalla BBC, sul Terzo Programma, in un arrangiamento per piano, strumenti a fiato e percussione ad opera di Tristram Cary (1925-2008)⁴; e successivamente, nel 1976, dalla Australian Broadcasting Commission con Barbara West e Alan Hodgson. Nel 1973 esce in seconda edizione per i tipi di Colin Smythe, mentre nel 1978 è inserito nella raccolta *Peake's Progress. Selected Writings and Drawings of Mervyn Peake* (445-468), a cura della moglie, Maeve Gilmore (1918-1983).

La versione cui ho fatto riferimento per una prospettiva di analisi in rapporto alla *Ballata della bomba volante* è quella con testo a fronte in lingua italiana⁵ a cura di Alessandro Zaccuri⁶, pubblicata nel 2001 dalla casa editrice Interlinea di Novara. Al contrario delle due prime edizioni londinesi dell'opera, prodotte da Dent e Colin Smythe, la versione italiana curata da Zaccuri introduce il lettore, con un'attenzione quasi sensistica verso colori e forme, a quelle che risultano essere le principali traiettorie storico-geografiche, poetiche e simbolico-visionarie a partire dalle quali le immagini della ballata prendono consistenza. L'intento è evidentemente quello di spiegare e sancire il connubio tra l'orrore fisico-materiale, "esterno", che scaturisce dalla descrizione di una Londra devastata dalle V1, la *flying bomb*⁷ del titolo, e quello fisico-mentale, "interno", sofferto da Peake in seguito all'insorgere della malattia:

C'è un uomo che disegna nel buio ... Davanti ai suoi occhi scorrono immagini senza forma e lui si domanda se la colpa non sia del cervello: se non sia il cervello, in realtà, a essere diventato cieco. Non capisce che cosa sta disegnando, non ricorda perché sta disegnando ... Se mai le tenebre in cui si trova venissero attraversate da un lampo di luce, forse anche lui resterebbe terrorizzato dalle immagini di sofferenza che prendono forma sotto la sua mano: case che crollano, città in fiamme, un cavallo stramazzone in una chiesa, un neonato con il cranio simile a un teschio. Un tempo l'uomo ha avuto occhi per vedere tutto questo, ma adesso il buio e l'orrore si contendono sguardo e pensieri. L'orrore fuori di lui e il buio dentro di lui. O forse il contrario. (Zaccuri 2001, 5)

È interiorizzando la propria dolorosa esperienza (storica, sociale e umana) di orrore e morte, vissuta nel contesto apocalittico londinese, laddove questa sembra congiungersi con l'altra altrettanto devastante della malattia che, implica il curatore, Peake arriva alla composizione⁸ di queste quartine rimate, alla loro musicalità ad un tempo leggera e opprimente, a scansione sincopata,

che fa da cornice alle raccapriccianti rappresentazioni figurative: musica e poesia si sposano in questa visione metafisica della guerra, e dell'amore che la trascende e per certi versi la giustifica.

La ballata, composta da 125 stanze, ognuna delle quali è costituita da settenari o da ottonari (secondo e quarto verso) e da decasillabi (primo e secondo verso), segue uno schema rimico ABCB, dove il primo e il terzo verso sono liberi, mentre il secondo e il quarto di ogni quartina sono rimati o assonanti⁹. Lo stile lineare e immediato, ed il lessico abbastanza semplice, sebbene ricco di ripetizioni, rispettano il caratteristico registro della ballata. Interessante inoltre la struttura dei periodi ipotattici, che è modulata secondo il ritmo dei versi. E la traduzione di Zaccuri rivela un intervento profondo sia, come vedremo, sulle valenze semantiche ma anche musicali ed estetiche dell'opera, scegliendo la forma metrica delle quartine di ottonari che, come ben evidenzia Alessandro Fo nella sua recensione all'opera, "impongono alla lingua torsioni, troncamenti e riemersioni arcaizzanti tali da procurarle un'intenzionale, mimetica assimilazione alle trafilie di ruderi che ritrae" (Fo 2002, 242). L'andamento della ballata, frammentario e assillante, viene ulteriormente accentuato dal linguaggio allegorico e profetico dei due protagonisti: un marinaio e un bambino, unici superstiti in una terra desolata. Il loro incontro, la fuga per le strade di Londra alla ricerca di un luogo per sfuggire al raid aereo e l'arrivo nel grembo di una chiesa semi-distrutta in cui il bambino recupera la propria condizione di onniscienza prenatale, costituiscono i tre atti principali della storia, che ricopre un arco temporale di poche ore.

"Ad un esame esterno", osserva Zaccuri nella *Prefazione*, il modello della ballata peakeana è *The Rime of the Ancient Mariner* (1798) di Samuel T. Coleridge, che Peake ha peraltro arricchito nel 1943 "con illustrazioni ritenute tra le più efficaci mai eseguite per questa opera" (9). L'analogia tra i due componimenti risulta evidente non solo, come vedremo, nella scelta dei protagonisti e nell'adozione quasi mimetica, da parte di Peake, del metro coleridgeano e di alcune sue costanti immaginifiche e simboliche (Smart 2009, 89), ma già a partire dai rispettivi titoli. Se il termine "Rime"/"Rhyme" è adottato in entrambi i casi per indicare un componimento metrico in strofe rimate, caratterizzato da specifici modelli e costrutti retorici, i due attributi "Ancient" e "Flying" risultano associabili per la loro analoga simmetria interna e, in particolare, per la qualifica che provvedono ad apportare ai relativi sostantivi, "Mariner" e "Bomb". Tuttavia, fatta eccezione per questi e altri riferimenti di facile estrapolazione, "... *The Rhyme of the Flying Bomb* non può essere considerato come una semplice riscrittura", afferma Zaccuri, "quanto piuttosto come il risultato di una lunga metabolizzazione di *The Rime of the Ancient Mariner*, il cui impianto simbolico soccorre Peake nel dare forma a una visione poetica sotto ogni aspetto originale e potente" (11). Del resto, il marinaio che vaga senza alcuna meta in una Londra spettrale, simbolo dell'orrore che sta devastando la terraferma e quindi principale elemento oppositivo

immaginifico solo apparentemente positivo alla musicalità ossessiva che tende invece a smentire la dolcezza della propria controparte; oppure, viceversa, lo scenario tragico ad un ritmo che rievoca appunto le ninnenanne per bambini, “the jogging, jingling ballad metre of the Rhyme itself” (Piette 1997, 39):

But a singular song it was, for the house	Era un canto assai speciale,
As it rattled its ribs and danced,	Con la casa allo sconquasso,
Had a chorus of doors that slammed their jaws	E le porte a furia scosse,
And a chorus of chairs that pranced.	E di sedie un gran fracasso.

La melodia emessa dalla casa antropomorfizzata proviene da ogni parte del proprio ‘corpo’: ha ‘costole’ che stridono, “porte” che sbattono ‘le proprie mascelle’ e ‘sedie che saltano’, tutte all’unisono come in un ‘coro’. L’immagine seguente, del contrabbasso, il cui suono greve “... was shot / With the wail of the floating strings” (vv. 9-10), sembra invece proporre una nuova commistione, a livello sia iconico che linguistico, tra il solido, seppure frammentato, scenario urbano e il paesaggio marino proprio dell’uomo, mentre il suo rumore sordo anticipa proletticamente l’orrore del nuovo assalto. In maniera analoga, anche i vetri delle finestre in frantumi, connotati come “ice-bright”, rimandano implicitamente alla categoria del mare (cf. *ice[-]bergs*), così come le “murderous notes” da essi musicate, “set sail with a clink of wings” (v. 12; cors. mio). Interessante non solo per il collegamento tra il contesto marino e quello bellico, l’immagine del ‘battito di ali’ si sposa perfettamente con l’attributo “flying” che è proprio della bomba e, per associazione metonimica, con la figura dell’albatro coleridgeano. La bomba volante, già presente pur *in absentia*, sopraggiunge senza essere ancora nominata e la sua ferocia è tale che sono finestre, sedie e porte a sal/p/t/are.

Il marinaio entra in scena al verso 26, dopo le prime sei stanze interamente dedicate alla descrizione delle macerie in cui è ridotta la casa a seguito dell’attacco. Ed è esattamente sotto ad un cumulo di detriti che l’uomo scorge il neonato, in “a golden drain” (v. 24), un canaletto dal colore dell’oro. “The sailor is a figure from the maritime adventure stories Peake loved as a boy”, commenta Maslen, “Cut off by fire from his beloved water, the sailor is confronted by real scenes more savagely absurd than anything in Stevenson’s fiction. And the baby, too, hails from the sea” (2008, 11). Metafora della vita in quanto elemento primordiale, l’*acqua* costituisce infatti uno dei quattro nuclei categoriali e simbolici che si alternano all’interno delle quartine. Ad esso si oppongono la *terra* di Londra, la cui materia infranta assurge, dialetticamente, a emblema della morte; una terra che è peraltro arsa dal terzo elemento, il *fuoco*, provocato dalla deflagrazione delle bombe rilasciate dagli aerei che attraversano il cielo, ovvero l’*aria*, che rappresenta dunque l’ultimo elemento, liberatorio, da cui discendono non solo le bombe ma anche la salvezza spirituale che si realizzerà, come vedremo, nella visione della Vergine. I quattro elementi si avvicendano e si scontrano a livello tematico, simbolico

e figurativo. Come anticipa Zaccuri, “Del tutto autonomo, per esempio, risulta in Peake l’intreccio e l’opposizione tra i quattro elementi naturali, con la volatilità del Fuoco che minaccia la stabilità della Terra e la transitorietà dell’Acqua che incorpora la funzione purificante e liberatrice dell’Aria” (11).

Smarrito (“dazed and lost”, v. 26) tra le strade londinesi, dove non vi è neppure “a sign of a living soul” (v. 47, “Senza mai anima viva”), il marinaio continua la propria fuga con il bambino tra le braccia, sotto il fuoco dei bombardamenti, in uno sforzo estremo alla ricerca di un rifugio. Tutto ciò che incontrano è illuminato ‘dalla luce di un mondo in guerra’ (“By the light of a world at war”, v. 40), ma ironizzato e quasi dissacrato da una prospettiva ingenua, a partire dalla quale distruzione e morte sono per lo più ridotte ad immagini antropomorfe: le fiamme che lambiscono i tetti della città, dapprima rappresentate come “little red monkey flames” (v. 30), delle ‘piccole scimmie rosse’ che, con un’andatura selvaggia e impertinente, rovinano implicitamente tutto ciò che incontrano (vv. 31-34), assumono al v. 44 la fisionomia più posente e temibile di un “ape at play”. Quasi alchemicamente, le lingue di fuoco trasformano tutto ciò che cade nel loro ‘abbraccio’ in oro (vv. 24, 46, 47). Il colore giallo evocato dalla reiterazione del sostantivo “gold” o dell’aggettivo “golden”, si alterna all’attributo “red” o “scarlet” delle strade (v. 45), delle finestre delle case (v. 18), delle fiamme stesse (v. 29) e del bambino (v. 67).

In un crescendo figurativo sempre più concitato e suggestivo, le due quartine ai vv. 49-56 riferiscono la crudeltà dei bombardamenti, con un registro semplice, una musicalità e uno stile leggeri:

And a ton came down on a coloured road,	E bum! scoppia la via chic,
And a ton came down on a gaol,	Bum!, centrata la galera,
And a ton came down on a freckled girl,	Bum!, la bimba con lenticchie,
And a ton on the black canal,	Bum!, la roggia tutta nera,
And a ton came down on a hospital,	Bum!, bruciava l’ospedale,
And a ton on a manuscript,	Bum!, ardeva il manoscritto,
And a ton shot up through the dome of a church,	Bum!, la volta della chiesa,
And a ton roared down to the crypt.	Bum la cripta!, via il soffitto.

Il verso, rafforzato dall’anafora “And a ton”, dall’uso della rima alternata (v. 54, “manuscript” – v. 56, “crypt”) e dall’effetto musicale prodotto dalle dentali e dalle nasali sorde e sonore, crea uno spazio ritmico singolare, proprio della nenia o della ninnananna, un flusso armonico dolce e indolente cadenzato da un elenco di luoghi, personaggi e oggetti abbattuti. “Peake’s imagination, after all, could be a fearsome place. From the beginning to the end of his writing career”, sottolinea Maslen “it preoccupied itself with violence, to the extent that artistic creation and physical aggression seem at times to be locked together in an intimate symbiotic relationship inside his head” (2008, 5). L’atmosfera di orrore della versione originale viene esaltata enfaticamente

anche dalla traduzione proposta da Zaccuri, con una sapiente scelta linguistica e ritmica. La ripetizione anaforica dell'espressione onomatopeica dello sparo, "Bum!", che introduce ogni verso simulando, anche a livello uditivo e quindi sensoriale ciascuna esplosione, è seguita da un'analogia serie di figure e cose distrutte dalle continue detonazioni. Il particolare effetto di concisione e icasticità conseguito da Zaccuri – che si contrappone all'esasperante monotonia melodica ricercata da Peake – sembra voler definire il breve spazio temporale che intercorre tra il sopraggiungere della bomba e le sue conseguenze. Tanto più i bersagli colpiti sono assolutamente imprevedibili, quanto più la loro sequenza appare essere spietata e assurda, dimostrando realisticamente la casualità della destinazione ultima dell'attacco e quindi delle sue vittime: dalla "via chic" alla "bimba con lenticchie", dall'"ospedale" al "manoscritto" fino alla "chiesa" – prolessi quest'ultima della chiesa in cui i due soggetti cercheranno asilo alla fine della ballata.

In netta dissonanza rispetto al contesto in cui si trova (vv. 63-64, "With the bombs for his birthday lullaby / And the flames for its birthday dream"), il neonato continua a dormire placidamente tra le braccia dell'uomo il quale manifesta, al contrario, irrequietezza e sgomento; due emozioni provocate da quella sua improvvisa percezione della creatura come di una bambola inerte, una delicata rosa "naked and red" (v. 67). La conferma che il bambino è in vita gli arriva al v. 71, nel momento in cui percepisce il battito del suo cuore ("he heard the tick of its heart"), dove il verbo "tick" ci rimanda onomatopeicamente al tempo delle loro vite scandito dal ticchettio di un orologio impercettibile, ma anche, come vedremo al v. 380, al rumore emesso dalla bomba che esploderà. Provando vergogna per lo sgomento causatogli dai precedenti pensieri, il marinaio cerca di demistificare la tempesta di emozioni da cui è travolto, maledicendo la sua attuale condizione e perfino il ritrovamento del neonato ("... To hell / in a golden drain", vv. 74-75). "I would rather my god-damn sea of salt" (v. 77), esclama rivolto a se stesso, "Meglio il mare maledetto", seppure anch'esso sia "signore" delle bombe, "Meglio il mare mangiacuore" (v. 81) di questa Londra sanguinante e di questo bambino (v. 83). La personificazione della terra e del mare come esseri viventi¹¹ che uccidono e trasudano il sangue dei loro abitanti riattiva il mito come modello semantico-narrativo che ricorre, come un *fil rouge*, in tutta la poesia: dalle schegge dei vetri frantumati, che ricoprono le strade percorse dai due superstiti e che li feriscono come le zanne di un feroce predatore, fino ai ruderi degli oggetti abbattuti che essi incontrano durante il cammino, sempre più sinistri e reali, tutto sembra convergere minacciosamente contro di loro. È la città, distrutta, devastata, annientata, ad essere ciononostante viva, scrive Winston Churchill, come un animale sanguinante, " 'un gigantesco animale preistorico, capace di sopportare ferite gravissime, sanguinante da ogni parte e tuttavia sempre vitale e attivo' " (1970, 72). Al contrario, gli esseri umani sono ridotti a epitome della morte, dalla madre del neonato uccisa dal crollo

dell'abitazione (v. 21), alla bambina colpita da uno degli ordigni (v. 51), fino all'uomo cui il marinaio si rivolge alla ricerca di un ospedale per poi rendersi conto di avere dinanzi un corpo trucidato e dilaniato ("But the lounging figure made no reply / For the back of his head was gone", vv. 91-92; "Stette zitto quel figuro / Con il cranio – sì – sfondato").

Le sensazioni di rabbia e sgomento del *sailor* si traducono in momenti di dolorosa consapevolezza. Al v. 93, in seguito alla visione terrificante ma eidetica dell'uomo dalla testa dilaniata, il marinaio pone fine alla loro fuga e, con un sorriso amaro, arriva a comprendere l'approssimarsi di un destino ineluttabile. In questo momento, per la prima volta, egli apostrofa il suo interlocutore definendolo "little fish", un appellativo che rievoca sia la metafora organica e marina già anticipata, sia la simbologia cristologica, ulteriormente richiamata dalla successiva esclamazione, "Oh Christ!" (v. 95)¹². Con gli occhi fissi sul neonato, la mente dell'uomo ritorna, attraverso un recupero analettico, alla propria vita trascorsa a solcare onde e lottare contro il mare, ma stavolta la sua prospettiva muta radicalmente: lo "I" delle quartine precedenti, desideroso di far ritorno alla propria barca e di abbandonare la terraferma, è convertito in uno "we" collettivo che congiunge, in un funesto connubio, l'umanità *tout court* e le due vittime innocenti in particolare. Assecondando la propria evoluzione psicologica e spirituale, il marinaio si sente per la prima volta in comunione con la creatura scovata tra le macerie, sembra non rifiutarlo più né, tantomeno, temere i sentimenti che il piccolo può suscitargli. La nudità fisica del bambino (v. 67) e quella interiore dell'uomo, privato della propria vera esistenza ed identità, sono adesso accomunate in una sola immagine che tende ad evidenziarne al contempo la condizione materiale e spirituale. "Nudo e freddo in quell'oro / Non dovevi galleggiare" (vv. 105-106), ripete il marinaio al bambino, dove l'atto del galleggiare contribuisce ad avvicinare metaforicamente l'ambiente marino a quello terreno e, per estensione, il neonato all'uomo.

In una cospirazione dell'inconscio ai danni della ragione, una scintilla di follia si insinua nel pensiero e nei movimenti del marinaio, la sua risata si fa delirante, sarcastica: è una risata di dolore e sconfitta che sembra deformarne perfino il volto (vv. 110-114).

And I want to laugh! O my little blind fish!
And dance on the golden floor.

Ma si ride, pesce cieco,
E nell'oro qui si balla.

See! See! Ha! Ha! How the dazzling streets
Are empty from end to end
With only a cat with a splinter through its heart,
And an arm where the railings end".

Guarda tu che meraviglia,
Nella via, che passeggiata!
Solo un micio, bell'e andato,
Braccia morte all'inferriata".

And the sailor threw back his head and laughed
In a way that was loud and torn,
And even his mother would never have guessed
That his face was the face of her son.

Rise a strappi il marinaio,
Rise forte, a testa in su,
Né poteva pur sua madre
Riconoscerlo mai più.

Eppure una nuova forza emana dallo sfavillio di quegli occhi ancora ebbri di visioni lontane; gli scintillanti occhi del pirata sorpreso nel momento privilegiato della scoperta del nuovo tesoro (“And the light in his eye was the wrecker’s light”, v. 127), mentre la sua mente è un vorticare di memorie passate (“scare-crow memories”, v. 126) e il corpo, cedendo alla forza di tali memorie, ondeggia come un fantoccio (“And his dance was a scare-crow dance”, v. 129). Il marinaio abbandona la realtà circostante per ritornare all’amato mare, e anche le vie lastricate di vetri sulle quali prosegue le proprie piroette acquistano per lui l’anomala sembianza e sonorità delle onde ghiacciate (v. 135). L’escapismo nei meandri della propria fantasia si combina con la memoria di avventure passate quale necessità psicologica per affrontare la realtà, “as it struggles to find an alternative to the intolerable inevitability of death” (Maslen 2008, 16).

Come rapito “... in the cot of a golden storm” (v. 141), il neonato apre gli occhi. Ridestatosi allora dalle visioni di lidi lontani, il marinaio si rivolge a lui intimandogli di non guardare il tragico scenario dintorno, mentre balza all’interno di una chiesa semidistrutta. Le complesse costanti simboliche che tessono il poemetto, trovano infine qui, nelle macerie di un pulpito cristiano che “si trasforma nella coffa di un vascello fantasma” (Zaccuri 2001, 10), la propria realizzazione e più profonda risoluzione. All’interno della chiesa i due protagonisti si trovano dinanzi i brandelli di un cavallo anch’esso dilaniato dalle bombe. L’animale sfigurato si inserisce perfettamente, come un ulteriore tassello, nel mosaico della metafora organica, mentre la sua postura ci rimanda ancora alla simbologia teologica: privo di testa, da un lato richiama i numerosi martiri biblici decapitati e, dall’altro, con la zampa sul cuore sembra accennare ad un “sign of the cross” (v. 152) o un fugace “*Mea culpa*”¹³. Non solo, il cavallo decapitato e, come vedremo al v. 469, immolato sull’altare divino e infine risorto, ci rimanda inequivocabilmente all’albatro impiccato al polso del marinaio.

Scalçando l’animale, il marinaio depone il bambino sopra le panche carbonizzate della chiesa e si volge verso l’altare, che svetta su un cumulo di lumi e pietre, bibbie e vetri blu. Interessante per la composita valenza semantica, l’immagine del “blue glass” (v. 158) scandisce il ritmo della poesia, delineando e reiterando le principali coppie oppositive dell’opera peakeana, polarizzate a loro volta intorno alla tensione profonda tra vita e morte. Il colore blu rimanda spazialmente al contesto marino, all’elemento dell’acqua, alla sua purezza e, come già anticipato, alla vita stessa; ma è anche, in ambito cristiano, il colore del cielo e quindi del Paradiso, oltre che il colore che contraddistingue il manto della Vergine. La sua associazione con il vetro ne intensifica e supporta le caratteristiche di purezza e trasparenza. In netta dissonanza con l’immagine del “blue glass” è evidentemente l’altra, altrettanto frequente e già osservata, delle “red monkey flames” (v. 29), delle “scarlet streets” (v. 45), del bambino “naked and red as a rose in the light / Of a last low evening ray” (vv. 67-68;

corsivi miei) – dove affiora il presagio della sua morte imminente, evocato sia dal colore rosso quale colore della rosa ma anche della ferita e del sangue, sia dall'immagine dell'ultimo raggio della sera. E ancora, il “glittering glass” (v. 86) si contrappone alle “jags of red” (v. 87, “Schegge e vetri come zanne”), così come le “streets of glass” (v. 130) alle ossa rosse e “... sticky with his blood” (al v. 131); mentre le “frozen waves” (v. 135) rispondono dialetticamente allo “scarlet sky” (v. 136). Il colore blu si sostituisce al rosso del fuoco, del sangue, dell'inferno e della morte (Jacobi 1996, 159). Singolare infine, come già accennato *en passant*, l'occorrenza altrettanto frequente dell'elemento aureo, che rimanda peraltro al giallo del fuoco: i palazzi di Londra, arsi dalle fiamme, sembrano trasformarsi in “shells of gold” (v. 46, “guscio d'oro”), il nuovo attacco aereo è definito come una “golden storm” (v. 141) e il luogo in cui il marinaio trova il bambino è una “golden drain” (vv. 24 e 75) o una “gutter of gold” (v. 105). E non è certo casuale che Peake identifichi come ‘dorata’ la ‘culla’ del neonato, giacché il colore dell'oro è il colore della luce solare e quindi dell'illuminazione, della saggezza, della regalità e della visione a livello spirituale che conduce, in ultima analisi, alla redenzione.

L'antinomia tra la fogna in cui si trova il bambino e il principio aureo che la qualifica ci conduce inoltre ad una duplice considerazione. Ritornando alla metafora alchemica che percorre l'opera, e quindi all'adozione del mito metamorfico, è noto come l'obiettivo ultimo di ogni processo alchemico sia la trasmutazione del metallo vile in oro, elemento per sua natura incorruttibile, immutevole e quindi perfetto. Nella tradizione alchemica taoista, l'oro puro, chiamato anche solfuro di mercurio o cinabro, è dato dalla commistione tra l'acqua seminale e il fuoco dello spirito¹⁴. La scelta del poeta di far precipitare il piccolo nell'“oro” di un canaletto di scolo, potrebbe costituire un'ulteriore anticipazione prolettica del potere salvifico spirituale che egli mostrerà alla fine della poesia, innalzando l'uomo debole e vile, radicato nella grande ruota della vita, al mistero della morte e della vita dopo di essa. Non solo, sempre a partire da questa prospettiva, il conflitto tra la fogna e l'oro rievoca l'altro, biblico, tra la grotta ai margini della città che ospita il Cristo nascente e la sua regalità in quanto Figlio di Dio; l'elemento aureo che lo connota quale Re dei Re, è ugualmente contrario alla sua umile nascita. L'associazione tra il bambino della *Rhyme* e Gesù bambino viene peraltro confermata in questa ultima parte, in cui è il marinaio a rivolgersi a lui come suo salvatore.

Nonostante i gradini devastati dalle bombe, l'uomo si arrampica sull'altare ancora intatto e pone le proprie mani possenti “On the gull-winged word of God” (v. 164). La parola di Dio dalle ali di gabbiano ci conduce di nuovo all'iconografia cristiana, nella quale il Verbo si trova spesso rappresentato come un uccello in volo¹⁵, dotato di una libertà e vitalità proprie. In questo caso, l'atto del marinaio implica metaforicamente il contatto tra umano e divino, che si esplica sia nella ricerca di Dio da parte dell'uomo, ma anche, inversamente, nel volo della Parola alata verso l'essere umano e nella sua capacità di

destare in lui sensazioni di serenità e protezione. Esemplificando abilmente la necessità del marinaio di trovare un rifugio, ovvero di essere accolto non “On”, ‘sopra’, bensì “*Tra* le ali del Vangelo” (corsivo mio), Zaccuri sottolinea inoltre come Peake “sembr[i] nuovamente alludere alla funzione salvifica del volatile quando descrive ‘the gull-winged word of God’, il Vangelo decorato con ali di gabbiano ...” (Zaccuri 2001, 10)¹⁶. In effetti, anche in Coleridge il “great sea-bird” è simbolo a sua volta di innocenza, salvezza e epitome del Cristo crocifisso.

L’impianto simbolico di derivazione cristiana di questa immagine si estende alla quartina seguente, in cui Dio assume le vesti carnali del bambino che, improvvisamente, appare al marinaio dal fondo della chiesa “like a spark of light” (v. 165), come una scintilla di luce che rifugge dal suo corpo e in particolare dai suoi occhi, adesso completamente aperti e rivolti a lui (“With its new-born eyes wide open ...”, v. 167). Evocando la figura del Cristo trasfigurato che appare a Pietro, Giacomo e Giovanni con vesti bianche e volto luminoso (*Marco* 9, 2-8, *Matteo* 17, 1-8, e *Luca* 9, 28-36), il neonato si fa per l’uomo chiara espressione del divino e portatore di salvezza. In seguito a questa seconda visione epifanica che si realizza nella trasfigurazione del neonato, peraltro non più “blind” ma “bright”, ritorna nel marinaio la speranza di riuscire a sottrarsi alla morte (vv. 169-170). Il legame fenomenico del marinaio alla propria vita contrasta con il conseguimento fisiologico, ottico, della vista da parte del neonato, che implica l’abbandono di una condizione di cecità e comporta, implicitamente, una sua coeva acquisizione della luce della visione, ovvero della conoscenza e onniscienza spirituale e noumenica.

La simbiosi tra la figura del neonato e quella di Gesù bambino è altresì supportata dai versi seguenti in cui il marinaio si interroga – laddove la domanda si fa manifestazione del dubbio e della paura dell’uomo di fronte alla scelta della fede – sulle ragioni che lo potrebbero o dovrebbero condurre all’adorazione della creatura:

Shall I worship you now from this crows-nest here In the silence what’s just begun?	Da ‘sto nido di cornacchie Ch’io t’adori hai tu fretta?
Shall I worship you now for your brand-new look And your brand-new arms and legs And your fists like a brace of anemones, And your body as soft as an egg?	Ch’io t’adori pel tuo sguardo, Braccia e gambe: tutto nuovo. Pei tuoi pugni da soffione, Per ‘sto corpo guscio d’uovo?
O, Christ in heaven! I must worship you For the ticker you keep in your chest; I must worship you for your new-look, babe, That’ll never be washed or dressed.	Oggesù, io sì t’adoro Per quel ninnolo nel petto. Sporco sei, né mai vestito, Ma ti venero, pupetto.

Lo sguardo, le braccia e le gambe, le mani chiuse come anemoni, e infine tutto il corpo del neonato sono ‘nuovi’, ‘morbidi’ e immacolati ‘come un

uovo', espressione della sua purezza, ma anche della sua delicatezza e fragilità. Emblema dell'esperienza che si oppone all'incanto delle illusioni, ma anche al candore dell'innocenza primigenia, il marinaio sente di doverlo adorare ("must worship") per la sua fisicità di essere vivente ("For the ticker you keep in your chest") e per la sua innocenza spirituale ("... for your new-look, babe, / That'll never be washed or dressed"). Il bambino, "emblem of war's absurdity" (Maslen 2008, 19), appare già nato o rinato alla vita eterna, le sue vesti corporee sono pure e immacolate e l'analogia tra lui, messia sulla terra, e il Cristo in cielo, trova una nuova conferma nella quartina successiva, in cui l'uomo, con gli occhi del bambino fissi su di sé, percepisce un'improvvisa energia vitale, sentendosi forte come un leone ("With the light of your eyes so fixed on mine / Then strong as a lion I am!", vv. 185-186): come il leone che giace accanto all'agnello ("Or the one that lay down with the lamb", v. 188)¹⁷. Espressione, a sua volta, del bambino e della sua purezza (già peraltro espressa dall'immagine precedente dell'uovo), nel canone vetero- e neotestamentario, l'agnello immolato rimanda inoltre alla *Pesach*, alla Pasqua del Signore (Esodo 12, 1-14; 12, 26-27; Deuteronomio 16, 1-8), che si fa vittima sacrificale per redimere l'umanità.

Il marinaio, rinvigorito da questa nuova linfa vitale, balza come un leone verso l'ambone e si rivolge improvvisamente al bambino ("finless fish", vv. 203-204; "pesce in culla / senza pinne") per narrargli la storia inesorabilmente trascorsa di quando il suo cuore era un'onda "that heaved / To the gale of [his] sea-mad mind" (vv. 199-200, "Quando il cuore come onda / Alto urgeva dentro al petto"). La prospettiva si sposta quindi sul neonato, che ribadisce la propria ferma intenzione di ascoltare il racconto dell'uomo:

"I will! I will!" came a cry as shrill
And thin as river-reed,
"I am wide awake and the church is still,
O sailor I will I indeed".

Fu di vimine lo strillo:
"Sì, lo voglio! Sì che sì!
Sono desto, dorme il tempio:
Marinaio, ascolto. Sì".

"I will! I will!" cried the new-born babe,
"Though I've lived it all before
For there's nothing new when the womb is through
With its restless prisoner".

"Sì", gridava ancora il bimbo,
"Pur se tutto ho già vissuto,
Ché nel grembo il prigioniero
D'ogni arcano vien pasciuto".

In piedi su una panca, egli stende le piccole braccia rugose in un atto che sembra unire cielo e terra (v. 201), mentre la chiesa assume ora, per lui, le sembianze uterine del grembo materno, all'interno del quale egli ha già avuto accesso ad un arcano sapere. L'ingresso nella chiesa comporta dunque il rientro nel ventre della madre e coincide con il recupero della conoscenza prenatale. Secondo Zaccuri, "la tradizione alla quale Peake attinge in questo caso è la stessa che verrà utilizzata più tardi da Luigi Santucci in uno dei suoi racconti più belli, *Il bambino della strega*, dove ritroviamo la figura del fanciullo

che durante la gestazione accede agli arcani del sapere ...” (10)¹⁸. Tuttavia, mentre in Santucci il fanciullo perde la propria condizione di onniscienza al momento della nascita e quindi dell’esilio dal corpo materno, il bambino di Peake sembra al contrario recuperarla proprio nel momento in cui vi fa ritorno, ovvero entrando in una chiesa semi-distrutta.

In un crescendo simbolico-semanticamente teso ad enfatizzare tale sapienza primigenia, il bambino dona all’uomo “the benefit of its awareness that appalling events like the Blitz are nothing new, that they have precedents in history, and that therefore the sailor need not be reared from the earth with the disintegration of his body under the impact of the last flying bomb; ... Its only advantage over him, in fact, is that it remembers having ‘seen it all before’ ...” (Maslen 2008, 19). Il neonato rivela dunque al marinaio di avere già vissuto tutto ciò che adesso sta accadendo e di conoscere le sue memorie, nonché i suoi desideri, poiché è dentro al “grembo d’Eva / Tutto ciò che mai saprai” (vv. 219-220). Smentendo le proprie precedenti intenzioni, egli dichiara di non voler più ascoltare il racconto dell’uomo ma di cantare con lui, “As we sang in the early days” (v. 224, “Come al tempo già precoce”). Come giustamente osserva Maslen (2008, 12-14), sembra esservi un’incongruenza tra la prima reazione positiva del bambino di fronte alla volontà del marinaio di narrargli la sua storia e la seconda, in cui il neonato vorrebbe invece cantare insieme a lui. Questa contraddizione potrebbe essere determinata da una prima bozza dell’opera, oggi alla Bodleian Library di Oxford (Bod. Dep. Peake 5, fol. 33^v-34^r)¹⁹, in cui troviamo descritta tutta la storia che il marinaio annuncia di voler narrare al bambino nell’ultima versione congedata dal poeta, ma che in effetti non vi compare. Peake avrebbe probabilmente deciso di eliminarla perché troppo lontana dal plot originario e dalla storia dei due protagonisti, determinando e giustificando in tal senso il mutamento nella reazione del bambino (vv. 227-228):

For, sailor, there’s nothing that is not true	Perché nulla v’è di falso
If it’s true to your heart and mine	Se al cuore ci è sincero:
From a unicorn to a flying bomb	Unicorno o bomba in volo,
From a wound to a glass of wine”.	O ferita o vino nero”.

Simbolo di forza, nobiltà e purezza nella simbologia medievale, l’unicorno era già associato da Tertulliano, per la sua ferocia, “al rigore del Cristo in quanto giudice, e il suo corno alla croce”, spiega Franco Cardini (1986), mentre “Ambrogio e Basilio avvicinano il mistero dell’unicorno a quello dell’Unigenito”, evidenziando inoltre come “Il corno, il candore, l’elemento acqua avvicinano d’altronde l’unicorno al regime femminile del simbolo, e di esso si fa talora non solo il simbolo del Cristo, ma anche della vergine stessa” (Cardini 1986, <http://web.mclink.it/MH0077/IlGiardinoDeiMagi/Giardino%201/cardini_unicorno_3.htm>). L’immagine dell’unicorno, l’elemento dell’acqua più volte incontrato, il candore del neonato, così come il colore aureo tendono tutti

metaforicamente a connotare la figura di Maria, la cui apparizione al bambino costituisce uno dei momenti drammatici più intensi e ricchi di significato.

Il secondo oggetto citato nella successione visionaria è la *bomba volante*, da cui prende il titolo l'opera stessa e che compare al v. 227 per la prima volta in forma esplicita. Come l'unicorno, anche la visione della bomba volante rappresenta un riferimento prolettico alla morte dei due protagonisti, provocando loro una *ferita* letale – la terza nella sequenza – dalla quale sgorgerà il sangue che si lega, infine, al quarto elemento: il *bicchieri di vino*. L'associazione tra il sangue e il vino ci riporta al contesto dell'Ultima Cena, durante la quale i discepoli sono invitati dal Messia a bere il calice del vino, ovvero il suo stesso sangue (cfr. Paolo, *Prima Lettera ai Corinti*), anticipazione del sangue che egli verserà sulla croce (*Matteo 27, 24-26*).

Continuando ad utilizzare il repertorio linguistico ed immaginifico rubato alla sua precedente esistenza, il marinaio si rivolge al bambino e lo invita a non temerlo e a raccontare, piuttosto, “What a time we'd have had all over the world / On the waters of yesterday” (vv. 243-245, “Dimmi tu che mai vivemmo / Sulle acque del passato”). Libratosi in aria (“The new-born babe soared up in the air”, v. 223), il neonato si unisce al canto del marinaio, condividendone ogni strofa:

“I remember well!” cried the hovering babe,	Frulla il pupo: “Sì, rammento!
“I remember everything;	D'ogni cosa mi ricordo;
You have only to sing, my war-time friend	Canta pure, amico in guerra,
And I will know what to sing”.	Al tuo canto io m'accordo”.

Mentre i due protagonisti continuano a dar voce ai loro ricordi di stagioni e miglia trascorse, lo scenario sembra cambiare: l'oscurità della notte accoglie le prime luci dell'alba (“What a lovely light for my birthday bright”, v. 271; “Per la festa che m'aspetta”), le fiamme dei bombardamenti si sono ormai spente e il rumore degli aerei in cielo è lontano. L'atmosfera si fa improvvisamente quieta e serena, eppure l'uomo appare sconvolto, incapace perfino di proseguire il suo canto, rivelando tutta la propria debolezza: “the lion in my breast has died” (v. 282; “Ed è morto in me il leone”). Il bambino al contrario, pervaso da un sentimento di gioia (“O we are very well!”), v. 294; “Stiamo bene più di prima!!”) per il sopraggiungere dell'alba e la consapevolezza della morte imminente, si avvicina al suo salvatore e lo invita a porre le mani sulla Parola, cercando di aiutarlo a vincere la paralisi mentale e fisica di cui è vittima. Dotato di una visione profetica, il neonato mostra una forza interiore che si contrappone alla fragilità espressa dal proprio piccolo corpo indifeso (v. 303, “O naked babe who can speak like a man”). La sapienza arcana, da lui attinta nel grembo materno e recuperata negli ultimi attimi di vita, come a collegare la sua essenza prenatale a questa premortale, sembra farlo avanzare verso la morte come tra le braccia di una madre precocemente sottratta. La chiesa stessa rievoca la condizione di beatitudine da lui vissuta nel ventre della madre.

Fatta eccezione per la costante del sostantivo “babe” che muta lievemente di significato in base agli attributi che lo precedono, e che percorre tutta l’opera (vv. 1, 19, 23, 61, 75, 95, 139, 140, 141, 155, 166, 183, 245, 250, 261, 277, 347, 473, 475, 479, 499) con la variante di “a/the new-born babe” (vv. 35, 84, 209, 213, 233, 457), è possibile osservare almeno tre variazioni qualitative negli epiteti che definiscono il bambino. Se nelle prime quartine il marinaio lo contempla come un piccolo essere, nudo, indifeso, innocente, fragile, come un pesciolino cieco, senza pinne, come un mollusco o addirittura una bambola, tanto da sentire il bisogno di ascoltare il battito del suo cuore (v. 71), al v. 73 il neonato diviene un ostacolo nel suo cammino verso la salvezza (“What kind of a lark is this?... /... To hell / With finding a babe...”), per sublimarsi infine, con l’ingresso nella chiesa e il sopraggiungere delle facoltà profetiche che lo investono, in una “magical thing” (v. 333) e, infine, in un “little fish” (v. 403) dotato di una nuova vista e di una profonda sapienza. Al contrario, il marinaio è quasi costantemente apostrofato come “the sailor” con rare eccezioni, la prima delle quali avviene dopo l’incontro con l’uomo dalla testa dilaniata, quando sembra cadere in uno stato confusionale e inizia a danzare per le strade di Londra. In questo contesto, egli è connotato prevalentemente con il sostantivo “scare-crow” (vv. 126, 145, 273) in posizione attributiva, riferendosi sia alla sua realtà fisica che mentale. La seconda coincide invece con l’ingresso nella chiesa, che per l’uomo rappresenta erroneamente il rifugio e la salvezza fisica, mentre per il bambino esemplifica il ponte per accedere alla salvezza spirituale. Qui egli acquisisce le sembianze e le caratteristiche proprie di un “leone” (vv. 186, 187). Il terzo momento, che precede quello culminante, corrisponde invece alla consapevolezza del proprio destino, e quindi ad una condizione psico-fisica di panico e terrore (vv. 195, 301, 309), sebbene il bambino continui ad apostrofarlo come suo “Salvatore” (vv. 217, 269, 305, 393, 407) e cerchi di aiutarlo a ricordare il coraggio, la forza e la carità che ha dimostrato fino ad allora.

“O sailor, saviour, you rescued me
And I would not have you cry
If you have no Faith yet your act was Love
The greatest of the three.

“Mi salvasti, marinaio,
Ché la Fede vive in te:
Fu il tuo gesto Carità,
La maggiore delle tre.

Se non hai “Fede”, hai tuttavia l’“Amore”: “La maggiore delle tre”, scandisce il neonato. Mentre nella versione originale, pur riferendosi alla terza virtù teologale (la carità), Peake parla di “Amore”, è solo nella traduzione di Zaccuri che la troviamo espressa come tale (“Carità”). Al contrario, la seconda virtù, la Speranza, è presente in entrambe le versioni soltanto *in absentia* (Cfr. *1 Cor* 12, 31-13, e 13; *2 Pietro* 1,4).

Il dialogo tra i due protagonisti viene bruscamente interrotto dalla minaccia del nuovo attacco, descritto a livello figurativo e metaforico grazie all’immagine mitologica delle sirene provenienti da Dover, attraverso il mare,

e il cui lamento è ora teso proprio verso di loro. Il bambino non le teme, e vorrebbe attirarle verso la chiesa in cui si sono rifugiati: “O let us lure them here! / That we may explode in one flash of love / At the height of a world at war” (vv. 322-324). La duplice realtà metaforica introdotta da queste figure, sia in qualità di esseri mitologici sia di dispositivi acustici il cui suono rimanda al nuovo raid aereo, è congiunta in questi tre versi di grande forza iconica e semantica. Il bambino esorta il marinaio ad assumere il ruolo incantatore proprio delle sirene, attraendole nella loro dimora ed esplodendo in un “solo lampo d’amore, al culmine di un mondo in guerra” (v. 323), dove si evince la duplice prospettiva del bambino che intende, da un lato, indulgere finalmente alle loro dolci note e cadere nel loro abbraccio mortale e, dall’altro, riferirsi al reciproco atto d’amore compiuto prima dall’uomo nel raccoglierlo dal canaletto aureo – permettendogli quindi di vivere pienamente le poche ore della sua esistenza – e, successivamente, da lui stesso offrendo al proprio salvatore una visione spirituale. Un lampo d’amore che si oppone dialetticamente all’immagine di un mondo in guerra.

Consapevole che la sua precedente esistenza in mare sia ormai per sempre trascorsa (v. 334, “And half of my life has gone”), l’uomo mostra di nuovo di non essere in grado di abbandonare ciò che per lui ha avuto da sempre un valore, a partire dal proprio corpo che è stato capace di ridere e piangere (vv. 361-362). La forza spirituale emanata dal bambino non sembra essergli sufficiente per carpirne i segreti e prepararsi all’ultimo evento. “I am no magical thing like you” (v. 333), ammette, giustificando la propria volontà di rimanere ancorato alla terra, e evidenziando al contempo l’incapacità (probabilmente causata da quello stesso desiderio fenomenico che gli impedisce di vedere ‘oltre’ o ‘altro’) di comprendere fino in fondo la vera natura del piccolo, che mostra di saper parlare come un uomo e perfino di volare (v. 335). La corrispondenza simbolica già incontrata tra la Bibbia alata di Peake e l’*albatross* di Coleridge si fa ancora più evidente, introducendo un terzo soggetto ‘alato’, il bambino, che s’innalza e volteggia nell’aria rarefatta della chiesa. Il legame tra la Bibbia, l’*albatross* e il bambino che, in quanto alati, rimandano tutti metonimicamente all’elemento dell’aria e quindi al cielo, emerge quindi nel loro essere personificazioni di salvezza, rispettivamente per gli uomini, per la ciurma e per il marinaio.

Turbato di fronte alla disperazione dell’uomo, il bambino piange (“Down the burning cheek of the naked babe / A tear slid heavily”, vv. 341-342; “Gote in fiamme ha il fanciullo, / Grave scende un luccicone”), mentre il loro dialogo assume i presupposti formali e contenutistici di uno scambio tra l’uomo e Dio. Il tono e le parole del neonato, chino di fronte all’altare, si fanno più austeri e meno visionari, rilevando l’inesistenza, finché i loro corpi non moriranno, di uno strumento in grado di misurare la grazia del Signore, così come di una prova sull’immortalità delle loro anime e, ancora, del fatto che il marinaio sia stato mandato per amore (vv. 349-360). La tensione tra i

due è resa anche a livello iconico: il bambino si trova in ginocchio, davanti all'altare, mentre l'uomo è in piedi, sull'ambone. La posizione del neonato mostra deferenza verso il luogo sacro in cui si trova, al contrario di quella assunta dal marinaio che ne mette in luce la mancanza di fede. La postura fisica e spaziale di sottomissione che sceglie di mantenere il bambino è rivolta non solo a Dio, ma anche al marinaio: un'ipotesi che sembra peraltro confermata dall'appellativo "Sailor, Saviour" che egli adotta fino alla fine del poemetto per rivolgersi all'uomo, "as if sharing its divinity with the dying man" (Maslen 2008, 19). In effetti, sebbene la sapienza divina di cui il neonato è portatore, lo elevi proletticamente verso la salvezza spirituale, mentre la paura e la fragilità portano l'uomo a sprofondare sempre di più negli abissi infernali, le loro posizioni appaiono essere paradossalmente invertite; come acutamente rileva Maslen "... the child refuses to adopt a position of judgement over the sailor – or of superiority to him" (*ibidem*).

Al verso 369 il lamento delle sirene è più intenso, confondendosi con l'urlo emesso dalla "banshee" (v. 371), lo spirito femminile le cui lugubri grida, secondo la tradizione mitologica irlandese, sono presaghe di morte per chi le ode²⁰. Interessante la scelta, da parte di Zaccuri, di tradurre "banshee" nella figura di "Lamia", la regina libica della mitologia greca che "strilla" (v. 371) per l'uccisione dei propri figli ad opera di Era – gelosa dell'amore di Zeus per Lamia – per poi divenire lei stessa divoratrice di bambini. In seguito alla duplice immagine della banshee/Lamia e delle sirene – associabili in particolare per il loro destino ambivalente che le porta ad essere ad un tempo sia vittime che predatrici (R. Graves 1955, 205-206 e K. Kerényi 1980, 38-40) – la chiesa viene inondata dall'aria calda del nuovo attacco aereo e i due protagonisti rimangono immobili, in un silenzio totale dall'effetto chiaramente demarcativo, che viene però interrotto da un "ticking sound", il lieve tic tac della *flying bomb*²¹ che si fa intenso come "The stuttering of a far machine / Intent upon its course" (vv. 383-384, "D'un motore assai remoto / L'incessante balbettio").

Non è tuttavia la morte a liberare i due protagonisti dalla sofferenza, bensì la figura di Maria, esattamente come avviene anche nella *Rime* di Coleridge. Interessante la visione della Vergine²² che Peake, attraverso gli occhi onniscienti del bambino, ci riporta in queste ultime quartine: con le mani giunte, quasi dolorosamente serrate ("wrings her hands", v. 387), si trova in posizione eretta accanto al "molten Tree" (v. 388), "l'Albero divelto" nella traduzione di Zaccuri, ma anche, alla lettera, l'albero ardente. Nell'Antico Testamento, l'Angelo del Signore appare a Mosè sotto forma di "fiamma di fuoco in mezzo a un rovetto" (*Esodo* 3,1-4,17). Secondo la critica testamentaria, questo episodio sulla teofania del Sinai assurge a simbolo della maternità verginale di Maria: il Verbo di Dio si fa carne e riunisce in sé il divino, espresso dal fuoco, con l'umano, rappresentato dal rovetto. Ma l'albero divelto rimanda anche all'Albero della Vita²³, protetto dai cherubini con la spada di fuoco (*Genesi* 3, 24) e allegoria della Croce di Gesù. In effetti, la figura di Maria che appare accanto all'albero,

sembra evocare proprio l'immagine dell'albero quale croce di Cristo, ma è anche l'epitome della madre *tout court*, la madre dalle cui braccia il piccolo è stato sottratto prima del tempo e tra le quali egli desidera tornare.

Rapito e attratto dalla visione epifanica della Vergine-Madre, il bambino chiede all'uomo di essere portato al suo cospetto. Ma le mani di Maria non accolgono il neonato; al contrario, esse restano ferme, chiuse e serrate sopra i suoi occhi (v. 409, "She cannot see: her hands are clenched"), mentre i versi seguenti (vv. 410-412, "..., *the swords / Of Love have driven her so far / Along so many roads*"; corsivo mio) focalizzano l'attenzione sul simbolo della spada che percorre, accanto al paradigma mariano, tutto il canone neo-testamentario²⁴. Al v. 417, la bomba e la croce vengono identificate dal comune aggettivo "flying", "And closer sped the flying cross": la bomba volante che porterà al bambino e al marinaio la morte, rappresenta per i due protagonisti proprio la croce che Cristo chiede loro di portare attraverso la Madre, che si fa messaggera del Verbo. Ed è in effetti alla morte di Gesù sulla croce che questo verso ci introduce. Un'immagine preannunciata dal v. 409, quando Maria si copre gli occhi per non vedere la morte del Figlio/bambino, e che è ulteriormente avvalorata dai vv. 419-420:

And closer sped the flying cross:	Croce vola più dappresso
The rattling of its throat	E sferraglia nella strozza,
Tossed up the air and shook the shell	Sfida l'aria, il guscio scuote,
Of heaven's battered fort	Sconsacrata è la fortezza.

Quella descritta non è la bomba volante, anche se ad essa rimanda, ma la croce sulla quale Cristo è crocifisso. La croce è il simbolo cristiano *par excellence* della tortura e della trasfigurazione. Il rumore secco ("rattling", v. 420), come di colpi che si susseguono nella sua "strozza", ci rimanda a livello uditivo, segnico e semantico al momento in cui i soldati inchiodarono le sue mani e i suoi piedi a colpi di martello. L'immagine successiva della croce che sfida l'aria, ci conduce invece alla visione della croce di Cristo che, una volta issata verticalmente, sembra anch'essa minacciare il cielo e condannare con la propria tragica maestosità il gesto sacrilego appena compiuto dagli uomini. Non solo, essa richiama indirettamente anche le parole 'provocatorie' del Figlio che, rivolgendosi umanamente al Padre, gli chiede perché lo abbia abbandonato. D'altra parte, il verbo "tossed up" che significa "sfidare" ma anche "tirare a sorte", racchiude in questo solo verso, accanto all'immagine della croce/Cristo che sfida il cielo/Dio, anche l'altra dei soldati che, dinanzi alla Croce, "Si spartirono le sue vesti tirandole a sorte" (*Matteo 27, 35*). A questo punto del racconto biblico, il cielo si oscura e il velo del tempio si squarcia: uno scenario che Peake rievoca rappresentando una croce che, issata sui propri cardini, non si limita soltanto a sfidare il cielo ma ne squarcia l'involucro stesso, la conchiglia della fortezza celeste che rimanda sia al tempio – la chiesa

di Dio sulla terra – sia alla sua dimora eterna (“... and shook the shell / Of heaven’s battered fort” (vv. 419-429).

Il marinaio afferra il bambino e improvvisamente, rifuggendo dal terrore che lo aveva imprigionato, inizia a scoprire la gioia nella fede. Malgrado “... his brain broke loose, / And scampered far away” (vv. 425-426; “... le cervella / D’ogni dove sparpagiate”), egli plaude a Dio, e alle navi della morte giunte a liberarli. E la visione della dipartita finale, nonostante la condizione di ritrovata gioia in cui egli infine si trova, assume connotati grotteschi e terrificanti ricorrendo ad immagini marine che evocano *La tempesta* shakespeariana. La ciurma delle navi è composta da cornacchie che attendono il decesso del loro prode capitano affilandosi gli artigli; i bambini “running across the bay” (v. 442, “per la baia a scorrazzare”), parlano dell’imminente viaggio che stanno per intraprendere; e un uomo fa capriole sulla nave, mentre le fiamme in mare “... drag him by the hair” (v. 448, “Lo trascinan pei capelli”)²⁵. L’assimilazione creativa del mito nel tessuto poetico del testo è qui di nuovo confermata dall’immagine delle pistole tirate a lucido, al cui interno “A mermaid lies asleep” (v. 452, “s’addormentano le ondine”). Al contempo, i quattro elementi archetipici si alternano nella struttura semantica, narrativa e retorica dell’opera e concorrono a dipingere il sogno con colori contrastanti.

L’ultima immagine, altrettanto suggestiva, evoca la figura di una polena incisa sulla prua della nave, la cui bocca aperta si disseta con il sangue delle vittime, confluito nell’acqua del mare. E, infine, l’invito del marinaio che si rivolge al bambino per salire insieme nella nave e salpare verso nuove terre. Il neonato accoglie l’appello, ma è poi nuovamente rapito dallo strano silenzio intorno a loro, “... the *silence* of the cross” (v. 459): un silenzio che giunge come un fantasma e che avvolge tutta la realtà con la propria chioma ghiacciata (v. 468). La bomba volante esplose, le mura della chiesa ondeggiavano a lungo simili alle vele di una nave sospinte dalla brezza marina. Il cavallo morto, come un destriero divino sembra risorgere e cavalcare verso di loro sul pavimento della chiesa, come il cavallo alato della poesia “Victoria 6.58 p.m.” che si alza in volo dal pavimento di Victoria Station (Peake 1975, 2), mentre il rumore prodotto dagli zoccoli sulla fredda pietra irrompe e risuona nella quiete mortale, scandendo l’ultimo verso dell’atto finale. Il bambino “slid out of the sailor’s coat” (v. 473; “sguscia il bimbo dalla giacca”) e il loro sangue si fonde insieme. Il corpo e il sangue del bambino si trasformano nell’acqua benedetta che scorre sopra il marinaio per battezzarlo. La croce emette un fragore profondo, come il rombo di una nave pronta a salpare. La chiesa viene inondata da un lago di luce, la luce del fuoco che completa l’opera di distruzione e morte, ma anche di purificazione, mentre il gallo aureo canta per tre volte. Le costanti tematiche e simboliche ancora una volta di evidente derivazione biblica, si confondono in questa quartina con il simbolismo alchemico dei quattro elementi: aria, acqua, fuoco e terra sono rispettivamente rappresentati dalla luce, dal lago, dalle “pire” e dalla chiesa

stessa. In questo contesto catastrofico, ancora spunta la coda della bomba, qui metafora della cometa, come a voler mostrare “... the place / That it had journeyed from” (vv. 487-488), mentre il sangue del marinaio, con il cranio sepolto “in the shattered crypt” (v. 489), investe le ali della croce, e il bimbo “born in the reign of George” ha già fatto ritorno all’amato grembo materno “making loveliness out of horror” (Maslen 2008, 20).

Note

¹ Peake nasce in Cina da genitori inglesi. Nel 1941 esce il suo primo libro di poesie *Shapes and Sounds*, ma il suo nome è ricordato in particolare per la trilogia fantastica di Gormenghast: *Titus Groan*, London, Eyre & Spottis 1946 (trad. it. di A. Ravano, *Tito di Gormenghast*, Milano, Adelphi 1981); *Gormenghast*, London, Eyre & Spottis 1950 (trad. it. di R. Serrai, *Gormenghast*, Milano, Adelphi 2005); *Titus Alone*, London, Eyre & Spottis 1959 (trad. it. di R. Serrai, *Via da Gormenghast*, Milano, Adelphi 2009). Pittore e disegnatore, ha inoltre illustrato alcuni classici della letteratura inglese, tra i quali *Alice in Wonderland* di Lewis Carroll, *The Rime of the Ancient Mariner* di S.T. Coleridge, le favole dei Fratelli Grimm e *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* di R.L. Stevenson.

² Per ogni approfondimento sul Blitz, si rimanda a Field 2002, 11-49; Neitzel 2003, 448-463; *The Guardian and Observer Digital Archive*, <<http://www.guardian.co.uk/info/2012/jul/25/digital-archive-notice?From=Archive&Source=Page&Skin=DigitalArchive&BaseHref=GUA/1940/09/09&PageLabelPrint=2&EntityId=Ar00200&ViewMode=HTML>> (08/2012); Hayward 2007, <<http://www.ltmrecordings.com/blitz1notes.html>> (08/2012).

³ Cfr. *Mervyn Peake, Centenary Year, 2011 – poet*, <<http://www.mervynpeake.org/biography.html>> (08/2012). Peake si arruola nella Royal Artillery nel 1940. Nel 1943 viene congedato a seguito di un crollo nervoso. Per una disamina del contesto storico-geografico e sociale di Peake durante la sua scrittura e successiva illustrazione di *The Rhyme of the Flying Bomb*, si veda inoltre Maeve Gilmore, *A World Away* (1970), ora in *Mervyn Peake: Two Lives* (1999, 146-147).

⁴ Gabriella Joy Smart precisa che “Cary’s collaboration with Peake began around 1961. At this stage Peake was in the advanced stages of Parkinson’s Disease. Cary remembers that, due to the writer’s chronic illness, he could barely hear him speak. Cary and his wife Dorset had just moved to Chelsea and invited the Peakes to their house warming ... Cary read a newly published copy of *The Rhyme of the Flying Bomb* and immediately sensed that the work was a masterpiece with exciting possibilities for development as a radio play” (2009, 87).

⁵ Per maggiore fedeltà alla versione originale in lingua inglese ho optato, nei casi in cui l’analisi lo richiedeva, per una traduzione letterale in lingua italiana di alcuni lemmi e versi, citati in questo caso tra apici singoli. Al fine di distinguere questa mia traduzione da quella curata da Zaccuri e edita come testo a fronte nell’edizione sopra indicata, ho riportato quest’ultima tra doppi apici.

⁶ Il nome di Alessandro Zaccuri è in particolare ricordato per i saggi *Citazioni pericolose: il cinema come critica letteraria* (Fazi, 2000) e *Il futuro a vapore: l’Ottocento in cui viviamo* (Medusa, 2004); per il reportage narrativo *Milano, la città di nessuno* (L’Ancora del Mediterraneo, 2003) e per il romanzo, *Il signor figlio* (Mondadori, 2007).

⁷ La V1 o bomba volante è stato il primo missile da crociera utilizzato alla fine della seconda guerra mondiale dall’esercito tedesco. Il nome originario era Fieseler Fi 103, ma fu rinominata V1, acronimo di *Vergeltungswaffe 1* (arma di rappresaglia 1) per scopi propagandistici.

⁸ Come riassume Maslen, “Mervyn Peake was pre-eminently a war poet ... The condition of warfare infects the tissue of his major verse, shaping and distorting it ... Like many who lived through it [the war] he internalized the global crisis, making it part of his inward landscape” (2008, 5).

⁹Tengo a precisare tuttavia che non tutte le stanze sono formate secondo lo schema qui indicato.

¹⁰A questo proposito, Maslen sostiene che “The sailor is a figure from the maritime adventure stories Peake loved as a boy; his language makes him sound like a combination of Jim Hawkins and Long John Silver, the teenager and the murderously avuncular pirate, both of whom are badly out of their depth in wartime London” (2008, 11).

¹¹Come vedremo in maniera più approfondita, il mare è spesso identificato dal marinaio con attributi femminili e associato alle figure mitologiche che lo abitano.

¹²Com'è noto il simbolo del pesce, al quale Peake ritorna più volte per definire il neonato, era adottato in seno alle prime comunità cristiane come segno segreto di riconoscimento e appartenenza, poiché il termine greco “ἰχθύς” (pesce), traslitterato nel latino “ichthys”, è l'acronimo delle parole “Ἰησοῦς Χριστός Θεοῦ Υἱός Σωτήρ” (Iesùs Christòs Theù Hyiòs Sotèr), ovvero “Gesù Cristo Figlio di Dio Salvatore” (Hasset 1913, 83; Di Biagio 2008, 4).

¹³Nell'Apocalisse il cavallo è simbolo di guerra e morte: “Quando l'Agnello aprì il secondo sigillo, udii il secondo essere vivente che gridava: ‘Vieni’. Allora uscì un altro cavallo, rosso fuoco. A colui che lo cavalcava fu dato potere di togliere la pace dalla terra perché si sgozzassero a vicenda, e gli fu consegnata una grande spada” (6, 3-4); “Quando l'Agnello aprì il quarto sigillo, udii la voce del quarto essere vivente che diceva: ‘Vieni’. Ed ecco, mi apparve un cavallo verdastro. Colui che lo cavalcava si chiamava Morte e gli veniva dietro l'Inferno. Fu dato loro potere sopra la quarta parte della terra per sterminare con la spada, con la fame, con la peste e con le fiere della terra” (6, 7-8). La figura del cavallo ritorna in molte opere di Peake come, ad esempio, in *Victoria 6.58 p.m.*, in cui vi compare sotto forma di cavallo *alato* (cfr. M. Peake 1975, ii).

¹⁴Per ulteriori approfondimenti si vedano C. Pi Ch'en 1979; J. Evola 2002 [1963].

¹⁵Nei *Vangeli* è scritto che lo Spirito Santo, durante il battesimo di Gesù, assume le sembianze di una colomba (*Matteo* 3, 13-17; *Marco* 1, 9-11; *Luca* 3, 21-22 e *Giovanni* 1, 31-33).

¹⁶Zaccuri, nella sua prefazione all'opera, evidenzia: “C'è però un equivoco che occorre dissipare: a dispetto da quanto potrebbe apparire dalla lettura del poemetto, Peake non fu affatto un poeta di ispirazione religiosa. ... L'interesse per tematiche e soggetti di tipo religioso emerge a tratti nell'attività pittorica e letteraria di Peake, ma soltanto in *The Rhyme of the Flying Bomb* queste tensioni contrastanti si traducono in un testo capace di ricorrere in modo consapevole alla visione teologica del cristianesimo” (2001, 12).

¹⁷Cfr. *Profezia di Isaia* 11, 6, nella quale si parla dell'*escathon*, del regno di giustizia e di pace che si instaurerà con l'avvento del Messia. La pace messianica si contrappone alla violenza della guerra.

¹⁸Cfr. Santucci 1981, 71-95.

¹⁹Cit. in Maslen 2008, 12-14.

²⁰Da W.B. Yeats, *A Lover's Quarrel Among the Fairies* (vv. 9-10): “You will with the banshee chat, / And will find her good at heart” (1983, 518). Cfr. inoltre Di Leo (2002, 45).

²¹Gabriella Joy Smart precisa che “The ‘flying bomb’ or V1 (also nicknamed the ‘doodlebug’) contained a primitive engine that sounded like an old motorbike travelling slowly, therefore not making much noise. It was basically a pilotless plane which carried enough petrol to reach London across the English Channel before it landed haphazardly. The bomb either dropped like a stone, or glided when the petrol ran out. It was small in size, destroying no more than one or two houses at the most; its primary function was to demoralize the general population” (2009, 100).

²²Zaccuri individua l'influenza di Eliot nei versi che Peake dedica all'epifania della Vergine: “Del resto, se si decidesse di seguire la pista delle coincidenze e affinità letterarie, occorrerebbe risalire perlomeno al T.S. Eliot dei *Four Quartets*, e in particolare alla preghiera alla Vergine che occupa il quarto movimento di ‘The Dry Salvages’. Un testo, vale la pena di notare, pubblicato in prima edizione nel febbraio del 1941, quando ormai Eliot aveva deciso di lasciare Londra per la campagna, senza tuttavia abbandonare del tutto il servizio di volontario contro gli incendi nella capitale bombardata” (2001, 11).

²³ Dal *Libro dell'Apocalisse*: “Mi mostrò un fiume d'acqua viva limpida come cristallo, che scaturiva dal trono di Dio e dell'Agnello in mezzo alla piazza della città e da una parte e dall'altra del fiume si trova un albero di vita che dà dodici raccolti e produce frutti ogni mese; le foglie dell'albero servono per guarire le nazioni” (22, 1-2). L'albero della vita, infine, è il simbolo della ripresa della vita dopo ogni umana tragedia. Nell'Apocalisse l'“albero di vita” simboleggia la felicità della vita eterna: “Mi mostrò poi un fiume d'acqua viva limpida come cristallo, che scaturiva dal trono di Dio e dell'Agnello. In mezzo alla piazza della città e da una parte e dall'altra del fiume si trova un albero di vita che dà dodici raccolti e produce frutti ogni mese; le foglie dell'albero servono a guarire nel nazioni” (22, 1-2).

²⁴ In *Luca* si legge che Simeone si rivolge a Maria, che assieme a Giuseppe aveva condotto Gesù fino a Gerusalemme per offrirlo come primogenito al Signore nel tempio, dopo il quarantesimo giorno dalla sua nascita, con le seguenti parole: “Anche a te una spada trafiggerà l'anima”, profetizzando così il dolore della madre dinanzi al figlio in croce; in Peake, il dolore che trafigge la madre come una spada, proviene dall'amore di lei per i propri figli. La spada non è soltanto un simbolo legato alla sfera del dolore, ma anche all'ambito della verità, soprattutto quando esprime il Verbo divino (Ebrei 4,12). Questo riferimento alla spada-Parola di Dio che è amore potrebbe offrirci una seconda chiave di lettura dei versi 410-412: Maria ha attraversato molteplici strade perché condotta dalle spade dell'amore, ovvero dalla Parola di Dio, che è appunto amore, per portare il Verbo a tutti coloro che ne hanno avuto bisogno. Questa immagine ci conduce infine, ancora una volta, all'Albero della Vita protetto dai cherubini con spade di fuoco: “Il Signore Dio lo scacciò dal giardino di Eden, perché lavorasse il suolo da dove era stato tratto. Scacciò l'uomo e pose ad oriente del giardino di Eden i cherubini e la fiamma della spada folgorante, per custodire la via all'albero della vita” (*Genesi* 3, 22-24).

²⁵ Sia il fuoco che la nave sono due motivi ricorrenti nell'*opus* di Peake. In “The Touch o' the Ash” (1929), ad esempio, il vecchio marinaio gettato nella fornace ardente dal capitano della nave, riesce a riplasmare un nuovo corpo dalle ceneri del precedente e, successivamente, a vendicarsi della violenza subita.

Riferimenti bibliografici

- Baker Kenneth (1996), *The Faber Book of War Poetry*, London, Faber & Faber.
- Barford Duncan (1992), “Creativity and Disease: the Parkinsonian Imagination of Mervyn Peake”, *Peake Studies* 3, 1, 5-15.
- Bell Chris (2011), “A world undesecrate: MP, 1911–1968”, 17 July, accessibile alla pagina web: <<http://www.wordshiftminds.co.nz/2011/07/world-undesecrate-mervyn-peake-1911-1968/>> (08/2012).
- Cardini Franco (1986), “L'Unicorno”, *Abstracta* 6, 42-49; riprodotto in *Airesis*, sez. “il Giardino dei Magi”, serie “Mostri, Belve, Animali nell'immaginario medievale” 3, <http://web.mclink.it/MH0077/IlGiardinoDeiMagi/Giardino%201/cardini_unicorno_3.htm> (08/2012).
- Chevalier Jean, Gheerbrant Alain (1986), *Dizionario dei simboli*, 2 voll., Milano, Rizzoli.
- Churchill Winston (1970), *La Seconda guerra mondiale*, vol. IV, *Isolati*, trad. it. di G. Monicelli, Milano, Mondadori.
- Cirlot J.E. (1996), “Dizionario dei simboli”, Milano, Armenia, *ad vocem* “colore”, 159.
- Connell Tim (2011), “Through Lands Afar: MP at 100”, *Times Literary Supplement*, 8 July. With an elegy for Mervyn Peake by R. Hadas.
- Cooper J.C. (1978), *An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols*, London, Thames & Hudson.

- Crisp Quentin (1982), "The Genius of Mervyn Peake", *Mervyn Peake Review*, 14, 37-42.
- Di Biagio M.P. (2008), "Simboli cristologici e iconografia", *La Recherche.it - Rivista letteraria libera*, 4, <http://www.larecherche.it/public/testi/Saggio/upload_pdf_doc_txt/mariapaolad_1_20080118235044_Simboli%20cristologici%20e%20iconografia%20-%20Maria%20Paola%20Di%20Biagio.pdf> (08/2012).
- Di Leo Filippo (2002), *Enciclopedia dei fantasmi e degli spiriti*, Città di Castello, Free Books.
- Evola Julius (2002; [1963]), *Il cammino del Cinabro*, Roma, Ed. Spada.
- Field Geoffrey (2002), "Nights Underground in Darkest London: The Blitz, 1940-1941", *International Labour and Working-Class History* 62, "Class and Catastrophe: September 11 and Other Working-Class Disasters", 11-49.
- Fielder Miele (1994), "From a Problematics to a Poetics of Peake", *Peake Studies* 3, 4, 21-38.
- Gilmore Maeve (1970), *A World Away, A Memoir of Mervyn Peake*, London, Gollancz.
- Ora in Ead. (1999), *Mervyn Peake: Two Lives*, London, Vintage.
- Gordon Smith (1984), *Mervyn Peake. A Personal Memoir*, London, Gollancz.
- Graves Robert (1955), "Lamia", *The Greek Myths*, London, Penguin, 205-206.
- Hassett H.M. (1913), "Symbolism of the Fish", in *The Original Catholic Encyclopedia*, New York (NY), Encyclopedia Press, 83; accessibile alla pagina web: <http://oce.catholic.com/index.php?title=Symbolism_of_the_Fish> (08/2012).
- Joy Smart Gabriella, *Tristram Cary: Scenes from a Composer's Life*, Dissertation for the Degree of Master of Music, University of Adelaide, Elder Conservatorium of Music; accessibile all'indirizzo web: <<http://digital.library.adelaide.edu.au/dspace/bitstream/2440/69202/1/02whole.pdf>> (08/2012).
- Kerényi Karl (1951; [1980]), *The Gods of the Greeks*, London, Thames & Hudson, 38-40.
- Manacorda Giorgio, a cura di (2002), *Poesia 2001. Annuario*, Roma, Cooper Castelvecchi.
- Maslen R.W. (2008), "Fantasies of War in Peake's Uncollected Verse", *Peake Studies* 10, 4, 5-23.
- Mills Alice (2006), *Stuckness in the Fiction of Mervyn Peake*, Amsterdam and New York (NY), Rodopi.
- Moorcock Michael, Miéville China, Spurling Hilary, Kennedy Al (2011), "A Celebration of the Writing and Art of MP", *Guardian*, 2 July.
- Moore Geoffrey (1979), "Mervyn Peake's Writings and Drawings", *Oxford Art Journal* 2, "Art and Society", 49-51.
- Neitzel Sönke (2003), "Kriegsmarine and Luftwaffe co-operation in the war against Britain", *War in History Journal* 10, 448-463.
- Peake Clare (2011), *Under a Canvas Sky: Living Outside Gormenghast*, London, Constable.
- Peake Mervyn (1962), *Rhyme of the Flying Bomb*, first edition, London, Dent.
- (1973), *Rhyme of the Flying Bomb*, second (facsimile) edition, Gerrards Cross, Colin Smythe.
- (1975), *Selected Poems*, London, Faber and Faber.
- (1978), *Peake's Progress. Selected Writings and Drawings of Mervyn Peake*, ed. by M. Gilmore, London, Allen Lane (Overlook Press 1981; Penguin Classics 2000).
- (2001), *La Ballata della bomba volante*, trad. it. di A. Zaccuri, Novara, Interlinea.

- (2008), *Rhyme of the flying bomb*, in R.W. Maslen (ed.), *Collected Poems*, Manchester, Carcanet.
- Peake Sebastian (1989), *A Child of Bliss: Growing Up with Mervyn Peake*, London, Lennard Publishing.
- Piette Adam (1995), *Imagination at War: British Fiction and Poetry 1939-1945*, London, Macmillan Papermac.
- (1997), “The Minds War Made”. Rev. of K. Baker (ed.), *The Faber Book of War Poetry* (London, Faber & Faber, 1996), *Peake Studies* 5, 3, 39-43.
- Pi Ch'en Chao (1979), *Trattato di alchimia e fisiologia taoista*, Roma, Ed. Mediterranee.
- Rogerson Barnaby (2006), “Possessed by Peake”, *The Real Reader's Quarterly* 12, 19-27.
- Santucci Luigi (1981), *Il bambino della strega*, Milano, Mondadori, 71-95.
- Stansky Peter, William Abraham (1994), *London's Burning: Life, Death and Art in the Second World War*, London, Constable & Co.
- Tonkin Boyd (2011), “Oddity that Stands the Test of Time”, *The Independent*, 24 June.
- Wasson Sara (2010), *Urban Gothic of the Second World War: Dark London*, Houndmills, Palgrave Macmillan.
- Watney John (1976), *Mervyn Peake*, London, Michael Joseph.
- West Edward N. (1989), *Outward Signs: The Language of Christian Symbolism*, New York (NY), Walker.
- Winnington G.P., ed. (1991), “Mervyn Peake's Correspondence with the Ministry of Information during World War II”, *Peake Studies* 2, 2, 3-42.
- , ed. (2006), *Mervyn Peake: the Man and His Art*, compiled by S. Peake and A. Eldred, Chester Springs, PA, Peter Owen.
- (2006), *The Voice of the Heart: the Working of Mervyn Peake's Imagination*, Liverpool, Liverpool UP.
- (2009), *Mervyn Peake's Vast Alchemies: the illustrated biography*, Chester Springs, PA, Peter Owen.
- Womack Philip (2011), “Ways with Words: interviews with MP's Children”, *Daily Telegraph*, 30 June; accessibile alla pagina web: <<http://www.telegraph.co.uk/culture/books/bookreviews/8608252/Ways-With-Words-Interview-with-Mervyn-Peakes-Children.html>> (09/2012).
- Yeats W.B. (1983), *A Lover's Quarrel Among the Fairies*, in *The Poems*, London, Gill and Macmillan, 518.
- Zaccuri Alessandro (2001), „Metà mura, metà dolore“. *Mervyn Peake e la poesia del Blitz*, in M. Peake, *La ballata della bomba volante*, a cura di A. Zaccuri, Novara, Interlinea, 5-14.