

Yeats, Cuchulain e la fine del ciclo

Dario Calimani

Università Ca' Foscari, Venezia (<shemtov@unive.it>)

Abstract

In analysing two 'Cuchulain plays' by Yeats, this study highlights the central quality of modernism in *On Baile's Strand*, where tragedy is deflated by farce and contaminated with low-mimetic style, and the full expression of despair is hindered by a Blind Man and a Fool, acting as spectators and providing an alternative view of existence. In *The Death of Cuchulain* the hero's tragedy is revisited, thus haunting the final moments of his life. Yet again, Cuchulain is denied his tragic stature and is assigned a farcical death which diminishes his mythical figure. The ultimate stage of demythization is reached in *Purgatory*, a play with no Cuchulain, where an Old Man and a Boy reproduce the father-son struggle, with the former killing the latter. Yeats's obsessive theme has come to an end. The annihilation of the Cuchulain myth and its central event, at the end of Yeats's life, seems to be pointing to the end of all ideals in a final apocalypse devoid of any possible eternal return.

Keywords: Yeats, myth, tragedy, Cuchulain, nihilism

I made my song a coat
Covered with embroideries
Out of old mythologies
From heel to throat;
But the fools caught it,
Wore it in the world's eyes
As though they'd wrought it.
Song, let them take it,
For there's more enterprise
In walking naked.
W.B. Yeats, *A Coat*, 1912

Così scriveva Yeats, riferendosi evidentemente a poesie come *The Wanderings of Oisín* (1889), o al naturismo innocente e ingenuo di *The Lake Isle of Innisfree* (1890). Il poeta in effetti abbandona la prima ispirazione folclorica, ricca di suggestioni mitologiche, caratterizzata da uno stile più elaborato e dalla

seduzione del ritmo poetico per passare a una più complessa poesia fatta di simboli privati, ma anche di un linguaggio più semplice e diretto, influenzato dallo stile comunicativo della sua produzione teatrale. Nel 1925 scriverà *A Vision*, il trattato in cui espone il sistema mito-simbolico sul quale fonda la sua nuova produzione poetica. Yeats si rifugia dunque in un linguaggio privato, che solo lui può usare, un linguaggio fatto di lune e di soli, di torri e di spirali, precluso agli imitatori di second'ordine. Nessuno potrà così strappargli l'originalità dell'ispirazione e dello stile. Con *A Coat* Yeats chiude una fase della sua poesia e annuncia l'inizio di un nuovo percorso. È però anche la presa di coscienza di nuove responsabilità, dopo le delusioni riservategli dalla società e dalla politica irlandesi, e dopo la caduta degli ideali romantici coltivati in gioventù. Si tratta di responsabilità verso il proprio passato e verso la società, responsabilità personali ed estetiche. E tuttavia, in questa sua fuga verso il privato e il personale, e, poi, nel suo rifugiarsi nell'enigmaticità del simbolo, Yeats non scuce dal suo mantello il ricamo di Cuchulain, anzi, fino alla morte lo ostenta orgoglioso, legato com'è alle emozioni che la storia drammatica dell'eroe dell'Ulster gli ha ispirato fin dalla prima poesia. E non è tanto la storia dell'imbattibile guerriero o dell'amante infedele quanto, soprattutto, quella dell'eroe che uccide il suo unico figlio e, pazzo di dolore, si scaglia contro i marosi con tutta la furia e tutta la disperazione dell'uomo che, in una lotta irrazionale, cerca la propria punizione nella morte.

Cuchulain compare per la prima volta, nell'opera di Yeats, in *To the Rose upon the Rood of Time* (1891), un solo breve accenno all'inizio del testo – «Cuchulain battling with the bitter tide» (v. 3) –, per citare uno dei temi che popoleranno la fantasia del poeta, riletti attraverso la lente del simbolismo neoplatonico. E, infatti, la figura dell'eroe compare fra le primissime poesie, *The Death of Cuchulain*, un testo del 1892 che nel 1925 riceverà un nuovo titolo: *Cuchulain's Fight with the Sea*. Secondo quanto tramandato dalla mitologia irlandese, Cuchulain dopo aver vinto in battaglia la grande guerriera Aoife, l'ha sedotta e l'ha abbandonata, senza sapere che da quell'incontro d'amore nascerà un figlio che la donna allevierà nell'odio per quel padre che non gli è stato dato di conoscere. Al centro della poesia è l'attesa dell'odiato eroe da parte della donna¹, assetata di vendetta. L'amante ingannata prepara il figlio al duello mortale con colui che egli non sa essere suo padre. Entrambi sono vincolati da un *geis*, un tabù che li obbliga a non rivelare la propria identità a coloro con i quali si battono. Cuchulain è descritto nel suo accampamento, circondato dall'amore di una nuova amante, circondato dalla sua gloria sullo sfondo musicale di un'arpa suonata dallo stesso re Conchubar. Poi è il duello: Cuchulain che cerca di dissuadere il giovane dal continuare lo scontro, la lama dell'eroe che trafigge mortalmente il giovane guerriero, e le ultime parole di questi che rivela infine la propria identità: «Cuchulain I, mighty Cuchulain's son» (v. 20). Cuchulain infligge il colpo finale al figlio e si accascia in una sorta di torpore mentale. L'attenzione della poesia si sposta sul contesto: Conchubar

invia l'amante a consolare Cuchulain e, preoccupato per la reazione furiosa che l'eroe potrà avere una volta ritornato lucido, chiede ai druidi di produrre un incantesimo che lo inganni e lo spinga a scagliarsi contro «the horses of the sea» (v. 86), anziché contro il re stesso e tutta la sua gente. E così accade. La poesia si chiude brevemente con il fuoco su Cuchulain (vv. 89-92):

Cuchulain stirred,
 Stared on the horses of the sea, and heard
 The cars of battle and his own name cried;
 And fought with the invulnerable tide.²

Yeats esplicita così il proprio interesse per Cuchulain poetizzando l'azione che fa della sua vita una tragedia. Appaiono qui il duello con il figlio, la sua uccisione e la follia di Cuchulain. Il testo non presenta tuttavia la morte dell'eroe, ma solo il suo scontro folle con le onde del mare. La morte rimane implicita, non detta, come per uno strano pudore, eppure Yeats l'aveva avuta senza dubbio in mente, tanto che, come per una gaffe, aveva intitolato la poesia *The Death of Cuchulain*.

A distanza di molti anni, *Alternative Song for the Severed Head* (1934) passa in rassegna gli eroi della mitologia irlandese che hanno popolato la poesia di Yeats, e fra essi ricompare «Cuchulain that fought night long with the foam» (CP, 324, v. 9), una sola fuggevole immagine, come un'ossessione che non considera neppure più la tragedia che ha distrutto la vita dell'eroe, ma ne visualizza solo la conseguenza, la lotta assurda contro il mare. In *The Circus Animals' Desertion* (1937-1938), poi, una delle ultime poesie, l'eroe è ancora raffigurato in quell'atto di disperata follia: «And when the Fool and Blind Man stole the bread / Cuchulain fought the ungovernable sea» (CP, 392, v. 26). E qui Yeats non pensa al Cuchulain della mitologia irlandese, bensì al personaggio di *On Bailè's Strand* (1903-1906), il dramma che egli ha scritto circa trentaquattro anni prima, e in cui ha inserito i personaggi del Cieco e del Buffone. Fino alla soglia della morte Yeats si porta dentro, come una dolorosa ossessione, la figura e il destino tragico di Cuchulain: in *Cuchulain Comforted* (1939) l'eroe ricompare, con ancora i segni delle ferite mortali infertegli dai sei nemici che lo hanno ucciso, e viene consolato dai morti, nell'aldilà. La poesia, anche in questo caso, è strettamente legata all'ultimo dramma, e Yeats la scrive negli ultimi giorni di vita, mentre sta ancora apportando gli ultimi ritocchi a *The Death of Cuchulain*.

Non si può non notare che Yeats non dimostra alcun interesse a ripercorrere i grandi momenti della saga dell'eroe, bello, valoroso, imbattibile giocatore di *hurling*, rubacuori infedele, spirito ribelle. È famosa la sua nascita da Deichtine – sorella o figlia di re Conchubar – e da un padre misterioso, forse il dio Lug, trasformatosi in uccello, forse lo stesso fratello o padre Conchubar, visto che lui e Deichtine dormivano nello stesso letto. Celeberrimo è

anche l'incidente da cui l'eroe prenderà il suo nome: invitato a un banchetto in casa di Culann, il giovanissimo Setanta arriva in ritardo, e per entrare uccide il ferocissimo cane da guardia che gli impedisce il passaggio. A Culann, disperato, il ragazzo promette di fargli lui stesso da cane da guardia, fino a che non gli sia cresciuto un altro cane potente come quello che gli ha ucciso. E da quel momento prende il nome di Cuchulain, 'il cane di Culann'. La saga di Cuchulain è poi ricca di avventure quali l'apprendistato presso la guerriera Scathach, la battaglia in cui sottomette Aoife, e la guerra per cacciare la regina Maeve del Connaught, che ha invaso l'Ulster per rubare il Toro Bruno di Cooley. E poi ci sono le mille avventure amorose, compresa quella con Fand, regina delle fate, che lo irretisce con la sua bellezza e lo attira nel regno ultraterreno degli Sidhe.

Ma di tutte queste avventure, tutte celebri e caratterizzanti per la figura dell'eroe dell'Ulster, Yeats non si cura: per lui Cuchulain nasce con il duello a Baile's Strand, Cuchulain è l'eroe che uccide il proprio figlio. E, infatti, quando Yeats decide di fare di lui un personaggio del suo teatro, il primo dramma che gli cuce addosso è proprio *On Baile's Strand*.

La figura di Cuchulain è, per Yeats, l'irrazionale più estremo, l'antitesi più alta al tanto detestato razionalismo vittoriano, scienziata, ottimista, moralista, borghese. Dopo aver cercato di risvegliare la coscienza dell'Irlanda alla sua cultura antica, al folclore, alla leggenda, al mito, all'eroismo celtico, dopo aver visto incarnato in Cuchulain il sogno e dopo averne vissuto la delusione, Yeats incarna infine nell'eroe mitologico anche la fine del sogno. È attraverso la sua figura che si riconosce lo sviluppo delle idee di Yeats, dal mito eroico, dall'ideale nazionalistico alla caduta di ogni mito e alla riconquista dello spirito umano nel momento più tragico di riconoscimento, quello della morte.

On Baile's Strand è dunque nascita e morte della tragedia di Cuchulain. Qui nasce il suo dramma umano e qui muore ogni possibile sviluppo della sua storia che non sia l'atto ultimo della sua morte. Ma nella drammaticità degli eventi, la tragedia di Cuchulain è neutralizzata, resa impossibile da un testo che non sembra volersi concedere lacrime. A calarlo infatti nel moderno più squallido e cinico è l'introduzione di personaggi quali il Cieco e il Buffone, che contaminano il dramma con la loro bassezza. Il Cieco, furbo e solo intento a procurarsi da mangiare con i suoi furti di galline, e il Buffone, il *Fool*, sottomesso al suo servizio e bersaglio anche lui degli inganni del compare. Il Cieco conosce la verità, come ogni buon indovino cieco che si rispetti, ma se la tiene per sé, non gli torna conto anticiparla. L'azione tragica del figlicidio, fuori scena, viene rimpiazzata e coperta in parte dal coro di donne, che commenta l'azione senza riuscire a prevederne gli sviluppi, e in parte dal Cieco e dal Buffone, che litigano sulla banalità del loro vivere quotidiano.

E sono ancora il Cieco e il Buffone il mezzo con cui il testo presenta diegeticamente il folle scontro fuori scena fra Cuchulain e le onde del mare. Sia il figlicidio che il suicidio di Cuchulain sono azioni che il testo non ha

interesse a presentare sulla scena, forse per pietà e pudore, forse perché il dramma non vuole essere dramma di azione, ma dramma di emozione. E forse perché il dramma non intende essere una tragedia aristotelica: dopo la catastrofe, non c'è *peripeteia*, a meno che il rovesciamento di fortuna non lo si voglia individuare nei rinnovati furti di galline dei due manigoldi, che rimangono insensibili sullo sfondo a progettare nuove rapine. Il testo, dunque, incastonato fra un esordio e una conclusione che hanno per protagonisti i due ladri e i loro squallidi furti di galline, si confronta miseramente con il quotidiano più basso e vile, negandosi ogni statura aulica e solenne.

Che cosa significhi per Yeats, e per il suo personaggio, la perdita del figlio lo si può vagamente dedurre dai versi di una poesia successiva, l'introduzione alla raccolta *Responsibilities* (1913), in cui Yeats si scusa per essere un uomo ancora privo di progenie:

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. (*CP*, 113, vv. 19-22)

Il figlio ucciso miticamente in *On Baile's Strand* riappare qui come senso di colpa, fallimento socio-esistenziale, per nulla compensato dalla creatività artistica, che appare di rilievo secondario – «nothing but a book» (v. 21).

Dopo aver aperto con *On Baile's Strand* la sua personale visione della saga di Cuchulain, Yeats la ripercorre a ritroso, quasi a cercarne meccanicisticamente le cause. Tenta un dramma farsesco con *The Green Helmet* (1908-1910), ritraendo la generosa vitalità dell'eroe, e poi, con *At the Hawk's Well* (1916), ispirato al teatro Nō giapponese, riprende la figura di Cuchulain giovane, alla ricerca del sorso d'acqua che gli possa dare esistenza immortale. E compare qui, in forma di predizione, un accenno al destino che attende il giovane eroe:

That curse may be
Never to win a woman's love and keep it;
Or always to mix hatred in the love;
Or it may be that she will kill your children,
That you will find them, their throats torn and bloody,
Or you will be so maddened that you kill them
With your own hand.³

Sembra che il solo significato del dramma sia quello di affermare quanto sia inutile e ridicolo, da parte di Cuchulain, aspirare all'immortalità, quando sarà lui stesso, un giorno, a correre deliberatamente incontro alla propria morte.

Ancora ispirato al Nō giapponese, *The Only Jealousy of Emer* (1919) ripresenta la figura di Cuchulain, morto in seguito allo scontro con le onde. Posseduto dal dio della discordia, conteso fra le due donne della sua vita – la

fedele moglie Emer e l'amante Ithne Inguba –, il suo spirito sarà condannato dal troppo amore di Emer a reincarnarsi in un Cuchulain traditore, abbracciato all'amante di sempre. Ma anche qui, il filicidio è sempre più il mito originario dell'ispirazione yeatsiana, ed è un mito di morte. All'inizio del dramma, Emer ricrea con intensa emozione l'evento cruciale, riconoscendolo come causa della situazione presente:

He drove him out and killed him on the shore
 At Baile's tree, and he who was so killed
 Was his own son begot on some wild woman
 When he was young, or so I have heard it said;
 And thereupon, knowing what man he had killed,
 And being mad with sorrow, he ran out;
 And after, to his middle in the foam,
 With shield before him and with sword in hand,
 He fought the deathless sea. The kings looked on
 And not a king dared stretch an arm, or even
 Dared call his name, but all stood wondering
 In that dumb stupor like cattle in a gale,
 Until at last, as though he had fixed his eyes
 On a new enemy, he waded out
 Until the water had swept him over;
 But the waves washed his senseless image up
 And laid it to this door. (*CPl*, 284)

Il flashback trasmette, oltre al dolore incontenibile di Cuchulain, l'effetto che la sua disperazione ha avuto sui presenti. Non vi è spazio per descrizioni epiche della lotta, e anche la presa di coscienza da parte di Cuchulain di aver ucciso il proprio unico figlio è poco più che un accenno. Quel che conta ora, per Emer, è Aoife, l'amante spietata e matricida, neppure degna di essere nominata, che per vendetta (come una Medea) ha causato la tragedia; la lotta straziante, vana e fatale, di Cuchulain contro il mare; l'inebetimento bestiale dei re che assistono impotenti e terrorizzati alla furia dell'eroe; il tentativo di suicidio del padre, assassino del proprio figlio, che si spinge verso il mare più alto; la pietà delle onde che ne restituiscono il corpo, che è anche la pietà e l'amore di chi, con il racconto, rivive e fa rivivere quel dramma.

La narrazione di Emer sembra non trovare alcuna giustificazione nell'economia dell'opera, i cui temi centrali sono lo scontro con il soprannaturale e l'abnegazione d'amore. La rivisitazione della tragedia tiene viva l'angoscia che ha portato Cuchulain alla sua fine e svela il sentimento di Emer e i motivi che la porteranno a rinunciare all'amore di lui.

A chiudere il suo impegno con la storia di Cuchulain, Yeats scrive negli ultimi anni di vita *The Death of Cuchulain* (1938-1939), che è il dramma della fine, ed è anch'esso ispirato allo stile del teatro Nō. È il dramma in cui

gli spettri di un'intera esistenza ritornano a visitare l'eroe nell'imminenza della morte. Nel corso della battaglia, Cuchulain si batte strenuamente, e solo sei nemici insieme avranno la meglio su di lui, ma l'eroe non è destinato a morire secondo la fama che si è ben meritato. Ferito mortalmente, egli vuole almeno morire in piedi, e si lega a un masso; così lo trova l'antica nemica e amante Aoife, venuta a godersi la scena finale e a rimproverargli di averle ucciso quell'unico figlio che da lui aveva avuto:

Aoife. I have been told you did not know his name
And wanted, because he had a look of me,
To be his friend, but Conchubar forbade it.
Cuchulain. Forbade it and commanded me to fight;
That very day I had sworn to do his will,
Yet refused him, and spoke about a look;
But somebody spoke of witchcraft and I said
Witchcraft had made the look, and fought and killed him.
Then I went mad, and fought against the sea. (*CPl*, 700)

Aoife rivive, e fa rivivere a Cuchulain, il dramma dello scontro terribile e mortale fra padre e figlio. La coazione a ripetere il racconto è per Cuchulain una replica dell'uccisione, e rivela non solo il riconoscimento della propria colpa, ma anche la sua strenua volontà a non liberarsene. Cuchulain chiude il proprio ciclo esistenziale portando con sé il ricordo ossessivo di quel crimine inespiable. Ma il poeta appare consapevole che alla morte del suo eroe più significativo corrisponde la sua stessa morte e, di conseguenza, la fine di ogni sua opera creativa.

A uccidere Cuchulain sarà il Cieco di *On Baile's Strand*, ritornato sulla scena per chiudere con una nuova impresa mercantile la sua misera vita di personaggio anonimo. Il più grande eroe dell'Ulster chiude la propria esistenza risucchiato nel basso-mimetico più umiliante, decapitato per poche monete dal coltello da cucina di un cieco, rappresentante 'cieco', appunto, di quel mercantilismo borghese tanto detestato da Yeats. E Cuchulain porta con sé nella tomba, oltre che la speranza nella reincarnazione in un uccello che canta, il ricordo incancellabile della propria colpa di padre. L'eroe mitologico, de-eroicizzato, muore a se stesso e al proprio ruolo, pagando la propria colpa mitica con una punizione letteraria. Muore l'irrealtà del mito per lasciar posto al dolore infinito dell'umanità.

La biografia e la produzione letteraria di Yeats erano state segnate dalla morte di figure che avevano significato, oltre che la fine di un'era, l'inizio necessario di una nuova era, di un nuovo ciclo, come avrebbe detto lui. Così, la morte di Parnell, di O'Leary, di Synge, di Hugh Lane, dei ribelli dell'insurrezione della Pasqua 1916, di Robert Gregory, di Lady Augusta Gregory. Dopo ciascuno di questi momenti di svolta epocale, per Yeats, iniziava una nuova fase, con nuovi attori sulla scena. Ma alla morte di Cuchulain non

segue alcun nuovo ciclo, alcun nuovo atto, alcun nuovo dramma. È la fine dell'universo letterario e intellettuale yeatsiano ed è la fine della sua scrittura. Muoiono con Cuchulain il poeta e il mondo che egli ha creato.

Alla fine della sua esistenza, e contemporaneamente a *The Death of Cuchulain*, Yeats sta scrivendo *Purgatory* (1938), che sembra una variante o un parziale commento alla storia di Cuchulain, l'eroe mitico segnato dalla fallibilità e dalla fragilità dell'uomo. Anche *Purgatory* è la storia di un padre che uccide il figlio, ma ancor più violenta e selvaggia, perché alla inconsapevolezza di Cuchulain Yeats sostituisce qui la piena e cinica consapevolezza dell'atto criminale; è la storia di un destino familiare, di padri che uccidono i figli, di generazione in generazione, come per un bieco destino, o per una tentazione a chiudere con la propria storia, e con la storia. Un dramma essenziale, che si tiene in terribile equilibrio fra le malsane idee eugenetiche dell'ultimo Yeats, il rimpianto per un'aristocrazia – l'*Ascendancy* protestante irlandese – in ormai totale decadimento, la delusione per un'Irlanda ideale che non è riuscita a corrispondere più al sogno antico. Ma è anche la fine del sogno poetico, letterario, di un teatro che non è riuscito a crescere, a svilupparsi, e a redimere la coscienza di un intero popolo. Se l'uccisione del figlio da parte di Cuchulain potrebbe essere letta, sul piano antropologico, come eliminazione del nuovo ordine da parte del vecchio ordine nel timore dell'inevitabile spodestamento, l'uccisione del figlio in *Purgatory* è la soppressione del materialismo e di ogni valore antipoetico, popolare (democratico!), che ha impedito all'arte di esprimere la propria elitaria spiritualità.

Non è marginale osservare che il Vecchio, che uccide il figlio e che prima di lui ha ucciso il proprio padre, non viene condannato da alcuna parola o atto che ne segni l'immoralità. L'interruzione della continuità generazionale, sia verso il passato che verso il futuro, appare un puro atto estetico, privo del giudizio morale che ci si aspetterebbe ricevesse. E il testo sembra aspirare a essere un messaggio esistenziale, assolto da qualsiasi implicazione sociale e, appunto, morale. Il Vecchio rimane solo sulla scena, senza una voce a farlo sentire uomo fra gli uomini, per consolarlo o per condannarlo, senza una società a dargli il senso delle sue azioni e del suo esistere. Il testo, radicato in un atto di incomparabile disumanità, sfocia in una affermazione di insostenibile e vuoto solipsismo. Non è troppo lontano il mondo grigio della disperata comicità beckettiana.

In un dramma precedente, *The Words upon the Window-Pane* (1934), lo spirito di Jonathan Swift, evocato in una seduta spiritica, chiude il testo con parole così amare che non stonerebbero in bocca al Vecchio di *Purgatory*: «Perish the day on which I was born» (CPI, 617). Come Cuchulain, anche Swift ha seguito il tragico percorso che conduce dal dolore alla follia, e per non trasmettere il male della sua mente rifiuta l'amore di Vanessa. Repulsione per l'umanità e paura dei rischi dell'ereditarietà sono gli stessi motivi che spingono il Vecchio di *Purgatory* a uccidere prima il proprio padre, poi il proprio figlio.

Purgatory è una chiusa profana nichilista all'entusiasmante avventura mitica percorsa da Yeats (e dai suoi personaggi) nel corso della vita e della sua opera. La fissità solitaria del suo nuovo ultimo personaggio dichiara la fine del viaggio, la fine del mito, la fine della storia. Nessun nuovo inizio per un mondo che non sa esprimere nulla se non volgare materialismo. Non c'è più spazio per la poesia, non c'è più spazio per la vita. Cuchulain muore nell'amarezza. Il Vecchio di *Purgatory* nell'eterna sua amarezza sopravvive.

La mitologia privata creata da Yeats mostra, alla fine, come contenesse in sé, sin dalle sue premesse, il germe dell'autodistruzione. Gli eroi dell'Irlanda antica non sostengono l'impatto con il presente, il mito si scontra con i principi e l'etica del reale, e nello scontro fra ideale e reale il piano mitico non può che soccombere.

Tutta la maggiore poesia yeatsiana è ispirata all'impianto mitico di *A Vision*, da *The Valley of the Black Pig* (1896) a *The Secret Rose* (1896) e fino alle più famose *The Magi* (1913), *The Second Coming* (1920), *Nineteen Hundred and Nineteen* (1921), *Leda and the Swan* (1924) e *The Gyres* (1938). La catastrofe apocalittica è la condizione necessaria perché il ciclo universale si rigeneri e si rivitalizzi.

All'angoscioso interrogativo rappresentato dal futuro, il mondo moderno dà la risposta illusoria di un'apocalisse destinata ad avviare, all'infinito, un nuovo ciclo. La struttura ciclica del mito si apre alla speranza di rinascita, risponde al desiderio umano di neutralizzare la finitezza dell'esistenza. E per quanto il mito sia privo tanto di realismo quanto di linearità infinita, esso offre paradossalmente l'illusione di razionalità alla storia che è sì reale, ma incontestabilmente irrazionale. Il risultato è naturalmente la sostituzione della finzione alla realtà della vita, la rinuncia alla fisicità per l'eternità della poesia e dell'arte: «monuments of unageing intellect / [...] / the artifice of eternity» (*Sailing to Byzantium*, 1927, v. 8). È l'unico modo, questo, di esorcizzare le «complexities of mire or blood» (*Byzantium*, 1930, v. 24), anche se appare contraddittorio e paradossale che la struttura razionalizzante del mito realizzi la sua rinascita nell'irrazionalità apocalittica, distruttiva e bestiale. Alla fine, Yeats riconosce che tutto è stato finzione e sogno, e al poeta non resta che tornare a rifugiarsi nella «foul rag-and-bone shop of the heart» (*The Circus Animals' Desertion*, v. 40).

Anche nel suo simbolismo, Yeats rimane un romantico fino alla fine. L'interesse per la società e per la politica appaiono essere stati contingenti, solo funzionali alla sua ricerca, che è stata sempre essenzialmente ricerca di sé. L'oggetto della sua poesia è autoriflessione, aspirazione al perfezionamento, all'ascesa spirituale attraverso l'arte, una ricerca che si avvale, nel tempo, di ogni possibile percorso spirituale. Ciò che conta per Yeats è l'espressione poetica in cui si traduce l'infinita indagine interiore. E l'indagine è conflitto, tensione che aspira a un'irraggiungibile e sempre bramata unità dell'essere, da ricercarsi al di fuori dell'esistenza, anche a costo della vita dei suoi stessi

personaggi. È la ricerca in cui il personaggio di Cuchulain ancora spera, la ricerca che il Vecchio di *Purgatory* orribilmente nega.

Negli anni in cui sta scrivendo *Purgatory* e *The Death of Cuchulain*, Yeats sta componendo anche i suoi *Last Poems* (1936-1939). È una raccolta che comprende testi fra i più famosi e significativi, alcuni dal forte tono profetico, in previsione e attesa della catastrofe a cui non può che portare l'epoca moderna – «this filthy modern tide» (*The Statues*, 1938, v. 29) –, con il suo materialismo, con il fallimento della politica, con lo scadimento dell'arte, che si è allontanata da quella tradizione da cui traeva senso. Ma quest'ultima poesia compensa ancora, nell'esperienza della «gioia tragica», il suo spirito distruttivo, apocalittico. In *The Gyres* (1937), Yeats scrive:

Irrational streams of blood are staining earth;
 Empedocles has thrown all things about;
 Hector is dead and there's a light in Troy;
 We that look on but laugh in tragic joy.
 [...]
 [...] Out of the cavern comes a voice,
 And all it knows is that one word 'Rejoyce!' (*CP*, 337, vv. 5-16)

E in *Lapis Lazuli* (1938):

All perform their tragic play,
 There struts Hamlet, there is Lear,
 That's Ophelia, that Cordelia;
 [...]
 They know that Hamlet and Lear are gay;
 Gaiety transfiguring all that dread. (*CP*, 338, vv. 9-17)

La gioia tragica compensa nella fissità immutabile ed eterna dell'arte ciò che l'agitazione furiosa ed effimera della vita non sa dare. La gioia dinamica e trasfiguratrice emerge dalla catastrofe:

One asks for mournful melodies;
 Accomplished fingers begin to play.
 Their eyes mid many wrinkles, their eyes,
 Their ancient, glittering eyes, are gay. (*CP*, 339, vv. 53-56)

Ed è il segno che dalla catastrofe lo spirito ha la forza di risorgere attraverso l'eternità dell'arte. Ritornano alla mente le parole del poeta Seanchan, nel dramma *The King's Threshold* (1903):

And I would have all know that when all falls
 In ruin, poetry calls out in joy,
 Being the scattering hand, the bursting pod,

The victim's joy among the holy flame,
God's laughter at the shattering of the world. (CP, 114)

La spinta alla distruzione, la pulsione di morte, è la condizione necessaria all'elevazione dello spirito nella gioia tragica. Il dolore è una fruttuosa necessità. Ma lo spirito di *Purgatory* è di tutt'altro genere e contraddice la speranza nella possibilità di sublimare la catastrofe nella gioia tragica. La solitudine del Vecchio, la sua distruttività, la sua visione nichilista, la terra desolata che egli stesso ha contribuito a produrre escludono ogni speranza in un nuovo ciclo, negano che la perdita della vita e dell'umanità possano essere compensate da una qualsiasi rinascita. Nel teatro profano dell'ultimo Yeats, anche la gioia eterna dell'arte muore con la vita.

Note

¹ Nel testo, Yeats chiama la donna Emer, che è in verità la moglie legittima dell'eroe.

² W.B. Yeats, *Collected Poems*, Macmillan, London 1950, p. 40 (da ora in poi citato con la sigla CP e il numero della pagina).

³ W.B. Yeats, *Collected Plays*, Macmillan, London 1952, p. 215 (da ora in poi citato con la sigla CPI e il numero della pagina).

Opere citate

- Agrati G., Magini M.L. (a cura di), *La saga irlandese di Cu Chulainn*, Mondadori, Milano 1982.
- Bloom Harold, *Yeats*, Oxford UP, New York 1970.
- Calimani Dario, *Fuori dall'Eden. Teatro inglese moderno* (1992), Cafoscarina, Venezia 1996.
- Cataldi Melita (a cura di), *Antiche storie e fiabe irlandesi*, Einaudi, Torino 1985.
- D'Arbois de Jubainville M.H., *The Irish Mythological Cycle and Celtic Mythology*, Hodges, Figgis, Dublin 1903.
- Deane Seamus, *Celtic Revivals. Essays in Modern Irish Literature 1880-1980*, Faber and Faber, London 1985.
- Donoghue Denis, *Yeats*, Fontana, London-Glasgow 1970.
- Ellis-Fermor Una, *The Irish Dramatic Movement*, Methuen, London 1954.
- Ferrall Charles, *Modernist Writing and Reactionary Politics*, Cambridge UP, Cambridge 2001.
- Friedman B.R., *Adventures in the Deep of the Mind. The Cuchulain Cycle of W.B. Yeats*, Princeton UP, Princeton 1977.
- Good Maeve, *Yeats and the Creation of a Tragic Universe*, Macmillan, London 1987.
- Gregory Lady Augusta, *Cuchulain of Muirthemne*, John Murray, London 1902.
- Hoffman Daniel, *Barbarous Knowledge. Myth in the Poetry of Yeats, Graves, and Muir*, Oxford UP, Oxford 1967.
- Kiberd Declan, *Inventing Ireland. The Literature of the Modern Nation*, Jonathan Cape, London 1995.
- Kinsella Thomas (ed.), *The Táin*, Oxford UP, Oxford 1970.

- Mac Cana Proinsias, *Celtic Mythology*, Newnes, Feltham 1983.
- Melchiori Giorgio, *The Whole Mystery of Art*, Macmillan, London-New York 1979.
- Mercier Vivian, *Modern Irish Literature. Sources and Founders*, Clarendon Press, Oxford 1994.
- Parkin Andrew, *The Dramatic Imagination of W.B. Yeats*, Gill and Macmillan, Dublin 1978.
- Rolleston T.W., *Myths and Legends of the Celtic Race*, G.G. Harrap & Co., London 1911.
- Squire Charles, *Celtic Myth and Legend*, Gresham Pub. Co., London 1910.
- Taylor Richard, *The Drama of W.B. Yeats. Irish Myth and the Japanese Nō*, Yale UP, New Haven and London 1976.
- Torchiana D.T., *Yeats and Georgian Ireland*, Northwestern UP, Evanston 1966.
- Trotter Mary, *Modern Irish Drama*, Polity Press, Cambridge 2008.
- Ure Peter, *Yeats the Playwright*, Routledge and Kegan Paul, London 1963.
- Vendler Helen, *Yeats's 'Vision' and the Later Plays*, Harvard UP, Cambridge (Mass.) 1963.
- Wilson F.A.C., *Yeats and Tradition*, Methuen, London 1958.
- , *Yeats's Iconography*, Methuen, London 1969.
- Worth Katharine, *The Irish Drama of Europe from Yeats to Beckett*, The Athlone Press, London 1978.
- Yeats W.B., *The Wanderings of Oisín and Other Poems*, Kegan Paul, Trench & Co., London 1889.
- , *The Lake Isle of Innisfree*, «National Observer», 13 December 1890.
- , *The Countess Kathleen and Various Legends and Lyrics*, Roberts Brothers, Boston 1892.
- , *The Secret Rose*, Lawrence & Bullen, London 1897.
- , *The Wind among the Reeds*, Elkin Mathews, London 1899.
- , *In the Seven Woods: Being Poems Chiefly of the Irish Heroic Age*, Dun Emer Press, Dundrum 1903.
- , *Poems, 1899-1905*, Maunsell, Dublin 1906.
- , *Responsibilities*, Cuala Press, Dundrum 1914.
- , *Michael Robartes and the Dancer*, Cuala Press, Dundrum 1921.
- , *A Vision: An Explanation of Life Founded upon the Writings of Giraldus and upon Certain Doctrines Attributed to Kusta Ben Luka*, privately printed by T. Werner Laurie, London 1925.
- , *The Tower*, Macmillan, London 1928.
- , *The Winding Stair*, Fountain Press, New York 1929.
- , *Collected Plays*, Macmillan, London 1934.
- , *New Poems*, Cuala Press, Dublin 1938.
- , *Last Poems and Two Plays*, Cuala Press, Dublin 1939.
- , *Collected Poems*, Macmillan, London 1950.
- , *Collected Plays*, Macmillan, London 1952.